



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MARIA FERNANDA C. MIRANDA

Mulheres de Linhas

Dos cantos femininos de fiação do Vale do Rio Urucuaia ao processo de criação em dança

CAMPINAS

2016

MARIA FERNANDA C. MIRANDA

Mulheres de Linhas

Dos cantos femininos de fiação do Vale do Rio Urucuia ao processo de criação em dança

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes da Cena, na área de concentração Teatro, Dança e Performance.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO

FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA

ALUNA MARIA FERNANDA COSTA MIRANDA, E ORIENTADA PELO

PROF. DR. JORGE LUIZ SCHROEDER.

CAMPINAS

2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2014/18903-0

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

M672m Miranda, Maria Fernanda Costa, 1980-
Mulheres de Linhas : Dos cantos femininos de fiação do Vale do Rio
Urucuia ao processo de criação em dança / Maria Fernanda Costa Miranda. –
Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Jorge Luiz Schroeder.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Dança. 2. Mulheres. 3. Urucuia, Rio, Bacia - Usos e costumes. I.
Schroeder, Jorge Luiz, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Women's threads : From the spinners feminine songs of Urucuia's
River to the creative process in dance

Palavras-chave em inglês:

Dance

Women

Urucuia, River, Watersheds - Manners and customs

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Jorge Luiz Schroeder [Orientador]

Ana Cristina Colla

Renata de Lima Silva

Data de defesa: 16-12-2016

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

MARIA FERNANDA COSTA MIRANDA

ORIENTADOR(A): PROF. DR. JORGE LUIZ SCHROEDER

MEMBROS:

1. PROF. DR. JORGE LUIZ SCHROEDER
2. PROF(A). DR(A). ANA CRISTINA COLLA
3. PROF(A). DR(A). RENATA DE LIMA SILVA

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena na área de concentração Teatro, Dança e Performance do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 16.12.2016

*À minha filha Iasmim e a todas
as mulheres de linhas do Vale do Rio Urucuia (MG)*

AGRADECIMENTOS

Ao **Prof. Dr. Jorge Schroeder**, orientador dessa pesquisa de mestrado e amigo, pelo encontro dialógico e especialmente instaurador de múltiplos discursos, me lançando olhares críticos, mas especialmente criativo, para a relação entre dança e música.

À **Prof.a Dr.a Renata de Lima Silva**, por acreditar em mim e no meu trabalho mesmo antes de me tornar mestranda do Programa de Pós Graduação em Artes da Cena/Unicamp, aceitando imediatamente o convite para ser diretora cênica do Mulheres de Linhas. Além de ocupar um lugar muito especial em mim, como amiga e mentora artística.

À **Fapesp**, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo financiamento da pesquisa de mestrado e criação, através da **bolsa 2014/18903-0**, sem a qual esse trabalho não teria sido possível.

Ao **Núcleo de Pesquisa e Investigações Cênicas Coletivo 22 (GO)** e ao **Grupo de Pesquisa Musilinc (SP)** por me acolher em seus estudos, inquietações, amizades e trocas múltiplas sobre ser artista e pesquisadora.

À família **Ecos do Caminho do Sertão**, esse grupo de pessoas que se desterritorializaram a partir da travessia O Caminho do Sertão se territorializando no próprio corpo nômade, ativista sócio-ambiental, movido pelos afetos para com o cerrado e suas culturas.

Ao **Instituto Rosa & Sertão**, nas figuras das irmãs Damiana, Daiana e Diana Campos, juntamente Ladyjane Macedo e Thatiana Menezes, pela acolhida em meus primeiros meses de imersão nos gerais, me despertando o poder do feminino nesse sertão mineiro onde muitas vezes as mulheres são caladas, instaurando uma pesquisadora também ativista e feminista.

À **Dona Vera Lucia e Seu Manoel** pelas tantas acolhidas em sua casa em Chapada Gaúcha. Carinho que levarei para sempre em minha vida.

À **Central Veredas de Artesanato**, principalmente na figura de Luciana do Vale, pelo carinho e acolhidas em minhas andanças em busca das fiandeiras, tecelãs e bordadeiras da região, intermediando meu contato com todas as mulheres associadas.

À **Agência Ambiental do Vale do Urucuia** na figura de Irene Guedes que foi meu primeiro contato na região, abrindo caminho para meu encontro com as Central Veredas e Instituto Rosa & Sertão; e, principalmente, por ter possibilitado meu primeiro encontro por meio da dança com as fiandeiras e tecelãs no Festival Sagarana 2015. Momento ímpar que trarei sempre comigo!

À **Ong CRESERTÃO**, nas figuras de Virgílio e Andrea. Pelas tantas acolhidas na Vila de Sagarana, me ensinando, pelos seus exemplos de vida e atitude política, o que é ser coletivo em comunidade, buscando legitimar saberes vindo dos mais diferentes cantos de nossa cultura popular cerratense.

Ao projeto **O Caminho do Sertão**, por ter me preparado para adentramento o universo das fiandeiras, tecelãs e bordadeiras por meio de uma travessia de militância silenciosa para com o cerrado e suas culturas em pé!

Ao grupo **EntreFios de Memória**, residente no Centro Cultural Casarão na cidade de Campinas – SP, em especial a Marli, Neusinha, Priscila, Sonia, Malú, Raquel, Marcia e Edwigens, ao me despertarem para o bordado a partir de uma abordagem livre, onde as próprias linha vão ditando a criação durante o próprio processo de bordar; e ao me despertarem para as trocas de saberes femininos por meio de criações coletivas.

As mulheres de linhas da minha família: **madrinha Maria, mãe Eva, vó Zita (in memorian)**,

vó **Nazaré** (*in memorian*), irmã **Bia**, por fazerem me reconhecer também uma mulher de linhas.

Em especial, as mulheres de linhas do Norte e Noroeste de Minas Gerais que me acolheram em seus redutos de linhas, em especial **Dona Conceição, Dona Maria, Rozenilda, Dona Fátima, Simone, Dona Nair, Dona Vitória, Dona Lucia, Neide**.

Às amigas e interpretes criadoras **Eloisa Rosa e Ladyjane Macedo** na primeira versão de Mulheres de Linhas, e as amigas interpretes **Marlini Dorneles e Tainá Barreto** na versão final. E à **Daiana Campos**, do Instituto Rosa & Sertão, por me fazer soltar pela primeira vez a voz.

À **Dinalva**, madrinha e amiga de travessia, pelas tantas acolhidas em sua casa na cidade de Goiânia para a escrita dessa dissertação; e a amiga **Juliana Passos** pelas acolhidas na cidade de Campinas.

À **Prof.a Dr.a Ana Cristina Colla** pelos apontamentos na banca de qualificação, bem como pelas trocas de bordaduras e narrativas femininas.

À **Prof.a Dr.a Silvia Nassif** pelo olhar e acolhimentos bakhtinianos durante a banca de qualificação.

Às queridas **Prof.as Dr.a Inaicyra Falcão e Ana Carolina Melchert** pelo acolhimento sensível em dança durante a graduação, me despertando o olhar para a criação artesanal com as linhas e os canto de trabalhos.

À **Prof.a Dr.a Julia Zivianni**, eterna mestra de dança nos apontamentos e trocas afetivas sobre criação em dança. Amiga e orientadora nos momentos mais difíceis de minha vida.

À **Prof.a Dr.a Holly Cavrel**, pela sua dança que tanto me inspira!

À **Prof.a Dr.a Daniela Gatti**, que desde a graduação acredita em meu trabalho e me instiga a sempre a ter uma postura mais leve para com a vida.

Ao **Prof. Dr. Renato Ferracini** que em sua intensidade de ver a vida e fazer arte me faz não ter “medo” de criar e de viver, despertando-me para uma multiplicidade de relações onde a dança pode aparecer e transbordar.

Ao **Prof. Dr. Altair Sales Barbosa**, grande amigo, pela sua paixão pelo cerrado e suas culturas, me despertando o olhar para lugares onde a dança pode também acontecer. Responsável por me tornar também uma ativista em defesa de nosso cerrado.

Ao **Departamento de Artes Corporais (Unicamp)** e a **Faculdade de Educação Física e Dança (UFG)** pelo apoio e espaços concedidos para o desenvolvimento da parte prática dessa pesquisa

Ao **Pablo**, carinhosamente companheiro de travessia de vida, nos encontros e desencontros desse caminhar. Afetos que seguirão para sempre em mim.

À minha **filha Iasmim**, companheira de viagem, amiga e também mulher de linhas, que mesmo em seus poucos cinco anos de idade me ensinou em terras do Urucuia como me entrelaçar, pelo corpo, com a paisagem do cerrado.

Quem elegeu a busca, não pode recusar a travessia...

Grande Sertão Veredas – João Guimarães Rosa



RESUMO

No sertão do Brasil central, morada de berço d'água, árvores tortas e medicinais, onde a poeira benze e o fogo faz renascer sua flora e fauna, existe um universo criado e mantido por mãos femininas. Um mundo de várias. Um mundo de linhas. Numa tecedura que atravessa como uma polifonia. Equipotência. Harmonia melódica das linhas. Linhas melódicas harmônicas. E nas linhas, fiações, tecelagens e bordados do sertão adentro dos Gerais, uma trama de narrativas femininas permeada por cantorias, musicalidade. Um modo de (re)existir como mulheres cerratenses. Sensibilizada, particularmente, pela musicalidade própria da cultura popular da região do cerrado, saí em busca das fiandeiras, tecelãs e bordadeiras do Vale do Rio Urucuia, região noroeste de Minas Gerais, para realizar uma pesquisa e criação em dança movida pela possibilidade de relação dialógica entre a dança e o canto a partir das noções de “campo vivido” e de “poetnografias dançadas” (SILVA; LIMA 2014) que resultaria no trabalho cênico *Mulheres de Linhas*. Relação essa instigada, num primeiro momento, pelo hibridismo entre as artes dentro do universo de nossa cultura popular e por essa “outra voz”, na perspectiva dialógica e polifônica bakhtiniana (BAKHTIN, 2003), esse canto que aparecia então como voz equipotente com a dança, num diálogo dentro do enunciado artístico. A partir dos relatos e reflexões de uma travessia particular de pesquisa e criação cênica em dança, onde cantei, caminhei, dancei, fiei, bordei, teci, escrevi, vivi no encontro com essas mulheres das treze comunidades/vilas do Vale do Rio Urucuia que percorri, quase todas a pé, a presente dissertação de mestrado em artes da cena traz o entendimento e a tecedura de uma possível relação entre a dança e o canto em um processo de criação que estabelece como princípio de construção dramaturgica o “campo vivido” sob a luz dos conceitos bakhtinianos sobre dialogia e polifonia.

Palavras – chave: fiandeiras, bordadeiras e tecelãs; dança; campo-vivido. .

ABSTRACT

In the scrublands of Gerais, amid crooked trees, flowery Ipês and airborne dust, there is a female universe of threads created and maintained by the hands of women of various ages. World of many hands. World of threads. Women of threads who, in spinning, weaving, and embroiderers, with their landscapes, webs, circles, needles and looms, their songs, create living entanglements in the form of female narratives and hand movements. In this place of experience, are at work folk wisdom and poetics which can be approached as devices for creating dance. Sensitized, particularly, by the musicality of cerrado popular culture, I went in search of spinners, weavers and embroiderers Valley of Urucuia River, northwest Minas Gerais 's region, to conduct a research and creation in dance by the possibility of dialogic relationship between dance and song from the "field lived" and "danced poethnography" (SILVA; LIMA 2014) would result in the scenic work Women's threads. Relationship that instigated, at first, by the hybridity of the arts within the popular culture universe and that "other voice", the dialogic and polyphonic perspective Bakhtin (Bakhtin, 2003), that corner which then appeared as equipotent voice with dance, a dialogue within the artistic statement. From the reports and reflections of a particular crossing research and scenic creation in dance, where I sang, walked, danced, spun, stitched, woven, wrote, lived in the encounter with these women of thirteen communities of Urucuia Valley River scoured, almost all on foot, this dissertation on the scene of the arts brings understanding and weaving of a possible relationship between the dancing and singing in a creative process that establishes the principle of dramaturgical construction the "field lived" under the light of Bakhtin concepts of dialogism and polyphony.

Key-words: spinners, weavers and embroiderers; dance; field lived.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 - Entrada do Instituto do Trópico Subúmido (GO). Fotografia do acervo próprio do ITS.....	26
IMAGEM 2 – Entrada do Museu Memorial da Cerrado (GO). Fotografia do acervo próprio do Memorial do Cerrado.....	27
IMAGEM 3 e 4 – Linhas no tear de Simone (Natalândia – MG). Fotografias do acervo da autora.....	46
IMAGEM 5 – Encontro do grupo Entre Fios de Memória no Casarão centro cultural. Fotografia de Raquel Pereira.....	47
IMAGEM 6 – Bordado feito no grupo Entre Fios de Memória.....	49
IMAGEM 7 - Mapa que ilustra a abrangência do sistema biogeográfico do cerrado no Brasil. Fonte: altairsalesbarbosa.blogspot.com.br	55
IMAGEM 8 – Buritizais, paisagem típica do cerrado. Fotografia de Mariana Cabral, companheira de travessia.....	57
IMAGEM 9 - Mapa da região noroeste de Minas Gerais com ênfase no rio Urucuia como afluente do rio São Francisco. Fonte: Instituto Mineiro de Gestão de Águas.....	58
IMAGEM 10 - Paisagem típica dos sertões dos gerais, com seus buritis e veredas. Fotografia de Mariana Cabral, companheira de travessia no O Caminho do Sertão.....	62
IMAGEM 11 – Mapa do trajeto proposto pela iniciativa O Caminho do Sertão. Fonte: Guia Caminho do Sertão 2014 e 2015.....	66
IMAGEM 12 – Fotografia tirada pela no trajeto entre Morrinhos e Igrejinha durante O Caminho do Sertão. Fotografia de Inácio Neves, companheiro de travessia no O Caminho do Sertão.....	67
IMAGEM 13 – Travessia Vão dos Buracos. Fotografia de Inácio Neves.....	67
IMAGEM 14 – Sobreposição de fotografias com Dona Geralda, matriarca da Fazenda Menino.	

Fotografias de Fharah Mahmud, companheira de travessia no O Caminho do Sertão.....	68
IMAGEM 15 – Vereda em Ribeirão de Areia. Fotografia Inácio Neves, companheiro de travessia no O Caminho do Sertão.....	69
IMAGEM 16 – Contemplação no mirante entre a travessia do Córrego do Garimpeiro a Ribeirão de Areia. Fotografia de Érica Bearlz, companheira de travessia no O Caminho do Sertão.....	69
IMAGEM 17 – Em conversas com Dona Lili e seu “conceito” de andarina. Fotografia tirada no Vão dos Buracos por Keyane Dias, companheira de travessia no O Caminho do Sertão...	70
IMAGEM 18 – Dona Rozenilda, fiandeira e tecelã de Bonfinópolis, em seu reduto de criação com as linhas. Fotografia do acervo da autora.....	74
IMAGEM 19 – Dona Conceição, fiandeira de Sagarana, em sua roda de fiação. Fotografia tirada no Mutirão de 2015 em Sagarana por Marcel Farias.....	75
IMAGEM 20 – Em um dos vários momentos de cantorias com Dona Conceição, fiandeira de Sagarana, debaixo de uma das árvores de seu quintal. Nos acompanham seu marido Seu Antônio, em sua sanfona, e seu filho Zeca na viola. Fotografia de Karla Calasans.....	80
IMAGEM 21 – Roda de mutirão/encontro entre fiandeiras em Natalândia. Aqui estou aprendendo a fiar e cantar ao mesmo tempo. Fotografia de Eloisa Rosa.....	81
IMAGEM 22 – Mutirão da vila de Sagarana durante o Festival Sagarana 2015: feito Rosa para o Sertão. Na fotografia, Dona Conceição fiando seu algodão e ao fundo suas companheiras na roda de fiação. Fotografia de Diego Zanotti.....	82
IMAGEM 23 e 24 – Momento da apresentação no Festival Sagarana 2015: feito Rosa para o Sertão. Aqui estamos eu, Lady Macedo e Eloisa Rosa. Ao fundo está Daiana Campos com a caixa. Fotografia de Diego Zanotti.....	99
IMAGEM 25 e 26: momentos de algumas matrizes já identificadas nesse início de processo de criação e que foram aprofundadas no trabalho cênico Mulheres de Linhas. Apresentação Festival Sagarana 2015: feito Rosa para o Sertão. Fotografia de Diego Zanotti.....	100
IMAGEM 27 – Rodas das fiandeiras demarcando o círculo que desenhei no chão. Festival	

Sagarana 2015: feito Rosa para o Sertão. Fotografia: Marcel Farias.....	101
IMAGEM 28 – roda de bordado que fizemos no Instituto Rosa & Sertão para bordar a saia que Lady Macedo usaria em nossa apresentação durante Festival Sagarana 2015: feito Rosa para o Sertão.....	102
IMAGEM 29 – Mãos de minha Madrinha Maria durante o processo de elaboração dos bordados em nossas saias que usaríamos na apresentação durante o Festival Sagarana 2015: feito Rosa para o Sertão. Fotografia: Marcel Farias.....	103
IMAGEM 30 – Registro dos pés de Eloisa Rosa durante apresentação no Festival Sagarana 2015: feito Rosa para o Sertão. Aqui temos o novelo vermelho que usamos e o detalhe da saia. Fotografia de Diego Zanotti.....	104
IMAGEM 31 E 32 – Desenho que fiz com os nomes dos lugares por onde passei formando um caminho de linha. Na primeira feito no papel com caneta vermelha e na segunda, no chão da sala de ensaio na FEFD/UFG com giz branco.....	110
IMAGEM 33 – Desenho que fiz a partir do desenho do gesto de enrolar a linha em meada. Juntamente estão as expressões que ouvi durante aprendizagem da fiação, da tecedura e bordado. Segundo as mulheres são expressões típicas do ‘trato com as linhas’.....	111
IMAGEM 34 e 35 – Momentos que ilustram a matriz Andarina em Travessia. Fotografia de Adriana Barcelo.....	114
IMAGEM 36 – Desenho que fiz a partir do movimento da “engrenagem” onde jogamos com os nomes das vilas/cidades e as matrizes que criamos para cada um desses nomes.....	116
IMAGEM 37 E 38 – Tainá e eu desenvolvendo as matrizes da “engrenagem” e “reza de benzimento”. Fotografia de Marli Wunder.....	117
IMAGEM 39 – Registro da matriz gestual da fiação. Fotografia de Adriana Barcelos.....	119
IMAGEM 40 – Tainá e eu desenvolvendo uma sequência a partir da matriz “gestual de fiação. Fotografia de Marli Wunder.....	119

IMAGEM 41 – Tainá e eu desenvolvendo a matriz “tecendo a correntinha”. Fotografia de Marli Wunder.....	120
IMAGEM 42 E 43 - Registro do lugar/momento “Roda em festa”. A Presença da cachaça e dos instrumentos de percussão.....	123
IMAGEM 44 – Poesia criada por mim como o resultado do diálogo das experiências vividas no Urucuia com os solos de Holly Cavrell e Ana Cristina Colla em que fui espectadora durante o V Simpósio Internacional - Reflexões Cênica Contemporâneas em fevereiro de 2016.....	126

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO/INTRODUÇÃO.....	17
PARA SABER ANTES DE LER.....	21
O ALGODÃO – <i>de onde surge a pesquisa/criação Mulheres de Linhas</i>	23
1. Reconhecendo o Algodoeiro.....	25
1.1 O Instituto do Trópico Subúmido e o Memorial do Cerrado (GO)	
1.2 A graduação em dança/Unicamp (SP)	
1.3 O Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22	
2. Tocando o algodão: a escolha pelo universo feminino das linhas do sertão do Brasil central.....	31
A FIAÇÃO – <i>criando linhas</i>	33
1. Dialogia e Polifonia: rastros bakhtinianos sobre entrelaçamentos.....	35
2. Afetos em movimento para falar de um campo vivido.....	42
3. Preparando para entrelaçar.....	44
O TINGIMENTO – <i>uma experiência de campo vivido</i>	50
1. O cerrado e o Vale do Rio Urucuia.....	53
2. O Caminho do Sertão.....	65
3. As fiandeiras, tecelãs e bordadeiras do Vale do Rio Urucuia.....	69
4. As cantigas de linhas: um trabalho com ritual.....	75
A TECEDURA – <i>criando Mulheres de Linhas</i>	92
1. Mulheres de Linhas dançando para as mulheres de linhas: Festival Sagarana 2015 – feito rosa para o sertão.....	95
2. Entrando em processo de criação.....	104
3. Que eu me permita dançar.....	125
O BORDADO – <i>canto, dança e linhas</i>	127
RASTROS DE TRAVESSIA.....	132
BIBLIOGRAFIA.....	136

APRESENTAÇÃO/INTRODUÇÃO

Quem chora muito é porque tá precisando cantá! diz uma das matriarca da comunidade de Retiro dos Bois, remanescente quilombola do norte de Minas Gerais. É bem verdade, a senhora tem razão, acho que realmente sinto que preciso cantar, já que estou sempre com esses olhos mareados. Talvez seja por uma sensibilidade, assim, típica de bailarina que deseja dançar tudo que a atravessa fortemente.

A verdade é que não foi nem uma ou duas vezes que me vi fascinada pelo discurso musical, sobretudo daquele cantado por vozes femininas de manifestações da cultura popular. Tanto nas criações em dança que tinham sua poética construída a partir de vivências dentro desse universo popular de nossa cultura, como em experiências de pesquisa de campo ou em festejos como a de roda de jongo, de coco, de folia de reis, de tambor de crioula, a musicalidade pulsava em mim tanto quanto o movimento.

Me encantava esse tal brincante que entrelaça tão despreziosamente as várias linguagens que nós dividimos em dança, música, teatro, e também em artes plásticas, em ofício do cotidiano, em artesanato etc. E ali, no cantar principalmente, o discurso musical me fascinava. Não demorava muito e lá estava eu com algum instrumento percussivo e tentando cantar. ‘Ei, oreia seca!’¹, denominam os foliões a aqueles que não são do meio musical da folia de reis, mas que querem se ‘aprochegar’ amigavelmente na música.

Sensibilizada, particularmente, pela musicalidade própria da cultura popular da região do cerrado, saí em busca das fiandeiras, tecelãs e bordadeiras do Vale do Rio Urucuia, região Noroeste de Minas Gerais, para realizar uma pesquisa e criação em dança movida pela possibilidade de relação dialógica entre a dança e o canto a partir das noções de “campo vivido” e de “poetnografias dançadas” (SILVA; LIMA, 2014) que resultaria no trabalho cênico *Mulheres de Linhas*. Relação essa instigada, num primeiro momento, pelo hibridismo entre as artes dentro do universo de nossa cultura popular e por essa “outra voz”, na perspectiva dialógica e polifônica bakhtiniana (BAKHTIN, 2003), esse canto que aparecia então como voz equipotente com a dança, num diálogo dentro do enunciado artístico. Mas, como a dança e a música, mais precisamente o canto, podem se relacionar no processo de criação em dança? Como a pesquisa de campo em comunidades “cantantes” podem acionar o corpo do artista da dança para uma relação dialógica com a música?

¹ Aqui nessa dissertação colocaremos o apóstrofo para indicar expressões típicas das pessoas que moram no Vale do Urucuia (MG).

Em busca de respostas para essas inquietações, estabeleci como importantes parcerias para esse estudo o orientador dessa pesquisa, Jorge Schroeder (Unicamp); a diretora cênica Renata Lima (UFG); e as fiandeiras, tecelãs e bordadeiras do Vale do Rio Urucuia, em Minas Gerais.

Jorge Schroeder já fora meu parceiro de pesquisa no ano de 2009, durante a graduação em dança, como orientador de iniciação científica (BIBIC/CNPq), em que abordávamos a relação entre composição em música e composição em dança. Era meu primeiro contato, ainda não tão profundo com o dialogismo bakhtiniano. Assim, busquei novamente a parceria como orientador, agora de mestrado, trazendo o dialogismo e polifonia de Mikhail Bakhtin como uma lente para olhar e entender cultura, dando indícios para algumas respostas que só se faziam inteligíveis a mim com a experiência junto as fiandeiras, tecelãs e bordadeiras do Vale do Rio Urucuia.

Com Renata Lima, a partir do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC 22) que passei a integrar a partir de julho de 2014, encontro perspectivas metodológicas que viriam a subsidiar a concepção de pesquisa de campo e do trabalho de criação a partir das noções “campo vivido” e “poetnografias dançadas”.

No sertão do Brasil central, como território para experiência de “campo vivido” e a construção de “poetnografias dançadas”, estabeleci meu encontro com as fiandeiras, tecelãs e bordadeiras do Vale do Rio Urucuia (MG). “Rio meu de amor, é o Urucuia!”, já dizia Riobaldo em Grande Sertão Veredas de João Guimarães Rosa. Era meu encontro com um algodoeiro ‘carregadim, carregadim’. Pois para além do algodão, dali viria um fio comprido para uma boa colcha de algodão: uma daquelas teceduras de entrelaçamentos, vozes, linhas, musicalidades, movimento...sertão, cerrado.

E assim, com essas parcerias, parti com meu cajado rumo às terras do Urucuia em busca do movimento e musicalidade no trabalho manual com as linhas para desenvolver uma pesquisa/criação em dança denominada *Mulheres de Linhas*, onde a musicalidade, sobretudo o canto, pudesse vir de forma equipotente com o movimento dançado. E na forma de dissertação de mestrado, compartilho uma travessia, onde dancei, cantei, caminhei, fiei, bordei, teci, escrevi, vivi no encontro com essas mulheres das treze comunidades/vilas que percorri. Quase todas a pé. E dessa experiência de entrelaçamentos no sertão dos gerais, o entendimento e a tecedura de uma possível relação entre a dança e o canto em um processo de criação que estabelece como princípio de construção dramaturgica o “campo vivido”.

Na busca de escrever com o universo das linhas, urdi essa dissertação a partir das nomenclaturas referentes a algumas das etapas do processo de tecedura. Isso porque, o sentido e a imagem dada por cada etapa nos lançaram um modo de perceber e organizar a escrita e os textos por meio do próprio universo das linhas. Assim, acredito possibilitar ao leitor uma aproximação com um modo de perceber e vivenciar o cerrado e as linhas das fiandeiras, tecelãs e bordadeiras dessa região de Minas Gerais.

Em *O Algodão: de onde surge o processo de pesquisa/criação*, capítulo que introduz a dissertação, busco descrever os caminhos percorridos no estudo sobre a cultura popular brasileira e o encontro com o cerrado e o universo das linhas do Vale do Rio Urucuia. Depois de colher e cardar o algodão, vem *A Fiação: criando linhas*, onde discorro, primeiramente, sobre a perspectiva dialógica e polifônica de Mikhail Bakhtin (2002, 2003 e 2011) como uma visão de mundo no que diz respeito a apropriação por meio de entrelaçamentos, dando pistas para uma relação dialógica com o campo vivido a partir dos cantos apreendidos e contexto vivido; posteriormente, abordarei o conceito de “campo vivido” e “poetografias dançada” como uma abordagem metodológicas de pesquisa de campo e criação em dança

Toda essa linha fiada vai ser tingida pela experiência junto ao cerrado e as fiandeiras, tecelãs e bordadeiras da região do Vale do Rio Urucuia. Assim, em *O Tingimento: uma experiência de campo vivido*, dividido em três partes, traço, primeiramente, um breve panorama do que seja o sistema biogeográfico brasileiro chamado cerrado a partir da perspectiva trazida pelo antropólogo e arqueólogo Altair Sales Barbosa e vivida por mim como uma habitante cerratense, seguindo, posteriormente, com uma breve perspectiva histórica e socioambiental do Vale do Rio Urucuia, no intuito de contextualizar o universo das fiandeiras, tecelãs e bordadeiras da região. Na sequência, parto para descrever a experiência junto a iniciativa socioambiental da região chamada “O Caminho do Sertão”. Experiência essa que me preparou afetivamente para adentrar o universo das linhas na região. Encerro esse capítulo relatando o vivido junto as fiandeiras, tecelãs e bordadeiras e a relação com o canto feminino ligado a criação com as linhas.

Como resultado do encontro com o cerrado, com suas mulheres de linhas e a busca pelo entrelaçamento com a musicalidade típica desse universo temos *A Tecedura: criando Mulheres de Linhas*. Nesse capítulo descrevo o processo de construção do trabalho cênico Mulheres de Linhas e como o canto, expressão musical desse universo das

linhas, foi sendo trabalhado no corpo e pelo corpo para integrar com a dança um modo de experienciar esse universo cerratense.

Como uma reflexão tecida na relação com o campo vivido e com o processo de criação, em *O Bordado: canto, dança e linhas* busco responder as perguntas sobre a relação entre o canto e dança que motivaram a realização dessa travessia de pesquisa de mestrado. Finalizo essa tecedura de dissertação com *Rastros de Travessia*, traçando um panorama geral do que representou essa pesquisa e um possível desdobramento da mesma a partir do propiciado pelo encontro com a musicalidade própria do Vale do Urucua e suas mulheres de linhas.

Durante toda a pesquisa, desde a vivência em campo até a construção do trabalho cênico, assumi a mim mesma como suporte das experiências vividas. E desse assumir, coloquei-me em primeira pessoa em todo o texto, considerando importante tanto para o tipo de abordagem, quanto para o tipo de discurso que será criado sobre o universo experienciado e ressignificados pelo processo criativo. E dessa travessia de pesquisa, se escrevo aqui essa dissertação na solitude é porque se sou uma, sou várias mulheres, uma multiplicidade dialógica. Entrelaçamentos, na forma de Maria, Conceição, Simone, Geralda, Vera Lucia, Maria Barbosa, Helena, Neide, Irene, Damiana, Daiana, Marli, Edwigens, Rosenilda, Ladyjane, Fátima, Joice, Nair, Vitória... mas de também poeira, terra, barro, areia, veredas, buritis, pequi, jatobá, barú, araticum, fiação, rezas, folia, manzuá, saias, batuque, roda... muitas rodas, mas também de solitudes.

Aqui falo de entrelaçamentos, numa travessia feita com cajado e sapatos feitos a mão.

PARA SABER ANTES DE LER²...

CERRATENSE: ao que é natural do cerrado. Cerrado é o sertão do Brasil Central, região que abrange o sistema biogeográfico de mesmo nome, compreendendo os Estados de Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, parte do Tocantins, Minas Gerais e Bahia. Aqui cerratense não é só a fauna e flora em sua diversidade, mas também a cultura e os povos que habitam o cerrado.

TRAVESSIA: aqui coloco no sentido roseano de travessia, que ilustra bem não só a ação de andar em busca das fiandeiras, tecelãs e bordadeiras, mas, também, do próprio percurso de construção de pesquisa e criação, onde partimos impulsionados por uma busca, desconhecendo por completo o lugar de chegada. Isso, porque, o real, como nos lembra Riobaldo, está nos rastros deixados pelos afetos dos encontros e reencontros que ocorrem no meio da travessia. Meio esse que não temos controle e nem tão pouco previsão do que acontecerá. O que sabemos é somente que aquele que elegeu a busca, não pode recusar o que a travessia lhes oferece. Assim aconteceu com esse processo de pesquisa e criação *Mulheres de Linhas*.

FIANDEIRA: ou ‘fiadera’ como gostam de serem chamadas, são as mulheres que transformam o algodão já cardado em linhas. Cardar é a ação de preparar o algodão a partir de um par de cardas (espécie de pás com pentes pontiagudos) que penteiam os capuchos de algodão de modo que eles fiquem ideais para a fiação. Isto é, para serem transformados em linhas.

TECELÃ: aquela que cria no tear, a partir das linhas fiadas pelas fiandeiras, tapeçarias, colchas, mantas, ou tecidos para depois virarem roupas, etc. Antes de tecer, a tecelã coloca as linhas na urdidura (espécie de tela de madeira com pentes) seguindo as orientações de determinados repassos (receitas de desenhos, configurações de linhas tramadas) que deseja tecer.

BORDADEIRA: por meio da agulha e linhas vai desenhando ornamentos no tecido. Em nossa região de pesquisa, as bordadeiras gostam muito de trazer para o tecido a paisagem do cerrado em sua biodiversidade, bem como os modos de viver das comunidades sertanejas.

MULHER DE LINHAS: é como carinhosamente chamamos aquela mulher que tem uma afeição pelo trabalho com linhas, seja ele o bordado, a fiação, a tecelagem, o crochê, o macramê, o tricô, fuxico, costuras em geral, etc. Se arrisca na criação, abrangendo tanto aquelas que não sabem muito, como aquelas que possuem maior destreza com as linhas. Em nosso trabalho concentramos nas fiandeiras, tecelãs e bordadeiras, e, por vezes, substituiremos esse conjunto por “mulheres de linhas”. No processo de criação, particularmente pela vivência junto essas mulheres de linhas do Norte de Minas Gerais, essa denominação também engloba a forma coletiva delas se relacionarem e se perceberem como um entrelaçamento de relações.

INSTITUTO ROSA & SERTÃO: instituto sociocultural e ambiental de iniciativa feminina em Chapada Gaúcha (MG) atuando em toda região norte de Minas Gerais desenvolvendo ações de valorização da biodiversidade do cerrado e suas manifestações culturais. Como uma das iniciativas do instituto, o Ponto de Cultura Seu Duchim em Chapada Gaúcha desenvolve oficinas de dança, capoeira e música para crianças e adolescentes, além do registro de cantigas

² Aqui, me aproprio da forma com que a atriz Ana Cristina Colla (2013) resolveu em sua tese de doutorado “Caminhante, não há caminho. Só rastros” para assim apresentar os principais aspectos e personagens que criam o cenário onde toda a pesquisa/criação foi gestada.

do universo da Folia de Reis da região, das fiandeiras, e das danças de roda e batuque. Esse registro impulsionou a criação do grupo cênico musical Diadorina, composto por mussitas de formação acadêmica e de formação tradicional na cultura popular. O Instituto Rosa & Sertão foi uma importante parceria para a realização desse trabalho, oportunizando o contato direto com as comunidades de onde registraram as cantigas.

CENTRAL VEREDAS DE ARTESANATO: central que administra e vende o artesanato das fiandeiras, tecelãs e bordadeiras das 9 associações instaladas nos municípios de Arinos, Bonfinópolis, Sagarana/Arinos, Buritis, Natalândia, Riachinho, Serra das Araras/Chapada Gaúcha, Uruana de Minas e Urucua organizados em numa Rede Solidária de produção, fruto do trabalho de aproximadamente 208 associados. A Central Veredas, assim como o Rosa & Sertão, foi um importante parceira para a construção desse trabalho, possibilitando o contato direto com as fiandeiras, tecelãs e bordadeiras que fazem parte da associação.

AGÊNCIA DO VALE DO URUCUIA: associação civil, sem fins lucrativos com sede no município de Arino (MG) que busca promover o desenvolvimento humano e sustentável das comunidades do território do Vale do Rio Urucua por meio da gestão do conhecimento e do estímulo ao protagonismo local e à economia solidária.

CRECERTÃO: centro de referência em tecnologias sociais do sertão que atua na vila de Sagarana buscando desenvolver pesquisa e desenvolvimento de tecnologias auto-sustentáveis para as comunidades sertanejas no que diz respeito a moradia, alimentação e recursos hídricos. Sua gestão é de base comunitária.



O ALGODÃO

...de onde surge o processo de pesquisa e criação.

Tudo que muda a vida vem quieto no escuro, sem preparos de avisar...

Grande Sertão Veredas - João Guimarães Rosa

1. Reconhecendo o Algodoeiro

Era março do ano de 1996, quando tomei conhecimento de um grupo de artistas que criava e ensaiava no Galpão de Artes da Universidade Federal de Goiás, atualmente Centro Cultura da UFG. Quasar Cia de Dança, Grupo Solo de Dança, Grupo Nu Escuro de Teatro, Circo Laethô e Grupo de Capoeira Angola Kalunga. Eu, com meus 15 anos, fui fazer uma visita acompanhada de minha mãe, muita amiga na época de Luciana Caetano, uma das bailarinas da Quasar Cia de Dança. Dessa visita, o convite para fazer aulas de dança contemporânea ministrada por essa bailarina, que se tornaria a minha primeira mestra em dança. E assim, fui iniciada nessa arte em um lugar extremamente fértil no que diz respeito não só a dança, teatro, circo e capoeira, mas a todo um pensamento de arte contemporânea na cidade de Goiânia e no Brasil.

Ainda era o ano de 1996 quando recebi o convite para integrar o Grupo Solo de Dança. Grupo esse que, junto com os Filhos da Mãe (grupo de Henrique Rodovalho, coreógrafo da Quasar Cia., na antiga Escola Técnica de Goiás), fora criado, na época, para formar bailarinos para integrar o corpo de interpretes da Quasar Cia. Iniciava ali, aos 15 anos, a minha busca profissional como bailarina, me juntando ao grupo de artistas acolhidos pelo Galpão da UFG. Entre os anos de 1996 a 2001 tive a oportunidade de participar de importantes discussões e eventos dentro do circuito artístico do Estado de Goiás.

1.1. O INSTITUTO DO TRÓPICO SUBÚMIDO E O MEMORIAL DO CERRADO

Início, no ano de 2001, o tão almejado estágio na Quasar Cia. Estágio esse, que depois de 4 meses teve que ser interrompido quando sofri uma lesão muscular em minhas duas pernas. Apesar da jornada de terapias e um reaprender a dançar, essa lesão me proporcionou o encontro com o cerrado e as possibilidades expressivas que desse encontro poderiam vir. Assim, conheci o antropólogo e arqueólogo Altair Sales Barbosa e o Instituto do Trópico Subúmido (ITS) - Instituto de pesquisa sobre o cerrado em suas vertentes socioambiental e cultural.

Era o ano de 2002, e eu cursava o segundo ano de Gestão em Turismo pelo Instituto Federal de Educação e Tecnologia do Estado de Goiás (IFG) quando, participando do III Congresso Brasileiro Sobre o Cerrado e sua Biodiversidade, conheci Altair Sales Barbosa -

Antropólogo, arqueólogo e idealizador do Instituto do Trópico Subúmido (ITS) e o Memorial do Cerrado - sendo considerado a maior autoridade no assunto sobre cerrado. Sim, esse mesmo se sentou ao meu lado naquele dia, me puxando uma conversa. Claro que naquele momento eu não tinha ideia do currículo extenso e imponente de Altair. Somente sabia que era um dos pesquisadores participantes do referido congresso e que por algum motivo percebeu minhas inquietações sobre voltar a dançar e como realizar isso. Altair é uma daquelas pessoas que passa despercebida nos lugares por sua tamanha simplicidade e capacidade de se “misturar” com qualquer tipo de pessoa. Mas basta dar início a uma conversa para percebermos a tamanha profundidade de sua pessoa. E foi assim que fui percebendo no decorrer de nossa conversa que eu estava diante de um senhor que, em poucas palavras, me instigava a ver a dança em outros ambientes distintos dos quais eu estava habituada a trabalhar. Um desses ambientes? O próprio cerrado. E foi assim que recebi de Altair o convite para estagiar no ITS, dentro do Centro de Folclore e História Cultural e do Memorial do Cerrado. Vinculado a Puc-Go, o ITS foi idealizado por Altair para ser um centro de pesquisa sobre o cerrado do ponto de vista científico ao poético. Nessa perspectiva, dentro do ITS, foi também idealizado e construído o Memorial do Cerrado, museu a céu aberto que busca traçar, ao longo de seus quase 4,5 hectares de extensão, o processo de formação sociocultural da região abrangida pelo Sistema Biogeográfico do Cerrado.



IMAGEM 1 – Entrada do Instituto do Trópico Subúmido (Campus II da PUC/GO)



IMAGEM 2 – Entrada do Museu Memorial do Cerrado (ITS)

Ali, fui iniciada na relação dialógica entre arte e antropologia, participando do projeto “Sons do Cerrado” e coordenando o I e II Festival de Arte e Cultura Popular do Cerrado. Nessas experiências, pude acompanhar entre os anos de 2002 e 2004, manifestações de congada, reisados e catira, e ter ainda contato com fiandeiras, benzedeadas e raizeiras. Chamou-me a atenção a confluência da música e da dança nas manifestações e o canto que muitas vezes acompanhava o gestual nestes ofícios tradicionais. Começava ali meu interesse por esta apropriação do discurso musical pelo corpo que *também* dança ou gestualiza.

Em 2005, fui convidada pelo artista Kleber Damaso a participar do projeto Formação e Intercâmbio realizado pela Quasar Cia de Dança, tendo a oportunidade de conhecer o trabalho de Graziela Rodrigues, com seu método Bailarino-Pesquisador-Interprete, e Inaicyrá Falcão, com sua abordagem de Corpo e Ancestralidade, ambas professoras na época do curso de bacharelado e licenciatura em dança da Universidade Estadual de Campinas (SP) e que traziam um olhar sensível para a cultura popular brasileira por meio da dança. A união dessa experiência com a vivida no ITS gerou em mim a busca por cursar a graduação em dança pela Universidade Estadual de Goiás. Nesse momento eu já era graduada em Turismo pelo IFG e especialista em Educação Ambiental pela Universidade Federal de Goiás. E em 2006, ingres-

so na graduação em dança pela Unicamp atraída pela possibilidade de juntar os estudos e vivências em cultura popular brasileira e a dança contemporânea.

1.2. A GRADUAÇÃO EM DANÇA/ UNICAMP (SP)

Durante o curso de graduação, tive a oportunidade de contato com diferentes perspectivas de trabalho, todavia, o interesse pelo estudo sobre as culturas populares brasileiras me levou a me aproximar do trabalho desenvolvido pelas professoras Graziela Rodrigues e Inacyra Falcão. Com a oportunidade de vivencia-las dentro das especificidades de cada uma, dois importantes aspectos ficaram em mim ressaltados, alicerçando assim o meu trabalho: a importância de compreender e adentrar o universo da cultura popular a partir da própria ancestralidade e história pessoal, e a relevância da pesquisa de campo. Aspectos esses que auxiliam, num primeiro momento, no reconhecimento das fiandeiras, tecelãs e bordadeiras como possibilidade de construção de pesquisa e dramaturgia em dança.

No método bailarino-pesquisador-intérprete (BPI), de Graziela Rodrigues, através do eixo inventário pessoal, o bailarino é conduzido à investigação das memórias afetivas de seu corpo, reavivando-as pelo resgate de sua história pessoal. Segundo Rodrigues (1997) a porta de entrada ao inventário pessoal é o espaço-tempo das sensações mais profundas que dizem respeito a momentos de desenvolvimento do próprio corpo, sendo por isso então também chamado de inventário do corpo.

Mulheres de Linhas Falam³...

Era meados do ano de 2006, durante a graduação em dança no Departamento de Artes Corporais da Unicamp, e eu estava ali em intenso diálogo com o “meu boi” que deveria ser materializado como um resultado do processo de inventariar o corpo a partir da relação com o universo da cultura popular que tinha na figura do boi a construção da festa, em uma das disciplinas de Danças Brasileiras com a abordagem no BPI. Enquanto todos construíam lindamente seu boi de carcaça feita de madeira, galhos e tecidos bem enfeitados, o meu teimava em ser de linhas. Somente linhas. Fiz uma tecedura de nós de barbante que me cobria como um manto. Mas a dificuldade consistia no fato de que as linhas dessa tecedura não se findavam. Isto é, elas continuavam ligadas ao novelo que lhes deram origem. Muitos novelos...um boi que se movimentava pelas mãos ao movimentar as linhas...

³ Aqui serão feitas interferências sob a voz “Mulheres de Linhas” na forma de relatos de experiências anteriores como um reconhecimento do universo das linhas.

Inaicyra Falcão, por sua vez, opera com noções de corpo e ancestralidade, sendo a ancestralidade pensada não apenas como passado definido por elo familiar, mas também em termos do passado histórico mítico e cultural; e a corporeidade em questão, vista como uma atualização (recriação) do passado por meio da memória coletiva que se apresenta como tradição (Silva, 2012). Assim, em seu trabalho, Inaicyra propõe, como um canal de conexão com a ancestralidade, a experiência de técnicas corporais – não mediadas por instituições de ensino ou por tecnologias modernas – com o gestual de ações de trabalhos braçais, tais como lavar roupa no rio ou ceifar o mato.

Mulheres de Linhas Falam...

Nos cantos que se faziam pela bela voz de Inaicyra Falcão, descobri os cantos de minha avó Zezita quando estava imersa em seus crochês, tricôs e bordados. Minha avó também era negra como Inaicyra, e com uma voz tão imponente quanto. Os cantos de trabalhos que vivenciamos em suas aulas de Danças Brasileiras durante a graduação chamaram-me a atenção para aqueles rituais do cotidiano que são feitos em festa, como por exemplo os mutirões tão característicos do interior de Goiás e Minas Gerais. Festejos que atenuavam a árdua labuta do trabalho nas roças. Ritmo, cantos, festejos... minha avó mineira contava várias histórias desse interior, mas que para ela, por ser negra, muito não era festa...

Em relação à pesquisa de campo, a vivência corporal afetiva no território pesquisado, um “co-habitar com a fonte”, como coloca Rodrigues (1997), é uma forma de promover o encontro dessa história pessoal e ancestralidade com o universo do outro, em suas dimensões simbólica, corporal e histórica. Aqui, esse processo se diferencia de um processo etnográfico, ao dar grande importância às apreensões sinestésicas que ocorrem principalmente pelas e nas relações vividas em campo, apreendendo não apenas movimentos gestuais, mas também impressões, sensações e possibilidades de movimento. Isso porque será por meio da essência da experiência em campo captada pelo corpo que o processo cênico será desenvolvido. Por essa razão, dá-se grande importância à preparação do corpo que irá a campo, sendo “corpo” entendido aqui como o “lugar do encontro” (Rodrigues, 1997), isto é, o lugar da memória, da apropriação e da integração de experiências em processos de criação em dança. Essa preparação visa tornar o corpo mais sensível e favorecer uma apreensão mais profunda dos elementos pesquisados.

Era uma das últimas disciplinas obrigatórias em Dança Brasileiras e estávamos sentados em roda com Graziela Rodrigues que nos trazia orientações para a vivência de campo que deveríamos buscar como um exercício sobre o eixo co-habitar com a fonte. A escolha – dizia ela – está intimamente ligada com o seu próprio inventário pessoal. Isto é, a sua relação afetiva com o campo escolhido tem relação com a história que trazes no corpo. Mas o importante é que seja um 'Campo de Vida' e não um 'Campo de Morte' no sentido de te estimular a criar pela dança.

1.3. O NUCLEO DE PESQUISA E INVESTIGAÇÃO CÊNICA COLETIVO 22 (NuPICC 22)

De volta a cidade de Goiânia no ano de 2011, surge a possibilidade de participação no projeto *Paisagens Corporais* e o início de uma importante parceria. Nesse projeto, contemplado pela Lei Goyazes 2011 e Prêmio Klaus Vianna de Dança 2013, atuando na direção de laboratórios para Erica Bianco e Rodrigo Cruz na construção do espetáculo *Caçada: como raízes em busca de água*, conheci Renata Lima, diretora cênica do trabalho e coordenadora do curso de graduação em dança da Universidade Federal de Goiás. Participar desse projeto, possibilitou o início dos estudos de pesquisa e criação junto ao Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC 22), coordenado por Renata, e a retomada de meus afetos pelo cerrado e da minha relação com a cultura popular e a dança, a partir da abordagem de “campo vivido” e de “poetnografias dançadas”.

O NuPICC 22 reúne artistas-pesquisadores que, através da dança e em profunda relação com a música e o teatro, se propõe a estudar performances de manifestações da cultura popular brasileira e desenvolver trabalhos artísticos e educacionais respaldados pelos saberes e viveres desse universo. Iniciado a partir dos trabalhos de pesquisa artística de Renata Lima durante a sua graduação e pós-graduação em dança na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) entre os anos de 1999 e 2009, o NuPICC 22 atualmente reúne um grupo na cidade de São Paulo e outro em Goiânia, vinculado ao Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás (UFG). Nesse contexto, articula pesquisas acadêmicas, de graduação e pós-graduação, projetos de extensão e produções artísticas.

Em um segundo reencontro, nas figuras de Altair Sales e do projeto Sons do Cerrado, nos anos de 2012 e 2013, pude retomar, a partir da perspectiva trabalhada pelo NuPICC 22, os estudos sobre a cultura popular cerratense, sobretudo as fiandeiras, com suas cantorias

na região de Hidrolândia, Anápolis e Cidade de Goiás. Tornava-se cada vez mais claro que a musicalidade pulsava em mim tanto quanto o movimento, despertando-me um interesse pela realização de uma pesquisa que abordasse essa relação nesse contexto de criação em dança.

2. Tocando o Algodão: a escolha em experienciar o universo das linhas

Dessa trajetória vivida, imaginada e dançada, como nas etapas iniciais de um processo de “tecedura” – em que o algodão é plantado, colhido e transformado em fios pelas mãos hábeis da fiandeira, que nele reconhece esse potencial de fiação –, percebeu-se o universo feminino da fiação, tecelagem e bordado, o universo das linhas, e as “mulheres de linhas” com suas cantorias em rodas ou na solitude em suas casas. Percebeu-se também que o algodão que se buscava fiar é aquele do cerrado, sistema biogeográfico que circunscreveu a maior parte de minha experiência de vida.

A linha a ser fiada a partir desse algodão encontrou, na abordagem de “campo vivido” e de “poetnografias dançadas” de Renata de Lima Silva (2012), a sua “roda” e seu “tear” como pistas por onde eu poderia tecer uma dança tal como se tece uma grande e delicada colcha. E, no dialogismo e polifonia de Bakhtin (2002), uma visão de mundo sobre a relação com a alteridade, isto é, do descobrir-se outros ao descobrir os outros em mim, uma possível abordagem para trazer não só a relação entre música e dança, mas, também, a relação das vozes do campo vivido, que se confrontam com as vozes de minha história pessoal e artística, para dentro de uma pesquisa e criação em dança.

Em 2014, integro, como mestranda, ao Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, do Instituto de Artes da Unicamp (SP). Com o projeto *Nos Cerrados de Fios e Cantos*, sob orientação do Prof. Dr. Jorge Schroeder, me torno bolsista FAPESP para realizar uma pesquisa sobre a relação dialógica entre a dança e o canto na construção dramática em dança, tendo como trabalho de campo as fiandeiras, tecelãs e bordadeiras da região do Vale do Rio Urucuia - Norte de Minas Gerais. Sob a direção cênica de Renata Lima dou início ao processo de criação de *Mulheres de Linhas*.

Aqui trago quase uma techedura de paisagem, já que falamos do cruzamento de dois territórios: o das linhas do Vale do Urucuia e o da dramaturgia em dança tecida a partir da construção de poetnografias dançadas desse “campo vivido”. E o canto feminino vem

permeando esse entrelaçamento. Para tanto, realizei entre os meses de julho de 2015 a junho de 2016 nove visitas na região, onde cada uma delas permaneci de 15 a 30 dias, conversando, aprendendo a fiar, tecer, bordar e cantar em trezes vilas/comunidades do Vale do Urucuia. Em parceria com a Universidade Federal de Goiás, realizei entre os meses de abril a outubro de 2016 a criação de *Mulheres de Linhas*.

A large, dark wooden spinning wheel (roca) is the central focus, positioned in a semi-enclosed outdoor space. The wheel has a large circular frame with several spokes radiating from the center. It is mounted on a sturdy wooden frame with four legs. To the right, a portion of a wall and a wooden post are visible. The background is filled with various trees and plants, including what appears to be a cornfield on the left. The lighting is bright, suggesting a sunny day. The overall scene conveys a sense of traditional rural life and craftsmanship.

A FIAÇÃO....

...Criando Linhas

O senhor... mire, veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam, verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra montão.

Grande Sertão Veredas -João Guimarães Rosa

1. Dialogismo e Polifonia: rastros bakhtinianos sobre entrelaçamentos

A busca pela relação equipotente entre música e dança em processo de criação que se alimenta da cultura popular possibilitou um primeiro encontro teórico com Ernani Maletta (2009) e seu conceito de atuação polifônica. Conceito esse desenvolvido a partir de sua vivência junto a grupos de teatro, sobretudo com o Grupo Galpão de Teatro, ao notar a necessidade da integração dos discursos cênico e musical. A percepção da importância e necessidade de incluir elementos e princípios musicais na formação de atores, de modo a contribuir para o desenvolvimento de habilidades múltiplas, o fez desenvolver uma metodologia de trabalho denominada inicialmente de “dinâmicas cênico-musicais” (MALETTA, 2009). Estas combinam canções, deslocamentos rítmicos, estruturas coreográficas e manipulação de objetos, associando múltiplos e simultâneos discursos expressivos. Esta experiência serviu de base também para o desenvolvimento do conceito de atuação polifônica (MALETTA, 2005), definida por ele como:

[...] aquela em que o ator, incorporando os conceitos fundamentais das diversas linguagens artísticas (literatura, música, artes corporais, artes plásticas, além das teorias e gramáticas da atuação), é capaz de, conscientemente, se apropriar deles, construindo um discurso cênico por meio do contraponto entre os múltiplos discursos provenientes dessas linguagens. (MALETTA, 2009, p. 404)

Vale ressaltar que, para Maletta, o teatro “compreende conceitos fundamentais provenientes das diversas linguagens artísticas que, por sua vez, representam instâncias discursivas, o discurso teatral compreende múltiplos outros discursos, sendo, por isso, polifônico” (2009, p.404). Os exercícios integrantes de sua metodologia de trabalho contribuiriam, nessa perspectiva, não apenas para desenvolver a musicalidade dos atores, mas também para “facilitar a percepção dos múltiplos e simultâneos discursos que a cena compreende” (2009, p.406).

Apesar de sua origem no contexto do teatro, este conceito pode servir como ponto de partida para a percepção da relação entre música e dança na atuação do bailarino, já que entre o contexto da dança e do teatro há muitas semelhanças. No entanto, como a origem do conceito de atuação polifônica de Maletta está nos conceitos de dialogismo e polifonia, desenvolvidos em Bakhtin (2000, 2002), fomos então buscá-los na fonte de modo a entender ainda mais a possibilidade de entrelaçamentos entre as linguagens. O que nos possibilitou

uma relação bem mais direta com nosso trabalho que parte de uma experiência de “campo vivido” para assim tecer uma dramaturgia em dança a partir de uma leitura desse campo vivido por meio de poenografias dançadas, já que tratamos de apropriação e ressignificação sob o viés de entrelaçamentos. No entanto, conhecer o trabalho de Maletta foi importante, principalmente no sentido da relação do trabalho vocal de canto com exercícios corporais.

Embora o trabalho de Mikhail Bakhtin fora desenvolvido em torno da linguagem, principalmente os de gênero romanesco, sua perspectiva dialógica nos soa como uma verdadeira visão de mundo, apontando assim um olhar sensível para o trato com a alteridade, um descobrir-se outros e os outros em nós. Alteridade essa que se faz importante em nosso trabalho artístico que parte de um campo vivido.

O termo polifonia aparece inicialmente no universo musical com referência às várias vozes independentes de uma composição. Isto significa, falando simplificada, um tipo de organização musical na qual várias melodias se entrelaçam sem que haja efetivamente uma hierarquia (como no caso da canção, por exemplo, em que a melodia do canto se sobrepõe aos instrumentos acompanhantes) ou mesmo uma submissão de qualquer uma das melodias às outras. Na polifonia musical os diversos eventos sonoros se apresentam numa relação de igualdade, numa dinâmica complexa de trocas entre o protagonismo e a “coadjuvância”. Na perspectiva bakhtiniana, a polifonia é entendida como uma estratégia discursiva acionada para a construção de um texto literário, isto é, um recurso de composição. Assim, todo enunciado, simples ou não, é um tipo de acontecimento numa espécie de drama entre o locutor, o conteúdo e o ouvinte - sendo “conteúdo” aqui considerado como o assunto de que trata o texto. Em um enunciado, além desses três aspectos (conteúdo temático, estilo da linguagem e construção composicional que estão presentes em qualquer enunciado), inclui também outras vozes participantes, além do locutor e do interlocutor: aquelas que já habitam as palavras as quais um enunciado responde, muitas vezes sem saber, e aquelas presumidas daqueles futuros interlocutores que irão lhe responder. Sendo essa última uma característica fundamental do enunciado que o difere da concepção gramatical da língua.

Vale lembrar que para Bakhtin todo enunciado possui uma natureza social, e assim a natureza dessas vozes, de acordo com seu pensamento, não pode ser caracterizada apenas como individual ou psicológica. O gênero que mais bem representa essa pluralidade de vozes e de tipos de discursos é o romance moderno. E o autor que leva essa questão da multiplicidade de vozes e gêneros para um novo nível de realização é Dostoiévski, autor de

textos que Bakhtin chamará de romance polifônico.

A personagem do romance polifônico apresenta um ponto de vista particular sobre o mundo e sobre ele mesmo. Conceber uma personagem é conceber sua palavra e esta será tão válida quanto a palavra do autor. Ele não é apenas objeto do discurso do autor, mas seu próprio discurso é imediatamente significante. O autor não tem uma verdade acabada sobre sua personagem e ele entra em diálogo e se deixa alterar pela palavra da personagem. No interior do texto, a personagem não é nem um Eu nem um Ele, e sim um Tu. Isto é, o sujeito ao qual se dirige seriamente o autor não por mero jogo retórico ou convenção literária, mas numa relação equipotente, de alteridade. (AMORIM, 2001)

Temos então um outro nível de alteridade que é aquele da não-coincidência da personagem com ela mesma: sua palavra está em permanente movimento porque ela procura a si próprio na palavra do outro. Se a palavra da personagem é relativamente autônoma em relação à palavra do autor, tal não acontece na relação com a palavra dos outros personagens. A palavra de uma personagem nunca é plena, acabada: ela busca as palavras dos outros. Seja por oposição, ou por submissão, é no contato com as palavras dos outros que sua palavra faz sentido. Essa relação penetra cada palavra da personagem; em cada gesto, em cada movimento facial. A função da palavra no texto polifônico não é de caracterizar a personagem, mas sim de provocar o diálogo. E assim temos novamente um enunciado executado a três vozes: “a personagem diz sua palavra através da palavra dos outros e pisca o olho para o leitor”. (AMORIM, 2001, p 127)

Essa perspectiva polifônica de Bakhtin está ancorada em seu conceito de dialogia, pois para o autor a linguagem é inerentemente “dialógica”, isto é, todo enunciado – considerado pelo autor como a unidade real de comunicação verbal – está implícita ou explicitamente relacionado a outros:

(...) todo falante é por si só um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa, mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais o seu enunciado entra nessa ou naquelas relações (baseia-se neles, polemiza com eles, simplesmente os pressupõe já conhecidos do ouvinte. Cada enunciado é um elo na corrente organizada de outros enunciados. (BAKHTIN, 2003, p. 272).

Assim, o termo dialogismo se refere a um princípio constitutivo da linguagem, a um modo de seu funcionamento, pois todo enunciado constitui-se a partir de outro (s)

enunciado (s), carregando, por isso, em sua constituição pelo menos duas vozes, a do próprio falante e a do outro. Se estendermos o uso desse conceito para além da linguagem verbal, incluindo aí outros sistemas simbólicos, como os artísticos, pode-se dizer que o dialogismo acontece dentro de qualquer instância verbal ou não verbal, já que “...a nossa própria ideia – seja filosófica, científica, artística – nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros (...)” (BAKHTIN, 2003, p. 298).

Embora o termo “dialogismo” remeta a “diálogo” e este, por sua vez, remeta ao diálogo entre pessoas presentes, na perspectiva bakhtiniana o dialogismo não está atrelado somente à ideia de uma interação face a face entre interlocutores (que é apenas um eixo mais comum da relação dialógica) mas também entre enunciados de contextos e épocas distintas. Por isso, as relações dialógicas podem ocorrer em tempos e espaços diferentes e distantes (um texto atual pode dialogar com textos antigos, uma obra feita num país pode suscitar respostas – novos enunciados – em regiões distantes etc.). E assim, na visão bakhtiniana, na própria construção de um enunciado existe uma ressonância dialógica sobre enunciados anteriores a este. Essa visão dialógica de Bakhtin, segundo Beth Brait (2008) remete a uma relação do sujeito com o mundo e os enunciados como uma criação resultante das dimensões assumidas pela linguagem nessa relação. Sendo assim, o dialogismo assume duas dimensões:

– a de permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. Natureza interdiscursiva da linguagem;

– e a de relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que por sua vez se instauram e são instaurados por esses discursos. E aí, dialógico e dialético se aproximam, ainda que não possam ser confundidos, uma vez Bakhtin vai falar do eu que se realiza no nós, e do nós que se realiza no eu, insistindo não na síntese, mas no caráter polifônico dessa relação exibida pela linguagem.

Esse dialogismo somente ocorre pela atitude inerente ao ouvinte de interagir com o enunciado do outro por meio de uma compreensão responsiva ativa. Compreensão essa que gera, por sua vez, respostas de naturezas diversas: desde uma simples emoção, um gesto, uma palavra, uma ação, um desenho, uma brincadeira, até a criação de uma obra de arte. (SCHROEDER & SCHROEDER, 2009). Na visão bakhtiniana, toda compreensão é preche de resposta, onde a compreensão passiva durante a apreensão do enunciado é apenas um momento que antecede a compreensão ativamente responsiva que se efetivará numa resposta.

Mas Bakhtin chama a atenção para o fato de que nem sempre essa resposta vem imediatamente ao término do enunciado e que muito menos será realizado em voz alta, podendo inclusive ser uma “compreensão responsiva silenciosa” (BAKHTIN, 2003, p. 272). E assim, toda compreensão plena real é ativamente responsiva, sendo uma fase inicial preparatória da resposta (seja qual forma ela desejar assumir).

Mulheres de Linhas Falam...

Numa atitude responsiva ativa me aproprio não só das falas, mas do gestual, paisagem, cheiro, sensação... lendo tudo por meio de uma poética em dança. Isto é, ao me posicionar como interlocutora diante desse universo das linhas do Vale do Rio Urucuia, eu tomo todo o universo expressivo das fiandeiras, tecelãs e bordadeiras como enunciado, e respondo a eles com minha linguagem artística específica, no caso a dança, “lendo” as vozes vividas em campo por meio de uma poética. E nesse processo, sob essa visão dialógica, penso que talvez a vontade de cantar e tocar numa relação equipotente com a dança seja uma atitude responsiva diante do que compreendo durante experiência de campo. Ela [a vontade] talvez surja numa techedura equipotente com o movimento dançado para trazer um modo de entendimento, de compreensão sobre o território experienciado. Assim, a musicalidade impulsionada pode estar ligada ao sentido da musicalidade no território, e que por sua vez se ressignificará num processo de dramaturgia em dança.

O mais interessante nessa cadeia de compreensões responsivas é que durante esse processo, quando entro em contato com os enunciados alheios e respondo a eles numa compreensão ativa, na visão bakhtiniana, estou também assimilando, apreendendo um pouco do “colorido” valorativo desse enunciado experienciado e por mim ressignificado num processo de apropriação e que aparecerá em um outro momento quando eu for então o enunciador. Um pouco do outro fica em mim, e do que sou no outro, numa relação de interação com o mundo e de construção de nossos próprios discursos..

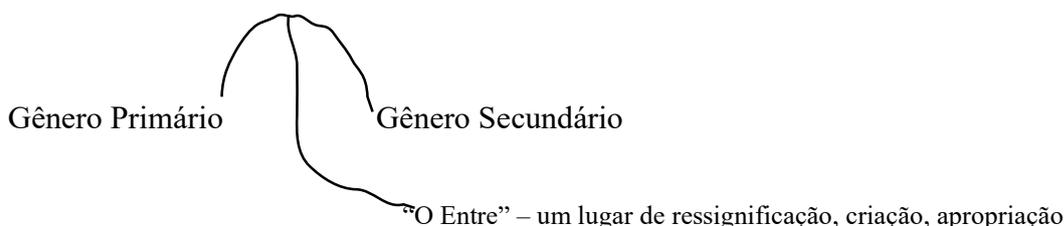
Eis porque a experiência discursiva individual de qualquer pessoa se forma e se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros. Em certo sentido, essa experiência pode ser caracterizada como processo de assimilação – mais ou menos criador – das palavras do outro (e não da palavra da língua). Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vários de alteridade ou assimilabilidade, de um grau vários de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos. (BAKHTIN, 2003, p. 294)

Os tipos de enunciados relativamente estáveis no que diz respeito ao conteúdo temático, ao estilo da linguagem e à forma composicional, irão agrupar-se na visão de Bakhtin em gêneros do discurso. E por assim ser, os discursos podem ser considerados como “os efeitos de sentido produzidos por enunciados levando-se em conta o contexto – social, cultural, histórico – onde são produzidos” (SCHROEDER, 2009).

Dentre as diversas possibilidades desse agrupamento, Bakhtin vem trazer duas diferenciações importantes: os gêneros discursivos primários e os secundários, onde essa distinção em nada tem ligação com uma diferenciação hierárquica, mas no que diz respeito a formação. Os gêneros primários são constituídos por enunciados de intercâmbio verbal espontâneo, ligado a enunciados do cotidiano formando o discurso cotidiano comum. Já os secundários são os discursos artísticos e científicos, que, para Bakhtin, tem nos gêneros primários a sua fonte de formulação a partir da relação dialógica. “Porque o poeta não escolhe suas palavras de um dicionário, mas do contexto da vida no qual as palavras se sedimentam e se impregnam de valoração” (BAKHTIN, 2011, p. 167). No entanto, ao tornarem componentes dos gêneros secundários os gêneros primários perdem sua relação com a realidade imediata da qual faziam parte, assumindo então um valor de outra intensidade dentro da nova situação enunciativa da qual passam a fazer parte, num processo de atenuação da ênfase ou da entonação expressiva inicial. Isto é, nunca há perda de relação com a “realidade”, mas com a “realidade imediata”, assumindo novas relações com uma nova realidade não mais “imediata” que é a dos gêneros secundários (do romance por exemplo).

Mulheres de Linhas Falam...

Quando trago o gesto de fiar o algodão, que apreendi durante a vivência em campo dando a ele uma leitura poética por meio da dança ele mergulha numa outra dimensão (a dimensão artística) que, por um lado, atenua os sentidos “primários” desse gesto. Isto é, aqueles que se interpretam quando esse mesmo gesto está no cotidiano. Mas, por outro lado, podem enfatizar, ou mesmo atribuir outros sentidos, digamos “secundários” ao mesmo gesto de fiar o algodão. Por secundários são os artísticos no sentido de que esse gesto passa a fazer parte do todo do enunciado dançado e com ele estabelecer relações de sentido que podem não ser as mesmas que o gesto de fiar o algodão estabelecia no cotidiano das fiandeiras. Em todo caso, o gesto de fiar o algodão como uma expressão do cotidiano, mesmo estando na dimensão artística carrega ainda sua “significação”, embora atenuada pela nova situação enunciativa na qual ele aparece...



Podemos também considerar que, no processo de criação, esse mesmo gesto de fiar o algodão pode ser manipulado, desdobrado, variado, etc. a ponto de não poder ser mais reconhecido quando vai para a dança. Nesse caso, o gesto pode se distanciar de sua forma cotidiana, perdendo todo o seu sentido “primário” em favor de seu novo sentido “secundário”. Nesse caso específico diferenciamos, então, o ponto de vista do autor e o do ponto de vista do receptor. Isto é, o autor sabe e identifica de qual gesto cotidiano derivou sua obra artística, mas o receptor nem sempre...

Schroeder e Schroeder (2011) elencam algumas das propriedades do enunciado, conforme compreendido por Bakhtin, que consideram cabíveis também na música: o enunciado deve obedecer a algumas regras de organização específicas do campo de atividades sociais ao qual está atrelado; cada enunciado é único, pois está atrelado ao contexto de sua emissão; é sempre dirigido a alguém; suas fronteiras são definidas pela alternância dos falantes; se organizam em “gêneros do discurso”, que propõem formas mais ou menos estáveis de enunciados (unidade de significação) originados de campos de atividades sociais também estáveis e específicos (como o romance, por exemplo). Assim, argumentam que tais propriedades são extensíveis à música, e também seriam às demais linguagens artísticas, como a dança, na medida em que tomam as artes como sistemas simbólicos homólogos à linguagem verbal.

De fato, composições em dança também podem ser vistas como enunciados cênicos que obedecem a certas regras de organização homólogas às atribuídas aos enunciados verbais: são únicas, enquanto acontecimento, quando performadas; são também dirigidas a alguém (o espectador); dão origem a gêneros discursivos coreográficos, na medida em que se estabilizam em diferentes estilos e abordagens corporais. Tomadas as coreografias, então, como enunciados cênicos, podem ser investigadas sob a perspectiva do dialogismo, isto é, é possível abordá-las como sendo respostas à outros enunciados, sejam eles cênicos, coreográficos, musicais ou verbais, e que, por isso, adentram a complexa rede discursiva a partir da qual os enunciados interagem direta ou indiretamente na dimensão significativa.

Diante desse panorama bakhtiniano, podemos perceber um pensamento complexo

sobre as formas dialógicas do discurso que, longe de ser uma simples taxinomia, aponta um fenômeno em sua complexidade e, assim, seus paradoxos em diferentes graus:

A vida de uma palavra está na sua passagem de um locutor a outro, de um contexto a outro, de uma coletividade social a outra, de uma geração a outra. E a palavra não esquece jamais seu trajeto, não pode se desembaraçar inteiramente da influência dos contextos concretos de que faz parte. (...) Todo membro de uma coletividade falante não encontra palavras neutras, 'linguísticas', livre de apreciações e orientações de outrem, plenos da voz de outrem. Toda palavra de seu próprio contexto provém de outro contexto, já marcado pela interpretação de outrem. Seu pensamento só encontra palavras já ocupadas. (DANON-BOLEAU, L. *Apud* AMORIM, 2001, p. 133)

E foi com essa visão dialógica de mundo, propondo um entrelaçamento na relação com a alteridade, que parti rumo ao universo cerratense das linhas do Vale do Rio Urucuia. Visão essa que, para minha surpresa típica de acadêmicos com ares superiores, já se fazia presente nas mulheres artesãs de linhas da região, em sua forma de se relacionar entre elas, com a comunidade e com a paisagem do cerrado.

2. Afetos em movimento para dançar um campo vivido

Ao som da sua roda, tia Joice, fiandeira na cidade de Goiânia, curiosa para entender que dança é essa que sua sobrinha quer criar, me pergunta: “Isso aqui que eu tô fazendo vai virá dança? Uai, que interessante!!! Como estou te ensinando um pouquinho do conhecimento da fiação que ocê vai conhece lá pros rumo do Urucuia, depois quero que ocê me ensine essa sua dança [risos] quem sabe vou até trabaiá mió, né? [risos]”

A percepção do universo das fiandeiras, tecelãs e bordadeiras da região do Vale do Urucuia em Minas Gerais como potencialidade de construção dramaturgica em dança parte do desejo de buscar um diálogo entre dança contemporânea e o contexto das culturas populares brasileiras para calcar suas criações a partir da experiência de “campo vivido” e construção de “poetnografias dançadas”. Diálogo esse discutido por Silva (2012) como dança brasileira contemporânea, sendo a noção de cultura popular brasileira identificada pela autora, a partir de Carvalho (2000), como um conjunto de produção e manifestação que, inserido nos atuais contextos de produção e comunicação de massa, cultiva ainda, mesmo que só no campo simbólico, valores e características das culturas tradicionais. Silva (2012) situa a dança brasileira contemporânea como potente catalisador da pluralidade da cultura brasileira e da possibilidade de um diálogo híbrido com a arte na contemporaneidade. Assim, a dança

brasileira contemporânea pode, por meio de diferentes metodologias, debruçar-se sobre diferentes objetos de investigação e criação.

Para o desenvolvimento de nosso mestrado no Programa em Artes da Cena/Unicamp que resultou também no trabalho cênico *Mulheres de Linhas* trabalhamos dentro da abordagem de construção de poenografias dançadas a partir do vivido em campo. Inspiradas nos estudos da *performance*, em que Richard Schechner e Vitor Turner exploram teorias e práticas da etnopoética, e adaptando-os para o contexto da dança brasileira contemporânea, Silva e Lima (2014, p. 157) desenvolvem a noção de “poenografias dançadas” como fragmentos dramáticos em dança construída a partir dos afetos apreendido durante experiência em campo e organizados poeticamente na forma de expressões dançadas.

Partindo da relação dialógica entre o eu e o outro, o corpo e a cultura, subjetividade e realidade a construção de poenografias dançadas perpassa pela vivência em alguma das expressões da cultura popular brasileira de modo que o experienciado, vivido, dialogado, na convivência com o outro, provoque apreensões sinestésicas que serão “lidos” por meio de uma poética em dança. Poética essa que circunscreverá o caminho por onde a tecedura dramática deverá percorrer para ser construída. É deixar-se atravessar pelas vozes, paisagens, cheiros, cores, musicalidade, fazendo ressoarem no corpo elementos de criação em dança, onde a relação com o outro tem um papel efetivo na percepção e valoração do universo experienciado e que será então ressignificado pelo processo de criação.

O processo de poenografar pela dança elementos pesquisados nas culturas populares, desde a pesquisa de campo, preparação e criação cênica, tem como base as noções de *corpo limiar* e *encruzilhada* que Silva (2010) discute em sua tese de doutoramento. O corpo limiar diz respeito ao estado corporal pelo qual transitam as noções de passado e presente, de sagrado e de profano, do eu e do outro; e a encruzilhada aparece aí como metáfora para o lugar (tempo-espço) em que passado e presente se sobrepõem e, ainda, no qual perpassam questões relacionadas ao sagrado. Nessa perspectiva, a ancestralidade seria então uma atualização do passado, por meio de uma memória coletiva que se apresenta como tradição, isto é, uma recriação e não um retorno ao passado.

Para definir corpo limiar, Silva (2010, p. 69) parte da noção de liminaridade discutida em Turner (1974) como o estado subjetivo de estar no limite entre dois estados de existência durante os ritos de passagem, bem como da abordagem de Schechner (2002), que

amplia a noção de ritual, abarcando também o que o autor tratou como rituais seculares. Assim, a autora chega à noção de corpo limiar como aquela corporeidade pela qual transitam as noções de passado e presente, de sagrado e de profano, do eu e do outro.

A partir de Martins (1997), Silva (2010) aborda a encruzilhada na perspectiva do sistema filosófico-religioso de origem iorubá, isto é, o lugar de cruzamento de ruas ou trilhas, em que se faz oferenda para Exu e suas falanges. Não se trata de um lugar concreto e sim de metáfora da noção de tempo-espaço, um lócus de intersecções, marcado pela ancestralidade africana.

E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e os gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se continuamente, em novos diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras (MARTINS, 1997, p. 26). Assim, para Silva (2010, 2012) o corpo limiar é o próprio corpo da encruzilhada, na qual a assimilação da memória coletiva incorpora a herança cultural negroafricana no Brasil.

Se em um primeiro momento a ideia de encruzilhada aparece em Silva (2010), voltada especificamente para o contexto da cultura afro-brasileira, olhando atentamente para manifestações de dança popular, no desdobrar da encruzilhada anuncia-se a possibilidade de essa noção mediar a vivência e compreensão de outros contextos culturais, não necessariamente categorizados por expressões afro-brasileiras. Isso porque, se a encruzilhada é justamente o lugar em que passado e presente se sobrepõem e ainda no qual perpassam questões relacionadas à ancestralidade e a um tempo-espaço de festejos, podemos pensá-la para além de manifestações populares “dançadas” e que não estejam necessariamente no contexto afro-brasileiro. As fiandeiras, tecelãs e bordadeiras do Vale do Urucuia (MG) são corpos de encruzilhada. A história da fiação e tecelagem no Brasil demonstra o apego a uma tradição herdada e que é atualizada sempre que uma fiandeira se senta diante de sua roda, aparecendo assim como instância possível da encruzilhada. Além disso, vivenciar a fiação, tecelagem e bordado como uma potência simbólica advinda de saberes populares para a criação de poenografias dançadas, é uma forma de fazer e refletir a arte da dança de forma pós-abissal, reconhecendo no corpo seu potencial discursivo, afirmando uma construção de conhecimento descolonizadora. Isso porque existem em todo o mundo não só diversas formas

de conhecimento da matéria, da sociedade, da vida e do espírito, mas também muitos e diversos conceitos e critérios sobre o que conta como conhecimento (SANTOS, 2007, p. 86).

O pensamento abissal, demarcado por linhas cartográficas abissais, é definido por Boaventura de Souza Santos (2007) como uma herança da era colonial que tradicionalmente define relações políticas e culturais da contemporaneidade. Consistindo na divisão da realidade em dois universos distintos, os “deste lado da linha” e os “do outro lado da linha”, que não se relacionam, o pensamento abissal atua para além das denominações pelas quais o colonialismo é conhecido, tornando “invisíveis” os saberes provenientes do sul (o outro lado da linha). Essa invisibilidade, segundo o autor, acaba por fundamentar, por meio da apropriação/violência, a visibilidade dos “deste lado da linha”.

Em um pensamento pós-abissal, Santos (2007) propõe a ecologia dos saberes como forma de ordenamento da apropriação/violência, situando, assim, nossa perspectiva epistemológica na experiência social do outro lado da linha – como um aprender com essa linha a partir da própria epistemologia por ela utilizada. Essa perspectiva propõe uma visão de mundo no reconhecimento da pluralidade de formas de conhecimento existentes e as possibilidades de interações entre elas num diálogo horizontal entre conhecimentos, sem comprometer a autonomia de cada um.

E é com essa mesma percepção de reconhecimento desses saberes que partimos também para o deslocamento do centro de gravidade das análises bakhtinianas que se constitui na literatura sobre polifonia e dialogismo para transpô-la para as pesquisas e criações de poenografias dançadas a partir das imagens das linhas e da relação de entrelaçamentos vividas pelas fiandeiras, tecelãs e bordadeiras do Vale do Rio Urucuia (MG).

Considerando que o corpo em cena não é exatamente um corpo limiar e nem a cena é uma encruzilhada, como já apontado por Silva (2010, 2012), reivindicamos para a arte essas identificações, que podem ser vivenciadas, apreendidas e ressignificadas pelo artista para poenografar pela dança as singularidades e alteridades das mulheres do cerrado em seus ofícios de fiar, tecer e bordar manualmente, inventando “outras encruzilhadas”, num dialogismo de linhas.

3.Preparando Para Entrelaçar

Escolher o universo das fiandeiras, tecelãs e bordadeiras para realizar uma

pesquisa em artes da cena, provocou antes mesmo de ir a campo, um certo fascínio pelas linhas. Isso porque é pelas linhas e nas linhas, embaladas por cantorias, que todo o processo é construído e lançado em possibilidades infinitas de entrelaçamentos, criações. Linhas, vale lembrar, oriundas de um capuxo de algodão, um ponto talvez que, pela velocidade posta na roda e nas habilidades das mãos de uma fiandeira, se transforma em linhas. Linhas e linhas de novelos e meadas.

Linhas que contêm nelas mesmas a possibilidade de se ligar, “re-ligar”, criar e recriar, várias vezes pela ação do tramar, repassar no tear. E assim, ao invés de síntese, quando essas linhas se encontram, elas se entrelaçam, sugerindo equipotência e multiplicidade que vai sendo tecida aos poucos. E aos poucos, diante de nossos olhos, materializam-se em tecidos, roupas finas, colchas...peças inteiras de artesanato. Uma certa inteligibilidade no que diz respeito ao dialogismo e ao entrelaçamento tanto entre o canto e a dança, como da presença desse outro em meu enunciado dançado.



IMAGEM 3 E 4 –
Linhas na urdidura do
tear de Simone (Cidade
de Natalândia – Vale do
Urucuia)



Próximo a Unicamp, onde essa pesquisa está vinculada, existe um centro cultural chamado Casarão organizado e mantido por um coletivo de artistas em suas mais diferentes modalidades de artes. Nesse Casarão, tomei conhecimento de um grupo de mulheres que se reúnem as quartas feiras pela manhã para bordar. Sob o nome de Entrefios de Memórias, liderado por Marli Wunder, essas mulheres buscam por meio da criação com as linhas fortalecer os laços femininos que existem nas trocas de histórias, saberes e fazeres. Foi lá que entrei em contato com o bordado livre e com a criação coletiva, aprendendo a bordar, escutar e compartilhar histórias. Pela minha assiduidade e ligação afetiva comum pelas linhas me tornei integrante em 2014 (início do mestrado) seguindo até o momento presente.



IMAGEM 5 – Encontro do grupo Entre Fios de Memória no Casarão centro cultural. Fotografia de Raquel Pereira

Quando integrei as rodas do Entrefios de Memória, ao longo do semestre de início do mestrado, fui percebendo minhas mãos ficarem cheias, quentes, inquietas e ávidas para criarem algo feito a mão com todo o corpo. Tornar artesanal a experiência vivida com as linhas. Um mundo a parte, um mundo de várias, um mundo de linhas. Percebi que ali, no fazer com essas mulheres do Entrefios, estava também me preparando corporalmente para os encontros com as fiandeiras, tecelãs e bordadeiras do Vale do Urucuia que ainda estavam por vir. Isso porque, no manusear das linhas do bordado livre fui adentrando a linguagem própria do universo das linhas por meio da textura de cada novelo, cor, espessura, cheiro, pelas dificuldades e facilidades de aprender os pontos do bordado, e pelas possibilidades criativas

quando se entrelaçam as linhas. Preparação para os afetos que fariam meu corpo vibrar, e assim, numa atitude responsiva ativa, uma dança e uma vontade de cantar. Uma relação que traria no corpo a equipotência das linhas, criando sentido, mundos, visibilidade para aquilo captado sob a forma de uma compreensão. Multiplicidade, linhas, vozes. Ressonâncias de um campo vivido. Num encontro que me transbordaria de tal maneira, que eu me perguntaria se não eram essas mulheres do vale do Urucuaia que estavam buscando uma pesquisa que as fizessem dançar e cantar.

E assim, em meio a esse encontro com o Entrefios de Memória e todos esses afetos vindos pela relação com o que estava sendo vivenciado pelas rodas de bordados no Centro Cultural Casarão e com o que estava por vir no Vale do Urucuaia criei meu primeiro bordado. Um mapa afetivo sobre o universo das linhas e o nome Mulheres de Linhas.

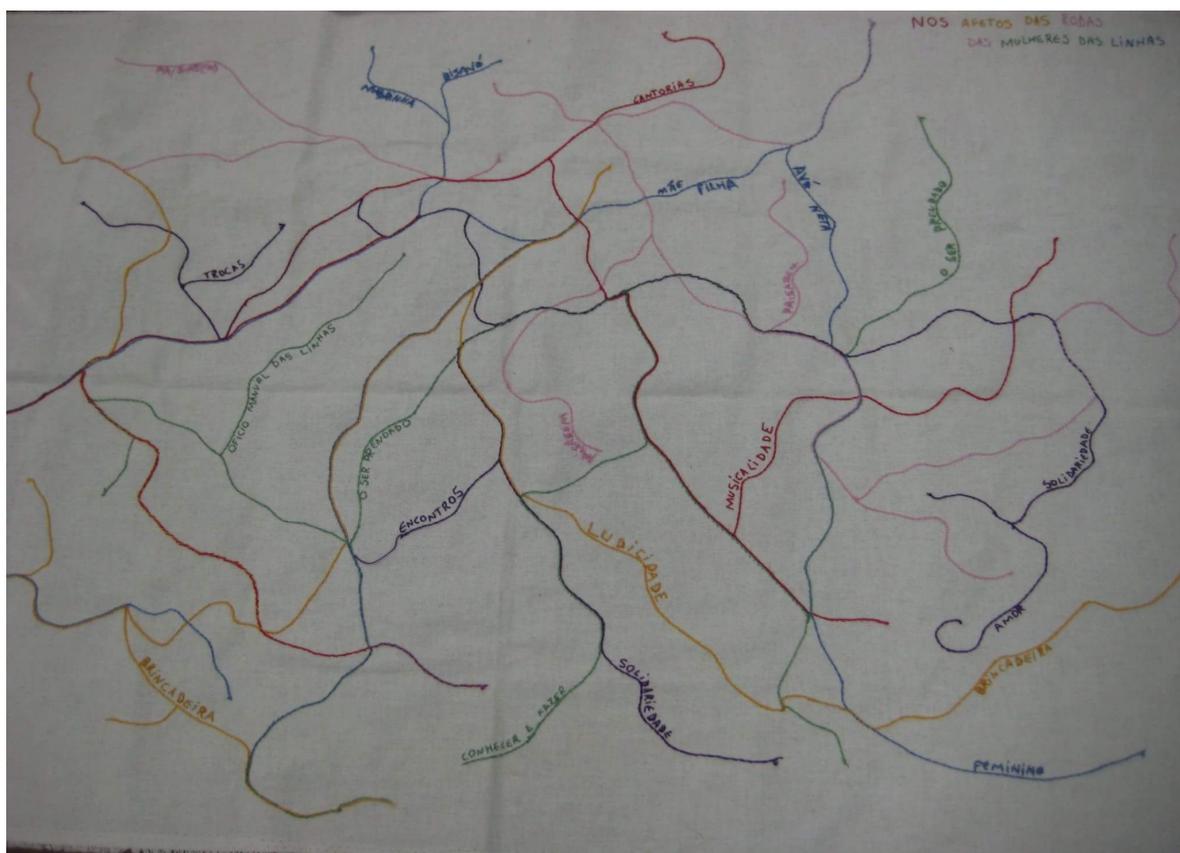


IMAGEM 6 – Bordado feito no grupo Entrefios de Memórias do Centro Cultural Casarão (Campinas – SP)

“É, mais... Você sabe cantá?”, me pergunta tia Joice, fiandeira desde pequena na cidade de Goiás, com um certo ar de desconfiança e desafio ao mesmo tempo, depois de eu ter manifestado o interesse pelo universo das linhas em uma de minhas visitas familiares em Goiânia. “Fiandeira que é fiandeira tem que sabê cantá! Tem que ter ritmo! Se você quer aprender o conhecimento da fiação a primeira coisa é aprender a cantá!”, Levanta de sua cadeira para pegar mais biscoito de queijo e volta dizendo. “Não tem como mexer com as linhas sem sabê cantá! ”. Adverte Tia Joice.

A experiência afetiva na encruzilhada (campo escolhido para se vivenciar), nos dizeres de Silva (2012) proporciona ao artista a apreensão, pelos sentidos do corpo, do sentido que a envolve. Assim, uma cantiga, um gesto, um jeito de falar, tem seu fundamento nos afetos da experiência em campo. Sem essa experiência, esses elementos podem facilmente transformar-se em caricaturas. Isso porque a “... peculiaridade das enunciações da vida cotidiana consiste em que elas, mediante milhares de fios, se entrelaçam com o contexto extra verbal da vida e, ao serem separadas destes, perdem quase por completo seu sentido: quem desconhece seu contexto vital mais próximo não as entenderá” (BAKHTIN, 2011)

O lugar que escolhi experienciar traz uma potência poética que se observa tanto no corpo – gestos e ações presentes no processo de fiação e tecelagem, cantorias entoadas, histórias contadas e recontadas – como na relação desse corpo com a paisagem do cerrado – colheita do algodão, processo de tingimento das linhas com pigmentos de plantas, as caminhadas por entre o cerrado para se chegar a festa de uma comunidade vizinha.

Assim, considerarmos a ideia de que o movimento na dança é o próprio pensamento do corpo e, por outro lado, que não há epistemologias neutras, surge o questionamento de como pensar o movimento do corpo na dança, como um “ pensamento pós-abissal”, isto é, na perspectiva de uma ecologia dos saberes, situando nossa perspectiva epistemológica na experiência do outro lado da linha, não apenas nos cânones da dança cênica marcadamente europeus e norte-americanos.

Sigamos então Urucuia adentro para encontrar com as fiandeiras, tecelãs e bordadeiras.



O.TINGIMENTO.....

...uma experiência de campo vivido

"O senhor tolere, isto e o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais Urucuia. (...) Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fecho; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso viveu seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. O Urucuia vem dos montões oeste. (...) O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. O sertão está em toda parte."

Grande Sertão Veredas - João Guimarães Rosa

1. O Cerrado e o Vale do Rio Urucuia

Cerrado é Senhor Velho
 Profunda sabedoria
 Onde resiste a flor valente
 Sempre viva na estia

Veredas, Chapadões
 Sertão do Brasil Central
 Céu do tamanho do mundo
 Não tem começo
 Nem final

Morada de berço d'água
 Clima seco, hora chuvoso
 Foi lá que disse o Rosa
 Viver é muito perigoso

Quem disse que cerrado
 É mata morta, sem feitió
 Não conhece sua cultura
 Nem o povo que a pariu

Entre calango e carcará
 De pé em movimento
 Se embrenha sua gente
 Na feitura de seu tempo

Benedeiras, foliões
 Divino reis vão louvar
 Lundum e curraleira
 Só vê quem lá está

Buriti dá tudo um pouco
 Sabor, Beleza, proteções
 Pequi, único gosto
 E do Tinguí se faz sabão

Sozinha vendo tudo,
 kalindra sempre está
 Barbatimão forte remédio
 É medicina popular

Cura do mato, de tradição
 Senhora erveira sabe usar
 Vão das almas, dos buracos
 Quilombo também tem lá

A essência dessa terra
 É como aboio de vaqueiro
 Vem da alma desse povo
 Cerratense, Brasileiro

Keyane Dias⁴

⁴ Keyane Dias dividiu comigo a travessia proposta pelo O Caminho do Sertão (que falarei mais adiante).

Falar de Cerrado é provocar um certo aceleração de meus batimentos cardíacos e um olhar mais brilhante, tamanho é meu carinho por ele. Carinho esse que vem do fato de ser cerratense de nascença e da vivência de boa parte de minha trajetória de vida, onde no meu corpo o cerrado imprimiu suas afeições. Provavelmente porque ele tomou gosto de mim, tal como as pessoas criam gosto uma das outras. Imprimiu em meu corpo suas afeições de tal forma que desde criança lido muito bem com os longos períodos de estiagem onde a umidade chega a 10%. E minhas mãos e pés, como me disse uma raizeira de plantas do cerrado, assumiram os desenhos enrugados dos troncos das árvores cerratense. “Mãos de cerrado”, ela me dizia. Afeioou de mim o cerrado quando me vejo encantada com a beleza das paisagens marrons onde os ipês reluzem com seus florescimentos; com o sol redondo e laranja em seu nascer e poente construindo uma poesia em meio a poeira suspensa pela estiagem.

Dessa afeição, o encontro com o antropólogo, arqueólogo e grande amigo Altair Sales Barbosa e seu Instituto do Trópico, já mencionado no capítulo anterior, e que muito me ensinou sobre esse importante bioma brasileiro. Assim, aqui contarei um pouco sobre esse tal cerrado que circunscreve nossa pesquisa cruzando meu olhar de cerratense com o olhar científico de Altair.

1.1.O CERRADO COMO SISTEMA BIOGEOGRÁFICO

Berço das águas, ou cumeeira⁵ do Brasil, por conter em seu território as nascentes dos principais rios ou afluentes de nosso país, o cerrado é considerado o bioma mais antigo das américas (BARBOSA, 2014). Pela sua biodiversidade e características bastante heterogênea, isto é, não apresentando formas iguais ao longo de sua extensão é denominado como Sistema Biogeográfico, formado pelos seguintes subsistemas interatuantes: Subsistema dos Campos; Subsistema do Cerrado; Subsistema do Cerradão; Subsistema das Matas; Subsistema das Matas Ciliares e Subsistemas das Veredas e Ambientes Alagadiços.

⁵ Nas palavras de Altair Sales Barbosa “Cumeeira geralmente é a parte mais alta da casa. Quando chove, em cima dessa casa, esta água é distribuída para todos os cantos”,

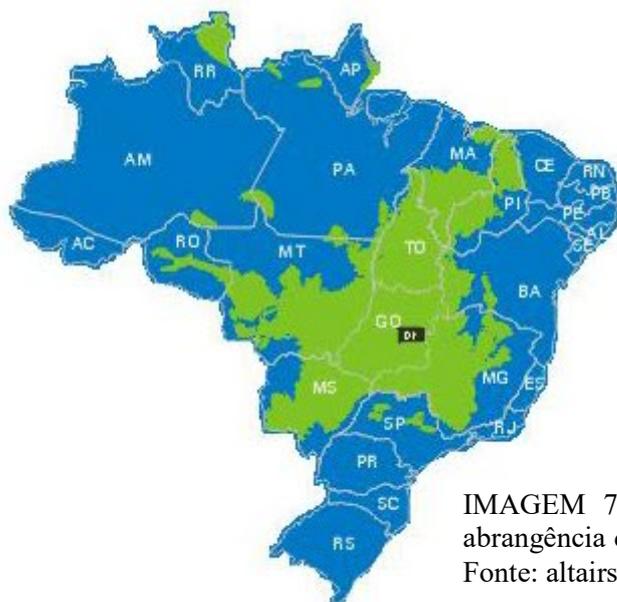


IMAGEM 7 – Mapa que ilustra a região de abrangência do sistema biogeográfico do cerrado.
Fonte: altairsalesbarbosa.blogspot.com.br

Cobrindo uma vasta área de aproximadamente 2.000.000 Km² de nosso país situado nos chapadões centrais do Brasil, o cerrado, segundo Barbosa (2008), representa quase um ponto de equilíbrio entre os diversos “domínios” ou sistemas biogeográficos brasileiros por meio de seus corredores hidrográficos utilizados para migração faunística. Possui duas estações bem definidas, uma chuvosa, compreendendo os meses de outubro a fevereiro, e outra seca, entre os meses de março à setembro. Nesse tempo de estiagem, a secura propicia o surgimento do fogo de forma natural ou antrópica, coincidindo com a época de maturação dos frutos. No auge da estiagem, onde o cheiro de fumaça de troncos e folhas queimadas se faz no ar, surgem a sequência de cores dos Ipês (branco, rosa, amarelo, roxo). Anunciando as primeiras chuvas, saem da terra cigarras para ecoar seus cantos entre as árvores.

Conformou, nessa região, segundo Darcy Ribeiro (2005) um modo particular de vida denominada de sertaneja, marcada pelo “...pastoreio, por sua dispersão espacial e por traços característicos identificáveis no modo de vida, na organização da família, na estruturação do poder, na vestimenta típica, nos folguedos estacionais, na dieta familiar, na culinária, na visão de mundo e numa religiosidade propensa ao messianismo”. (RIBEIRO, 2015, p.307)

Nos últimos 30 anos, por meio da expansão da fronteira agrícola e de descobertas tecnológicas, abriu-se assim novas perspectivas de vida econômica nos cerrados, verificando que nas imensas planícies, ao se corrigir a aridez do solo, se ofereciam condições favoráveis

para o cultivo de soja, trigo e eucaliptos. E assim, como nos alerta ainda Darcy Ribeiro (2005), “...os cerrados estão sendo invadidos por grupos de fazendeiros sulinos, à frente de imensa maquinária, para o cultivo de cereais de exportação”. Não é difícil de encontrar, andando cerrado adentro, as grandes extensões de monocultura de soja e eucalipto, com grandes pivôs de irrigação que tem suas águas vindas de rios que tiveram seus cursos desviados para favorecer a essa forma de agricultura extensiva.

Desmatamentos e desvio de cursos de rios... Grave problema ambiental que vem assolar não só a região cerratense, mas a todo o sistema biogeográfico e social do Brasil. Por ser um “domínio” bastante antigo, ele se encontra em seu clímax, significando que uma vez devastado vira deserto, caindo em extinção. Uma das consequências desse impacto é nossa grande crise de água. Se o cerrado é o berço das águas do Brasil, quando sofre perigo de extinção, as águas de nosso país ficam comprometidas. Faz-se importante ressaltar que a manutenção do cerrado se dá em seu aspecto social também, já que muitas das comunidades sertanejas que ali vivem, possuem um conhecimento singular na relação com o bioma que em muito pode ajudar no olhar mais sensível e sustentável para com nosso cerrado.

E assim, do buriti que tudo oferece um pouco, seja em fruto, artesanato, roupas, mantendo as águas das belas veredas em meio ao cerrado, tem nas suas folhas de palmeiras abertas tanto o agradecimento as águas que o alimenta, quanto a súplica para a contenção do desmatamento desenfreado que vem sofrendo o cerrado em detrimento desse falso desenvolvimento agrícola.

Diante desse cenário, o que era antes fazenda de gados e alimentos, hoje se produz commodities para exportação, indicando que a luta contra o latifúndio, que vem a tantos anos circunscrevendo a história daqueles que moram no interior do Brasil, é também uma luta contra as contradições do agronegócio na contemporaneidade e contra os efeitos da desertificação do cerrado. Eis o que compõe a existência e luta atual do povo cerratense, como os que vivem no Vale do Rio Urucuia, região de nossa vivência.



IMAGEM 8 – Buritizais, paisagem típica do cerrado. Fotografia Mariana Cabral, companheira de travessia em O Caminho do Sertão.

1.2. O VALE DO RIO URUCUIA

Localizado na região noroeste de Minas Gerais, uma das regiões consideradas mais belas do estado, apesar de possuir um dos IDHs mais baixos do país pelo IBGE 2013, o vale, ou bacia, do rio Urucuia - este grande vale afluente da margem esquerda do rio São Francisco - é formada por treze municípios, sendo eles: Natalândia, Bonfinópolis de Minas, São Romão, Riachinho, Uruana de Minas, Buritis, Arinos, Urucuia, Pintópolis, Formoso, São Francisco, Januária e Chapada Gaúcha. E, aqui também consideradas as vilas de Sagarana, Vão dos Buracos, Igrejinha, Morrinhos, Ribeirão de Areia e a Fazenda Menino, localizadas na região do Vale do Urucuia e que receberam também a nossa pesquisa.

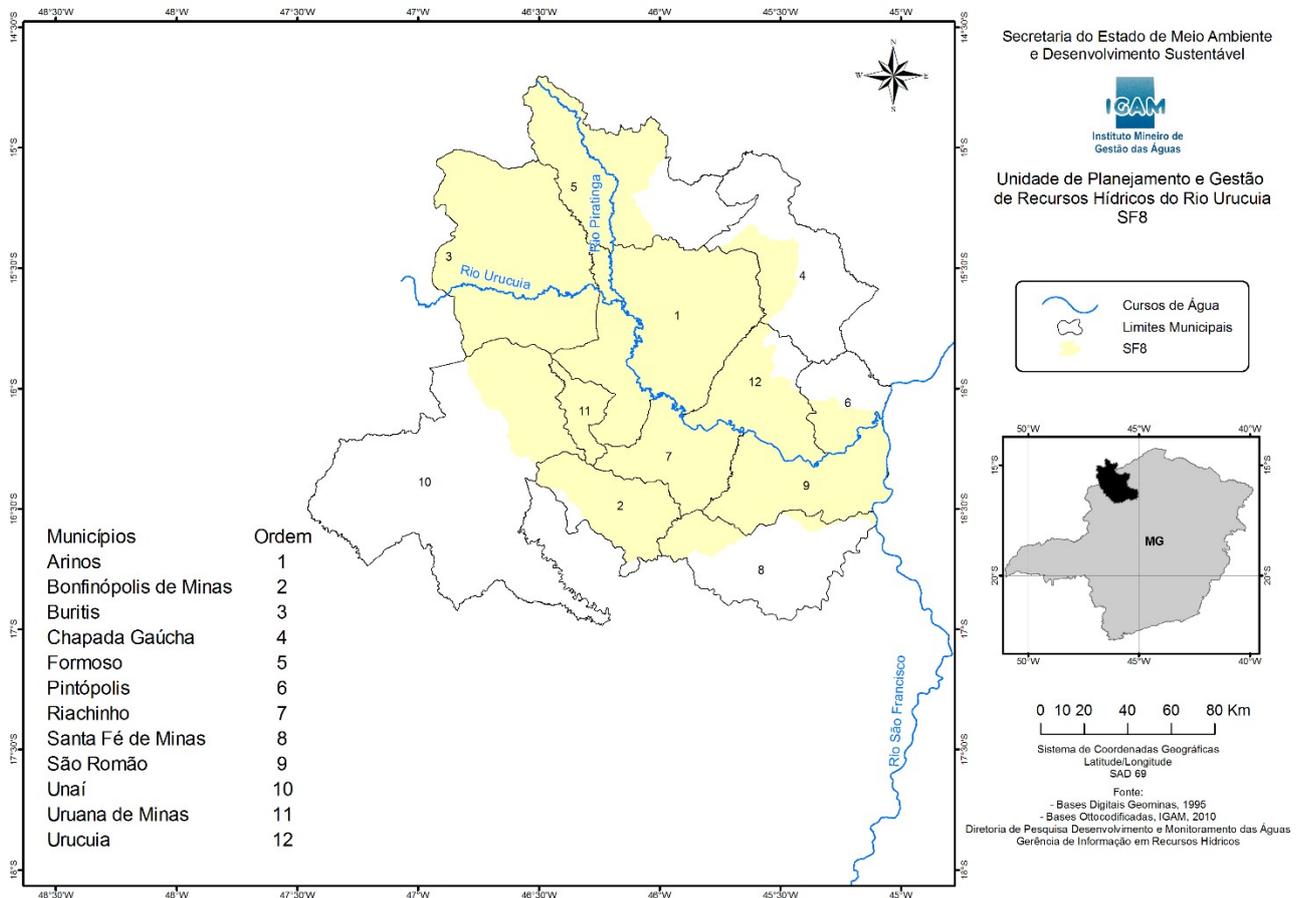


IMAGEM 9 – Mapa da região noroeste de Minas Gerais, com ênfase no rio Urucuia como afluente do rio São Francisco. Fonte Instituto Mineiro de Gestão de Águas.

Do ponto de vista regional e de políticas públicas ao seu desenvolvimento, o noroeste de Minas Gerais tem historicamente recebido apoio semelhantes aos que recebem toda a região nordeste do país. É muito comum a região ser reconhecida como a área mineira da Sudene (MENDES, 2014). Isso porque é uma região que sofre muito não só pela aridez

sazonal, mas pelo próprio jogo político entre os grandes criadores agrários e o patriciado político da região, cujos os interesses são bem opostos aos da população sertaneja.

As razões para essa caracterização e divisão regional tem origens na história da formação social do estado de Minas Gerais, onde muitas delas, só são percebidas através das obras de literatura, pelos antigos compêndios de história ou pela tradição oral de base rural. Aqui buscarei tecer, a partir de um breve relato histórico e social do Vale do Urucuia que alguns autores se debruçaram, sobretudo por meio do trabalho do sociólogo e amigo de travessia de Gerais, Gustavo Meyer (2015), a paisagem que circunscreve nossas mulheres de linhas e suas relações como mulheres nesse cerrado adentro, e assim entender um pouco mais os seus trabalhos artesanais com as linhas.

Segundo Darcy Ribeiro (2005), foi a busca por alcançar as cabeceiras da bacia do Rio São Francisco no século XVI que levou muitos dos senhores de engenho, na agricultura e/ou pecuária nordestinas a prosseguir pelo rio, dando origem ao que hoje conhecemos como norte e noroeste do Estado de Minas Gerais. Assim, ligada a colonização do centro-oeste e interior nordestino brasileiro, sobretudo com o estado da Bahia, o Vale do Rio Urucuia foi sendo povoado. Acerca desse Brasil Sertanejo, Darcy Ribeiro nos diz que:

No agreste, depois nas caatingas e, por fim, nos cerrados, desenvolveu-se uma economia pastoril associada originalmente à produção açucareira como fornecedora de carne, couro e de bois de serviço. Foi sempre uma economia pobre e dependente. Contando, porém, com a segurança de um crescente mercado interno para sua produção, além da exportação de couro, pôde expandir-se continuamente através de séculos. Acabou incorporando ao pastoreio uma parcela ponderável da população nacional, cobrindo e ocupando áreas territoriais mais extensas que qualquer outra atividade produtiva”. (RIBEIRO, 2006, p. 307)

Nesse contexto, as investidas colonizadoras iniciaram pelos bandeirantes se justificando, em grande medida por uma caça aos indígenas que, naquele momento, eram vistos como ameaça à soberania portuguesa na região central do Brasil. Relação conflituosa se fazia presente na região no século XVII entre bandeirantes – portugueses ou descendentes, em geral, vindos de São Paulo, mancomunados a indígenas subjugados ao seu poder – e índios “selvagens”, não subjugados.

Após quase um século de dizimação de mais de dez nações indígenas (PERSON *apud* MEYER, 2015, p. 72), essa tensão fora deslocada para uma relação entre fazendeiros (a maioria ex-bandeirantes paulistas) e os agregados de suas fazendas (descendentes direto de

indígenas, negros e portugueses), de forma um tanto desfavorável a estes últimos. Essa relação essa que, provavelmente, segundo o autor, seja a origem de importantes construções de distinção social possível de ser percebida hoje na região de nossa pesquisa.

Continuando nosso percurso histórico, ao se estabelecer essa relação entre fazendeiros e agregados, paulatinamente, a estrutura agrária organizada em sesmaria foi dando lugar ao que se denomina de regime de fazendas. Regime esse dado, primeiramente com os bandeirantes, que acabaram por se fixar como criadores de gado, e, posteriormente, com criadores que vieram da Bahia e de São Paulo, principalmente. Nesse contexto, Dayrell (1998), em seu estudo, propõe que houve dois tipos de regimes simultâneos, possibilitados, sobretudo, pela abundância de terras: um similar ao de fazendas, pelo qual não se conseguia ocupar toda a área disponível; e o campesino, composto por famílias chefiadas por vaqueiros autônomos, escravos fugidos, descendentes indígenas, “ (...) desclassificados e despossuídos em geral (...)” (DAYRELL, 1998, p 69). Estes ocupavam os interstícios das fazendas e os sertões mais distantes. Assim que a relativa abundância de terra e a ideia do recôndito parece acompanhar a história da região. É bem verdade que, com o passar dos séculos, a pressão pela terra aumentara e os interstícios, então, foram gradativamente disputados por ‘fazendeiros fortes’. (MEYER, 2015, p.73)

Na época, a presença de pastagens naturais que emergiam em solos de baixa fertilidade teria favorecido o estabelecimento do cultivo de gado em sua forma extensiva e à custa do uso do fogo para a derrubada do cerrado e abertura de novas pastagens (SANTOS; LEITE, 2010, p. 3). Em paralelo, desenvolvia-se a agricultura destinada ao autoconsumo e à troca de excedentes, cujos produtos centrais variavam entre milho, feijão, mandioca (farinha) e cana de açúcar (rapadura e cachaça) (MEYER, 2015, p. 74). Como complementos alimentares, a caça, a pesca e o extrativismo vegetal também eram praticados. A fazenda, segundo Costa (1997 *Apud* DAYRELL, 1998), possuía um sistema auto-suficiente, utilizando, principalmente, mão de obra de agregados, que possuíam o regime campesino. E nesse regime campesino, as fazendas traziam relações, por vezes, ambíguas entre ameaças para seguir o regime imposto e a oportunidade de segurança oferecida.

Também os núcleos camponeses espalhados por todo o sertão constituíam-se, cada um, um todo econômico, baseados fundamentalmente na agricultura diversificada e a utilização alimentar e criação de gado ‘a solta’. A integração das diversas famílias camponesas encontrava-se baseada nas relações de parentesco, vizinhança e compadrio, pois vinculavam os habitantes de cada núcleo camponês (COSTA, 1997 *Apud* DAYRELL, 1998, p.70).

A ‘época das fazendas’ atravessou os tempos da mineração, para a qual, inicialmente, a pecuária e a agricultura do norte de Minas Gerais tiveram um papel importante no abastecimento de gêneros alimentícios ao contingente populacional vinculado à atividade mineradora (MENDES, 2014). Uma vez estabelecida a mineração aurícula, cujo auge se estendeu por um século, novas rotas comerciais desses gêneros teriam sido constituídas, em prejuízo do protagonismo do norte de Minas Gerais como provedor de alimentos, provocando um processo de exclusão da região do cenário nacional (MEYER, 2015, p. 75). Assim, é bem possível que o termo sertão pode igualmente ilustrar à incipiente exploração econômica, além da aridez do clima e da vegetação.

Para Meyer (2015) matiz de invisibilidade do norte de Minas Gerais nos planos estadual e nacional poderia ter vindo desse contexto, que, no entanto, para além dos prejuízos em termos de autoestima coletiva que ocorrem, foi região de esconderijo de alguns importantes personagens de nossa história. Antônio Dó, Leonel Brizola, Carlos Lamarca e Carlos Mariguella, entre outros, teriam passado por ali, se não diretamente em busca de refúgio e moradia, como espaço seguro para articulações políticas, dado o relativo isolamento.

O próprio Crispim Santana, um dos fundadores da sede municipal de Arinos, viera fugido da polícia de Pernambuco e ali se recostara. Talvez seja nesse sentido que alguns residentes de Chapada Gaúcha ainda façam referência ao Vão dos Buracos, comunidade circunvizinha a esta sede municipal, como sendo local-abrigo de ‘criminosos’. Apesar da necessidade de se relativizarem tais referências, extrai-sedaí, uma vez mais, a ideia de recôndito. Assim, algumas características físicas, geográficas e de adensamento populacional reduzido aparecem marcando a história da região. (MEYER, 2015, p 75)

Nesse processo histórico-social do Vale do Urucuia, coronéis, majores e patrões não podem ser deixados de lado nessa tecedura. A historiografia voltada à essa região indica que se estabeleceram ali uma espécie de regime mesclado de elementos de patronagem, coronelismo e mandonismo. Tal regime teria predominado nas relações sociais até meados da década de 1970, colocando o agregado como um simples reflexo dos interesses do patrão. Assim, Moreira (2010) acredita que a partir de liderança como a de Antônio Dó e Saluzinho na região:

(...) a autoridade do chefe proprietário era incontestável e se estendia aos (...) agregados, dilatando, assim, o círculo familiar e alargando a autoridade do chefe. (...) Todavia, já em processo de formação de uma ‘cultura política’ específica, permaneceria a figura paternalista sobre outros aspectos. Esse quadro familiar se estende para fora do ambiente doméstico, modelando toda nossa organização política.

A violência se torna característica dos sertões do São Francisco. Tal violência acaba por impregnar todos os setores da organização social incrustando-se até na esfera cultural. Maria Sylvania de Carvalho Franco demonstrou como o ajuste violento se consolidou na cultura sertaneja como uma forma tradicional de agir. A violência aparece integrada ao cotidiano sertanejo, repetindo-se com certa regularidade, principalmente nos setores fundamentais das relações comunitária. (MOREIRA, 2010, p. 125-126)



IMAGEM 10 – Paisagem típica do sertão dos gerais, com seus buritis e veredas. Fotografia: Mariana Cabral, companheira de travessia.

E não é sem motivo que a luta pela formação da região do Vale do Urucuia seja um dos principais temas do “Grande Sertão: veredas”, onde o escritor João Guimarães Rosa tematiza o sistema jagunço. Podemos acreditar que a aparente unidade da região norte de Minas Gerais encobre o separatismo existente. Como dizem os pesquisadores que se debruçaram afetivamente sobre a região: são muitas histórias que não se escrevem e nem se ensinam na academia.

A ‘época das fazendas’, apesar de ser frequentemente rememorada, hoje, por aqueles que ali vivem como uma verdadeira época de ouro, de tempos bons, rementendo a um tempo de pertença, onde a coletividade se fazia presente junto com a abundância de terras, era um período de vida ‘muito duro’, ‘sem educação’, ‘sem médico’. Tudo que era consumido deveria ser feito pelas próprias pessoas, como roupas, farinha, queijo, requeijão, brinquedos, sabão e óleo. O que não se produzia, segundo Souza⁶ *apud* Meyer (2015, p. 69), era trazido de Januária, São Francisco e São Romão, pelos carros de bois, não mais que café, açúcar, querosene e ferramentas. Grande parte dos que ali viviam, até a década de 1970, tinham que realizar longas viagens nesses carros de bois que duravam de 12 a 30 dias para obter algumas mercadorias e vender outras.

Não é por acaso que surgem, nesse contexto, os chamados mutirões como um costume bem comum das ‘roças’. Forma de ajuda mútua e de trabalho vivido como festejo, os mutirões aconteciam quando parentes e vizinhos tomavam conhecimento de que um lavrador sitiado nas redondezas necessitava de ajuda de outros braços além dos de sua família para realizar um trabalho, em geral atrasado (a limpeza de um pasto, o preparo de um terreno para o plantio, a fiação de linhas para tecer roupas), era costume que, em segredo, saíssem convidando outros parceiros de trabalho da comunidade para um mutirão (BRANDÃO, 2007). Assim, o dono da casa, em um clima de surpresa e festa, recebe os trabalhadores do mutirão antes do raiar do dia. Logo depois do café da manhã, as mulheres vão para a fiação, tecelagem e bordados, e os homens para o pasto ‘bater pasto’⁷. Descreverei mais adiante sobre o mutirão, principalmente os das linhas, em “As Cantigas de Linhas: trabalho como ritual”. Resta aqui mencionar que tal costume foi uma forma de ajuda mútua diante das dificuldades de se viver ‘na roça’.

A partir da década de 1970, como consequência do próprio processo de desenvolvimento industrial pelo qual o Brasil estava passando, iniciava-se a desarticulação das tradicionais fazendas dando entrada para as propriedades capitalizadas e modernizadas por meio da exploração mecanizada e racionalizada da terra. “É quando a grande fazenda começa a demandar produtos do centro urbano-industrial” (COSTA, 1997, *Apud* DAYRELL, 1998, p. 72). E foi assim que os fazendeiros se viram impulsionados a se reorganizarem a partir de uma aliança horizontal prevendo os desdobramentos da revolução

⁶ SOUZA, Marcos Spagnuolo. *Vidas vividas em Arinos*. Arinos: [s.n.], 2000.

⁷ A partir daqui colocarei entre apóstrofo as expressões típicas das pessoas do vale do Urucuia para a denominação abordada no texto.

agroindustrial que se anunciava; assim como os seus agregados. Porém, esses, diante da nova conjuntura, não obtiveram tantos sucessos, provocando sua “expulsão” rumo as cidades por meio de uma bandeira de projeto desenvolvimentista e de integração social do Brasil.

Diante desse cenário, as consequências socio-ambientais desse processo urbano-industrial foram muitas, abrangendo desde a alteração das paisagens cerratenses locais à “expulsão” dos camponeses de sua ‘roça’ para as cidades. A “descoberta” do potencial do cerrado como meio produtivo ocasionou uma retirada significativa da vegetação nativa, inaugurando o funcionamento de uma agricultura mecanizada e dependentes de insumo e pacotes tecnológicos. Nos relatos de Meyer (2015), ainda hoje é muito comum ouvir pessoas que viveram da extração de carvão vegetal, principalmente nas décadas de 1960 a 1980. Muitos na região trabalharam direta ou indiretamente com esta atividade, que, por sua vez, sustentou a expansão da indústria siderúrgica nas proximidades da capital Belo Horizonte. Esse processo foi sustentado pela valorização das áreas de chapadas que passaram de local remoto cuja transposição exigia grande esforço da jagunçagem, para a de propícia à agricultura mecanizada. Para Meyer (2015), essa complementaridade entre a extração de carvão e o novo modelo de agricultura foi estratégica e conveniente, acabando por ocasionar múltiplos efeitos em benefício da mudança socioambiental na região.

E nessa “descoberta” do cerrado, uma grande quantidade de ‘firmas’ filiadas em sua maioria à produção de celulose a partir do plantio de eucalipto (árvore endêmica ao cerrado) se instalou na região. Instalação essa que estabelecia um vínculo regional somente para a produção de matéria prima para o processo industrial que ocorria a quilômetros dali. Tais ‘firmas’ são os principais responsáveis pelo que hoje percebemos como uma grave crise hídrica e desaparecimentos das veredas. Veredas essas que, até o aparecimento das demandas agroindustriais, estavam integradas ao modo produtivo local e às estratégias de vida de seus nativos. Para Meyer (2015), é possível considerar que o aparecimento dessas ‘firmas’ é tratado localmente como um divisor de águas no rearranjo recente de divisão social do trabalho, como também da relação homem-meio ambiente.

O processo ‘modernizante’, (des)materializado na derrubada do cerrado, fez surgir uma série de consequências que foram percebidas como uma espécie de reação em cadeia. Iniciava-se pela supressão de recursos naturais que, em grande medida, eram utilizados largamente em complemento aos sustentos locais; passava pela brusca diminuição da disponibilidade de fauna para caça; percorria a diminuição da vazão dos rios; e não fosse uma série de fatores outros, tal saga poderia ser finalizada com a alteração significativa do regime hídrico. Tais fatores, acrescidos da redução da disponibilidade de fertilidade

do solo, dado o esgotamento das fronteiras agrícolas (RIBEIRO, 2003, p. 13)⁸ da contaminação por agrotóxico e da salinização de grandes áreas configuram um quadro de degradação ambiental em curto tempo. (MEYER, 2015, p. 77)

A expansão da fronteira agrícola, a tecnificação e as políticas macroeconômicas afiliadas ao desenvolvimento urbano industrial desarticularam o regime de fazenda, ocasionando a partir da década de 1970 um processo migratório intenso das ‘roças’ às sedes municipais circunvizinhas. E dessas sedes às capitais, ou mesmo diretamente das ‘roças’ para as capitais. Do Vale do Urucuia, destaca-se como destino dessa dinâmica Brasília e suas cidades Satélites como São Sebastião, Paranoá e Ceilândia. Para Meyer (2015) a migração para Brasília e suas cidades satélites elucidam bem a nova condição de subalternos e de invisibilidade experimentada pelos ‘mineiros’ nessas cidades e que estavam vinculados às ‘roças’.

Diante desse contexto, é possível entender quando aqueles descendentes da ‘época das fazendas’ afirmam terem sido tempos bons o da ‘roça’, mesmo diante das dificuldades de se viver. É como traz Brandão (2007):

O que eles – os homens da terra – lamentam é o mesmo que nós devemos também lembrar e lamentar: a perda do princípio de solidariedade, de gratuidade e de generosidade nas relações entre grupos humanos e mesmo entre povos e entre nações.

Uma perda tida por alguns como um ganho, quando defendem as regras e os valores de um mundo regido pelos interesses utilitários do mercado de dinheiro, de bens e de trabalho. Relações em que produtos valem mais que produtores. Relações em que, sob uma mesma lei de regras do mundo do agronegócio são os melhores exemplos, quem trabalha para gerar bens não se sente apenas um criador de mercadorias, mas se sente, cada vez mais, ele próprio uma outra mercadoria (BRANDÃO, 2007, p. 57).

2. O Caminho do Sertão

Em meio ao planejamento para experienciar o universo das linhas na região do Vale do Urucuia (MG) tomei conhecimento da iniciativa de militância denominada *O Caminho do Sertão* que acabou por não só abrir caminho para que eu pudesse ter uma vivência bastante intensa junto as fiandeiras, tecelãs e bordadeiras da região, como também uma verdadeira imersão na paisagem, saberes e fazeres dos povos do Noroeste de Minas

⁸ RIBEIRO, Eduardo Magalhães. Agregação e poder rural nas fazendas do baixo Jequitinhonha mineiro. Unimontes Científica, Montes Claros, v. 5, n. 2, p. 1-17, 2003.

Gerais. O ‘nor di mins’, como costumam chamar.

Sob o lema “Pelo cerrado e suas culturas em pé!” as entidades socioculturais e ambientais da região do Vale do Rio Urucuia, Crescertão (sediada em Sagarana), Agência do Vale do Urucuia (sediada em Arinos), Central Veredas de Artesanato (sediada em Arinos) e Instituto Rosa & Sertão (sediado em Chapada Gaúcha) propõem uma travessia anual do distrito de Sagarana ao município de Chapada Gaúcha (180 km) numa atitude de militância frente a vários problemas socioculturais e ambientais da região, como a desertificação do cerrado pela monocultura e a não valorização dos saberes e fazeres tradicionais. Como resultado do trabalho dessas entidades para com o cerrado na região em seus aspectos ambiental, social e cultural, lançam no ano de 2014 a primeira edição do O Caminho do Sertão, selecionando, por meio de um edital, 70 caminhantes vindo das mais diferentes regiões do Brasil para realizar a tal travessia.

Quando soube dessa iniciativa, logo percebi ser uma oportunidade bem especial para vivenciar pelo corpo, durante 7 dias de caminhada, a paisagem cerratense, as comunidades tradicionais, as histórias e estórias que circunscrevem o universo em que as fiandeiras, tecelãs e bordadeiras vivem. Assim, no ano de 2015, quando lançaram a segunda edição do O Caminho do Sertão, me inscrevi para a seleção sendo então contemplada para realizar essa travessia que seria feita nesse ano entre os dias 04 e 10 do mês de julho.

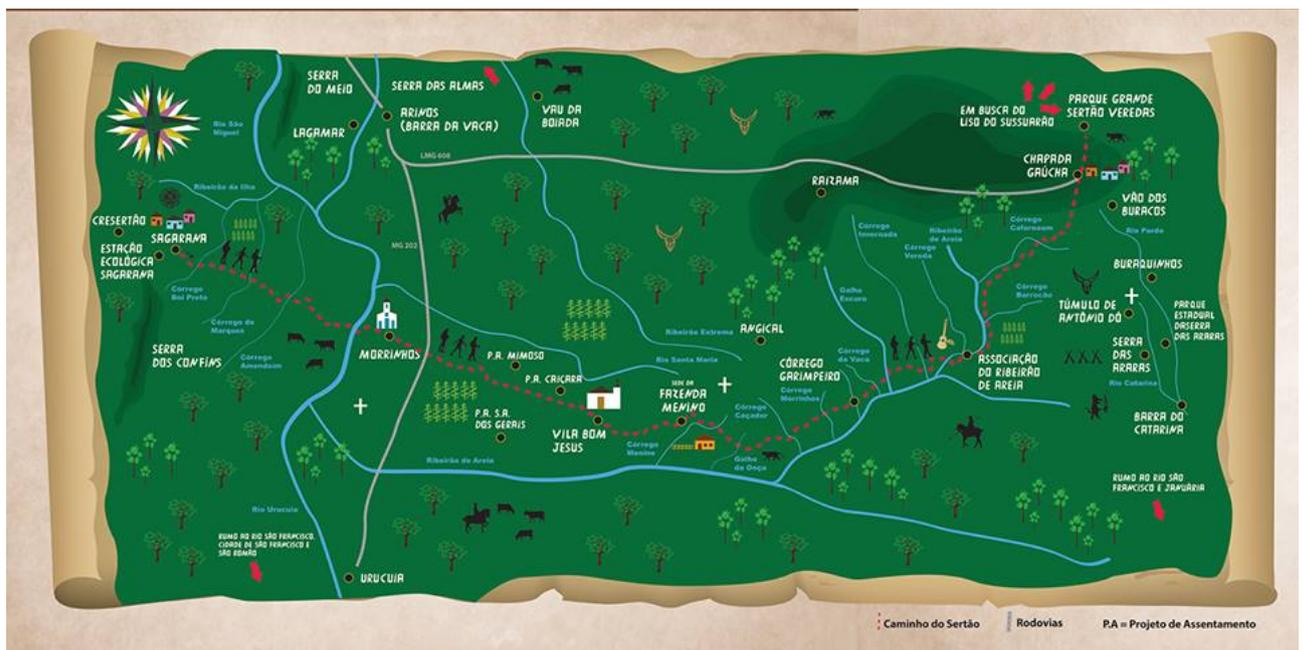


IMAGEM 11 – Mapa do trajeto proposto pelo O Caminho do Sertão. Fonte: Guia O Caminho do Sertão 2014 e 2015



IMAGEM 12 – Fotografia tirada no trajeto entre o de Morrinhos a Igrejinha. Fotografia: Inácio Neves, companheiro de travessia.



IMAGEM 13 – Travessia feita no Vão dos Buracos. Fotografia: Inácio Neves, companheiro de travessia.



IMAGEM 14 – Sobreposição de fotografias com Dona Geralda, matriarca da Fazenda Menino. Fotografias de Fharah Marmud, companheira de travessia.

Ao longo da travessia, fui percebendo que o que estava me sendo possibilitado não era apenas uma vivência nessa região, mas sim a ampliação de uma sensibilidade *pelo corpo* que me prepararia para a própria experiência junto as mulheres fiandeiras, tecelãs e bordadeiras de uma forma muito mais disponível e sensível, numa relação dialógica intensa com a paisagem do cerrado. O *Caminho do Sertão* possibilitou que uma importante parte da presente pesquisa fosse realizada, assim como os laços de muita amizade para com algumas comunidades que nos receberam.



IMAGEM 15 – Pôr do Sol em Ribeirão de Areia. Verdadeiro presente após 30 km de caminhada nesse dia. Fotografia de Inácio Neves, companheiro de travessia.



IMAGEM 16 – Contemplação no mirante entre a travessia do Córrego do Garimpeiro à Ribeirão de Areia. Fotografia de Érica Bearlz, companheira de travessia.

Em uma das minhas travessias pelo Vale do Rio Urucuia, conheci Lidalva, Dona Lili. Sertanista, meio cigana, vai acumulando no corpo todo lenço, chapéu, colar, brinco, etc. que diz ganhar das pessoas que ela cruza em suas andanças. Muito feminina, se mistura com muita facilidade tanto com a paisagem como com as rodas de batuque. Tive duas experiências com ela. Uma dançando, durante um festejo em Ribeirão de Areia e a outra caminhando com ela, andando. Dona Lili vai e volta das festas em Ribeirão e Chapada Gaúcha andando, o equivalente a 56 km (já que são 28 km para ir e outros 28 km para voltar). Por vezes sozinha, e até debaixo de chuva. Disse que caminha dançando e cantando pois são formas de não cansar. “Andar cansa. Como dançar não cansa, eu ando dançando e cantando”. Opinou até para alguns caminhantes que estavam ali reclamando de cansaço dizendo que eles estavam desse jeito porque não estavam dançando e cantando, somente caminhando. Dona Lili diz ser andarina! Seria uma andarilha e bailarina. Dona Lili – Andarina.



*Pega o peixe, coie o peixe,
pega o peixe da canoa
quem tem asa coie o peixe
quem não tem vai na canoa*

“Oê é andarina também, caminha e canta qui nem ieu. E inda gosta de dança, andarina”.

*Tece tece teceá
Tece até a linha cabá
Tece tece sinhá lelé
Tece até o diá manhecê*

Versos criados por mim:

*Caminhando todo dia
encontrei uma canção
que com amor eu poderia
atravessar esse sertão*

IMAGEM 17 – Em conversa com Dona Lili e seu “conceito” de andarina. Fotografia tirada no Vão dos Buracos por Keyane Dias. Companheira de travessia

Em sua fala e também forma de se relacionar com a paisagem, com a festa e com as pessoas, Dona Lili constrói sua própria perspectiva dialógica com “Andarina”. Isto é, por meio do caminhar, cantando e dançando para não cansar, a "Andarina" vai apreendendo pelo corpo um pouco do colorido daqueles que encontra em sua travessia e das paisagens por onde anda, pois se deixa atravessar, por meio de uma disponibilidade corporal, tudo aquilo que encontra em seu caminho. Dona Lili, andarina!

Ao término da travessia, no município de Chapada Gaúcha que, apesar de pequena, possui toda uma estrutura de cidade proporcionada pela força do agronegócio na região, percebi o quanto estava misturada com o cerrado e com o modo de viver das comunidades que entramos em contato em cada pouso, tamanho era meu estranhamento para com esse “ar urbano”. Percebi no corpo a força do agronegócio vindo pelo cheiro de agrotóxico e da imensidão do plantio de soja. Minhas pernas estavam bem cansadas, e os pés inchados apresentando certos calos nos dedos, braços manchados de poeira vermelha e o coração pulsando de realização por ter conseguido fazer a travessia. Naquele momento final, carregando ainda meu cajado de bambu, meu chapéu e minha mochila, e um estranhamento pelo “ar urbano” de Chapada Gaúcha, fui me reconhecendo a Andarina de Dona Lili. E foi com esse corpo de Andarina que decidi adentrar o universo das linhas, saindo em busca das fiandeiras, tecelãs e bordadeiras da região do Urucuaia.

Finalizando O Caminho do Sertão me organizei para ficar mais uma semana na região e iniciar o processo de trabalho de campo junto as fiandeiras, tecelãs e bordadeiras. Por meio da Agência Ambiental do Vale do Urucúia e da Central Veredas de Artesanato, pude então adentrar o sertão dessas mulheres, recebendo ao término dessa primeira visita de campo um convite especial: o de apresentar a pesquisa em formato de dança no Festival Sagarana 2015 que aconteceria em outubro. Essa apresentação seria como uma homenagem que o festival promoveria a elas no dia destinado ao mutirão das linhas. Isto é, o público maior dessa apresentação seriam as que me inspirariam a criar: as fiandeiras, tecelãs e bordadeiras. O processo de construção desse trabalho falarei adiante em *A Tecedura*. O que fica aqui registrado nesse momento, é que a travessia contribuiu e ainda tem contribuído intensamente com a pesquisa, já que por meio dela pude criar um laço afetivo, de amizade e muito amor com a região do Vale do Rio Urucuaia.

3. As Fiandeiras, Tecelãs e Bordadeiras do Vale do Rio Urucuia

No sertão do Brasil central, morada de berço d'água, árvores tortas e medicinais, onde a poeira benze e o fogo faz renascer sua flora e fauna, existe um universo criado e mantido por mãos femininas. Um mundo de várias. Um mundo de linhas. Numa tecedura que atravessa como uma polifonia. Equipotência. Harmonia melódica das linhas. Linhas melódicas harmônicas. E nas linhas, fiações, tecelagens e bordados do sertão adentro dos Gerais, uma trama de narrativas femininas permeada por cantorias, musicalidade. Um modo de (re)existir como mulheres cerratenses.

E nesse cerrado, o desejo de criar pelas mãos. Desejo que nasce como um impulso de criação como se vissem na vida algo de grande demais, pondo nelas uma sensibilidade delicada de vida. E assim, mesmo daquelas que se encontram rodeadas de situações precárias, suas as casas são verdadeiros jardins, coloridas por suas criações manuais. E suas mãos, sempre, fartas e férteis para criar.

Fiadera é a que cria linha na roda.

Linhas pra tecê - fiadeira de Sagarana (MG)

[Tecerã] ... *as que repassa os fio fiado pelas fiadera.*

A gente faz ropa, cocha, manta, no teá – tecelã de Bonfinópolis

Bordadera traz um colorido pros tecido.

Desenha o Cerrado no tecido. – Bordadeira de Arinos.

E, assim, elas criaram seus encontros... Com a mesma delicadeza e habilidade com que agenciam seus fios, tecendo tramas de uma colcha fina de tecido, elas fazem uma torção sobre a própria condição do trabalho doméstico feminino no meio rural, o “ser prendado”, e criam juntas suas rodas de fiação, tecelagem, bordados...mutirões, treição⁹...

⁹ Forma de ajuda mútua despretenciosa, os Mutirões aconteciam sob a organização da dona da casa que desejava reunir as amigas para por exemplo montar o enxoval da filha. Assim, bem cedo do dia elas já estavam reunidas na casas da dona do mutirão. Terminando sempre com uma festa organizada pelos donos da casa. A “traição ou “treição” é um mutirão feito de surpresa, onde aquela cumadre que receberia a ajuda não sabia da organização.

reinventando-se em um novo pedaço de terra, de encontro com outras mães, avós, meninas, transbordando a mulher do lar em direção a um corpo coletivo de criação, no qual a sua criação é a criação vinda e lançada para várias mulheres. Uma coletividade anônima na singularidade. Encontros, trocas, histórias, cantorias, paisagens, saberes, solidariedade, linhas. Um corpo de linhas. Enquanto isso, é criada uma grande quantidade de fios e peças, suprimindo a necessidade da família e da comunidade.

Diante de toda essa potência expressiva, não é de estranhar que Dona Maria I, a louca, tenha mandado destruir todos os teares, rodas, fios, com o alvará de 5 de janeiro de 1785. Ela viu nos resultados criativos das mãos de várias mulheres mineiras “algo de grande demais” para uma colônia. A promissora independência das importações de tecidos da Inglaterra, que o desenvolvimento da tecelagem e dos bordados promovia, criou uma situação crítica para Portugal, que dependia militarmente da proteção da Inglaterra.

Em resposta a essa autonomia que os ofícios das linhas ofereciam, com o argumento de que a produção têxtil e de bordados traria grave prejuízo à lavoura e à exploração mineral, o alvará (apud Fonseca et al., 1984, p. 4) proíbe “todas as fábricas, manufaturas ou teares de galões, de tecido ou de bordados de ouro e prata, veludo, brilhantes, cetins, tafetás, ou de qualquer outra qualidade de seda”. Dona Maria I redige ainda outro alvará (apud Cáurio, 1985, p. 74) em 26 de janeiro do mesmo ano, ordenando que “fossem abolidas pela *brandura ou violência* as ditas fábricas e manufaturas no território de sua jurisdição”, o que acabou por desencadear perseguições às manufaturas e aos proprietários dos teares, que agora só podiam tecer peças grosseiras para empacotar fazendas e vestir escravos. Isso porque os tecidos e bordados produzidos no Brasil não eram propriamente rudimentares e começavam a concorrer com a própria produção portuguesa e inglesa.

O que Dona Maria I e os governantes das capitanias não sabiam é que o mundo das linhas se reinventa por meios das mãos habilidosas de uma fiandeira, tecelã, bordadeira... sendo assim impossível sua extinção. Vivendo em meio à clandestinidade, essas mulheres das linhas fizeram surgir fios e criações de lugares não imaginados, e hoje podemos ver nas rodas que se atualizam em localidades desse Brasil adentro, um fio que liga e religa essas várias mãos, paisagens à parte.

Assim, no raiar do dia lá vinham elas cantando trazendo suas rodas, cardas, arcos e balaies. No final do dia, terminava a traição também com muita festa, mas essa organizada pela comunidade.



IMAGEM 18 – Dona Rozenilda, fiandeira, tecelã e bordadeira da região rural de Bonfinópolis. Acervo da autora

A ludicidade permeia esses encontros. Não só porque existem muitas crianças que as integram – ora bordando, descaroçando e cardando¹⁰ o algodão, enrolando novelo, ora bagunçando efetivamente a organização das linhas, transformando tudo numa grande brincadeira –, mas também porque as fiandeiras fazem de seu encontro um canal para que a vida se expresse na forma de brincadeiras. Assim, sejam jovens, meninas ou bem velhas, elas desmancham o bordado de uma. Lançam verso de improviso para a lentidão da cardeira. Trocam o repasso da que está tecendo. Inventam histórias para aquela que sempre acredita em tudo que se fala ou mesmo para aquela que gosta mais de uma fofoca. Tudo sempre em clima

¹⁰Descaroçar e cardar são uma das primeiras etapas do processo de criação das linhas. Descaroçar consiste em retirar a semente do algodão para, assim, ser possível cardar. Feito com um par de cardar, que parecem pás com pentes, o algodão é limpo no deslizar dessas pás para facilitar o processo de fiação.

em que se percebe a vida se expressar ao ver a brincadeira instalar-se.



IMAGEM 19 – Dona Conceição, fiandeira de Sagarana, em sua roda de fiação. Fotografia tirada no Mutirão de 2015 em Sagarana por Marcel Faria.

Um reduto feminino onde mulheres compartilham ‘coisas da vida, ué’, independentemente da idade. E assim elas riem. Uma risada, que aos poucos torna gargalhadas que soltam o corpo, balançam os seios e aparecem os dentes. Numa obscenidade sagrada, contam histórias de útero, vagina, sexualidade. ‘Mostremos o que temos antes que muchemos’. Um tipo de conversa que nenhuma mulher tem coragem de proferir na presença de algum homem. Não que o homem não seja bem-vindo nos encontros de criação das linhas. Mas apesar de sua presença ser algo importante na vida dessas mulheres, elas criam oportunidade para que fiquem a sós com outras mulheres de modo a compartilhar histórias. Não é à toda que muitas delas gostam da cor Vermelha. Mesmo que o Sebrae assessorie a Central Veredas de Artesanato sobre as cores tradicionais como sendo as pasteis, ‘de burro quando foge’ essas mulheres das linhas criam oportunidades para criarem seus vermelhos. “O sertão é colorido” – diz uma delas – “e eu adoro um vermelho cabaré” e lá vem de novo a

risada.

E assim, essas mulheres das linhas continuam criando e reinventando esse saber tradicional tanto no meio rural quanto nas cidades. Encontrá-las hoje, atualizando sua tradição, em associações como a Central Veredas (MG) ou em suas próprias casas para seu próprio uso ou comércio caseiro é nos propor a vivenciar pelo ofício de fiar, tecer e bordar um “entre” no passado e presente, uma encruzilhada, um encontro com uma tecedura local, povoada de movimentos, gestos, cantorias, afetos, histórias e paisagens que podem suscitar poenografias dançadas sobre o devir mulher sertão do cerrado brasileiro.

4. Cantigas de Linhas: um trabalho como ritual

Fiar, tecer e bordar são ações de preparação do algodão para a elaboração de diversos artesanatos para o uso doméstico como redes, colchas, tapeçaria e roupas. Atividade árdua e bastante complexa, pois exige das mulheres de linhas muita habilidade e tempo debruçado sobre as linhas. O processo de manipulação dos equipamentos principalmente da fiação e da tecelagem, assim como a elaboração da atividade em si, envolvem várias etapas de aprendizagem e ‘fazimento’. São elas: plantio e colheita do algodão, sua limpeza e descaroçamento, seguindo para a carda e fiação no fuso ou na ‘roda’; com a linha pronta, segue-se para fazer os novelos ou as meadas, enrolando as linhas nos braços ou na dobradeira, seguindo para seu tingimento com pigmentos naturais de plantas do cerrado; finalmente as linhas são colocadas na urdidura para serem assim tecidas no tear. Apesar de serem atividades complexas e muitas vezes árdua, as fiandeiras e tecelãs as desenvolvem com muito prazer; sentimentos visíveis quando em visitas as suas casas elas demonstram seus trabalhos com um ar de felicidade e admiração expressos em seus rostos muitas vezes marcados pelo tempo.

A fiação, tecelagem e bordado são atividades integrantes do cotidiano dessas mulheres, que num passado muito recente as classificavam como aptas ao casamento, ao ser ‘prendada’. Já que por meios dessas habilidades, juntamente com o saber cozinhar, a mulher era capaz de cuidar da família e da casa. Segundo GOYA (2009), as mulheres de linhas como as que convivi no Vale do Urucuia representam uma época que refletem por um lado a condição feminina rural hierarquizada, numa situação de submissão dentro da família, mas por outro, uma (re)existência como mulheres cerratense que buscam manter vivas seus saberes que para uma sociedade tecnológica não possui valor algum.

Fiar, tecer e bordar, nos dizeres de Brandão (2007) são considerados *atos práticos*, por visarem a transformação da natureza em produtos úteis ao consumo. No entanto, quando uma fiandeira, juntamente com sua filha e algumas ‘comadres’ da vizinhança se reúnem para transformarem o algodão em linha sob a toada de um canto por elas consideradas de fiação, em um diálogo de ‘jogar’ versos uma para outra em desafio, temos então, segundo o autor, *atos práticos* entretecidos de *gestos simbólicos* transformando assim o trabalho com valor ritualístico.

Eles [gestos simbólicos] envolvem ações individuais, realizadas em família, em outros pequenos grupos, como uma equipe de amigos ou vizinhos, ou em uma comunidade maior, tal como acontece com os *atos práticos* do trabalho. Mas a diferença está em que através de *gestos simbólicos* não se visa a um ‘resultado produtivo’, material, mas a uma troca, a uma intercomunicação entre pessoas, ou entre pessoas e seres naturais ou sobrenaturais em que elas crêem, através de palavras, de condutas regidas ‘por saberes e preceitos. Gestos vividos entre preces, cantos, danças, pequenas dramatizações, jogos, brincadeiras, festejos, ritos, rituais, celebrações, enfim. (BRANDÃO, 2007, p. 49)

Como uma quebra no cotidiano por meio de um trabalho ritualizado, as mulheres de linhas realizam os chamados mutirões, onde suas criações são embaladas pelos chamados cantos das fiandeiras. Cantos esses que mesclam cantigas de mutirão, de folia de reis e canções de ninar. “Seria como se um pequeno rito de convivência e de arte, um exercício gratuito da voz e da alma, invadissem o ritmo do duro trabalho com a terra” (BRANDÃO, 2007, p.50).

Costume bastante comum no meio rural de Goiás e Minas Gerais, o mutirão reunia mulheres de idades variadas que se dividiam entre as atividades de colher, limpar, descaroçar, cardar e fiar algodão, tingir e tecer as linhas fiadas. A ‘época das fazendas’, o mutirão era uma forma de ajuda mútua despreziosa entre a vizinhança das ‘roças’. Quando uma ‘comadre’ estava com serviços ‘por demais’ atrasados, com balaios de algodão para fiar, roupas para fazer, ou mesmo enxoval da filha para completar, a vizinhança se organizava para antes do sol nascer estar na casa daquela que receberia o mutirão. E ali, se trabalhavam cantando ao longo de todo o dia. Algo em torno de 12 a 14 horas de trabalho. E para o encerramento, uma festa se fazia reunindo todos da comunidade.

E não vale ali apenas o canto, mas o clima de trocas de afetos, saberes, sentidos, serviços e sociabilidade em que o *trabalho-com-ritual* se dá. Pois traz a uma situação vivida no cotidiano, como um trabalho feminino solidário ou realizado em pequenas equipes, quase sempre familiares (uma mãe fiandeira e suas filhas), a dimensão de um trabalho-festa. Uma ação

produtiva, mas entretecida de um clima socioafetivo que faz interagirem as duas dimensões do duro labor cotidiano. Uma relação entre *coisas através de pessoas*, regida em um outro momento por princípios produtivos de eficácia, e dirigida ao estrito cumprimento de tarefas, torna-se uma relação entre *pessoas através de coisas*. Torna-se um cenário de *atos práticos* entretecidos com *gestos simbólicos*, em que as regras do trabalho produtivo mesclam-se com as de uma convivência gratuita e generosa. (BRANDÃO, 2007, p. 52)

Com o advento da revolução agrícola na região, impulsionando as ‘roças’ a um rearranjo, como discorrido em “O Cerrado e o Vale do Urucuia”, os mutirões deixaram de existir como uma relação de ajuda mútua entre a vizinhança da ‘roça’ para assumirem um posto de manifestação da cultura popular rural, sendo assim realizados apenas nos momentos de festas das comunidades como uma demonstração do saber rural. Pude experienciar no ano de 2015 dois mutirões na região: um no Festival de Cultura de Sagarana, e o outro na parte rural de Natalândia, proporcionado pela coordenadora da associação das artesãs de linhas de Natalândia com o intuito de me mostrar como eram os mutirões na região.

Experienciar os mutirões de criação com as linhas é sentir o corpo musical nas cantorias e movimentos delicado das mãos dessas mulheres que transformam algodão em linhas e linhas em peças inteiras de artesanato. Um reduto feminino, de troca de saberes, conselhos. Não existe roda dessas sem que o canto e a improvisação na forma de poesia rítmica, do ‘jogar versos’, não esteja presente.

Existem cantos que por terem sido repetidos ao longo de tantos anos são por elas considerados tradicionais da fiação e das linhas, mas que são atualizados e ressignificados a cada vez que são entoados e repassados. Goya (2009) em sua dificuldade de transcrever literalmente o canto das fiandeiras do estado de Goiás relata a diversidade de versos e formas de serem jogados a cada vez que essas mulheres se encontram para cantar e criar com as linhas, muito similar ao encontrado por mim em vivência no Vale do Urucuia:

As letras dos cantos de trabalho das fiandeiras são extremamente mutáveis e, com isso, tornam-se difíceis de serem transcritas literalmente. Um mesmo verso é cantado com certa diversidade de interpretações pelas participantes do grupo. Há uma variedade muito grande de palavreado utilizado em um mesmo verso, ou seja, cada uma das cantadeiras canta diferentemente um mesmo verso. Essa característica se atém ao fato do canto ser elaborado a base do improviso, a partir da espontaneidade e da inventividade. No ato do cantar muitas vezes elas fazem alteração na letra, preocupando-se apenas com a rima do verso, ponto culminante do improviso. (GOYA, 2009, p.9)

Há até aquelas que defendem que cada tipo de fio a ser fiado tem seu tipo de

cantiga, já que cada tipo de fio pede um tipo de cadência na roda (roca) da fiandeira. E assim elas cantam. Por vezes em solo, geralmente a mais velha do grupo; outras em dupla, onde se dividem em primeira e segunda voz; e também em coro num jogo de desafios de versos entre elas, normalmente uma quadra a ser improvisada a partir de um refrão.

A experiência vivida com o canto das mulheres de linhas no Vale do Urucuia se deu de três maneiras. A primeira delas foi com a musicista de folia de reis Daiana Campos que em um de seus trabalhos como coordenadora de música do Ponto de Cultura seu Duchim (Instituto Rosa&Sertão), a convite da Central Veredas de Artesanato, fez um levantamento junto as fiandeiras e bordadeiras de Arinos das músicas que permeiam esse universo. Conheci Daiana em meio a travessia do O Caminho do Sertão, e foi ali mesmo que tramamos nosso encontro para cantar em meados de Setembro de 2015. E assim fui passar cinco dias no Ponto de Cultura Seu Duchim em Chapada Gaúcha “aprendendo” a não ter medo de soltar a voz. Em troca, ofereci duas oficinas: uma para a turma de formação de professores da rede pública de ensino, outra para as crianças atendidas pelo ponto de cultura. A intensidade desse encontro foi tamanha que acabou por resultar em uma *performance* no Festival Sagarana em outubro do mesmo ano, cujo público eram as próprias mulheres de linhas. Dessa experiência falarei mais adiante no capítulo referente “A Tecedura”. A cada vez que Daiana me passava um canto, uma história relacionada a ele também era contada. Quase que me inserindo em um contexto feminino que somente em terras do Urucuia se escuta.

A segunda experiência de cantoria das linhas foi com Dona Lili durante experiência no Caminho do Sertão e com Dona Conceição, fiandeira mais antiga de Sagarana e muito conhecida por seu ‘gosto pelas cantorias’. Dona Lili, mulher que ‘pra tudo tem uma música’ me ensinou as músicas que ‘não cansa’ quando estamos caminhando ou tecendo com as linhas. Andarina. Sempre a encontro em festejos na comunidade de Ribeirão de Areia ou indo a algum lugar, nunca em sua própria casa. Ela me parece sempre estar em travessia.

Em um extremo oposto, sempre canto com Dona Conceição em sua própria casa. Particularmente gosto muito de ir a Sagarana para cantar com ela. Carrega um sorriso sempre no rosto, mas uma tristeza no olhar. Sente saudades dos tempos de cantorias com sua parceira de fiação Dona Gercina, que faleceu em 2014. No ano de 2015, Dona Conceição sofreu início de AVC seguido de forte inflamação do nervo ciático, tendo que deixar a fiação por recomendação médica. Sua roda está em seu quatinho toda bem cuidada e ‘ainda fiando’, e a ‘cantoria de fiação’ ainda sendo praticada. Principalmente quando alguém se dispõe a ‘cantar

mais ela’. E assim cantamos na cozinha, debaixo da árvore de seu quintal, em uma das janelas de sua casa e no vão entre a cozinha e a casa, sentadas no banco e na cadeira de descanso. “Nois riunia pra cantá e fiá, hoje só pra turismo”, relata sobre a mudança do costume do mutirão.



IMAGEM 20 – Em um dos vários momentos de cantorias com Dona Conceição, fiandeira de Sagarana, debaixo de uma das árvores de seu quintal. Nos acompanhou seu marido Seu Antônio, com a sanfona, e seu filho, Zeca, na viola. Fotografia de Karla Calasa, companheira de travessia.

A terceira e última forma foi participando do mutirão na cidade de Natalândia e outro em Sagarana no Festival Sagara. Em Natalândia o mutirão foi proposto espontaneamente por uma das coordenadoras da associação das artesãs de linhas, e também fiandeira e tecelã, quando manifestei o meu interesse em experienciar o universo das linhas na região. Assim, no espaço de um dia, já estavam todas as fiandeiras da região rural de Natalândia reunidas na casa de uma delas. Ali pude ver exatamente o que Brandão (2007) afirma ser o mutirão uma situação vivida no cotidiano como um trabalho feminino solidário, num clima de trocas de afetos e saberes, numa relação entre “pessoas através de coisas”. Já em Sagarana, em seu festival de cultura, essa troca de afetos estava um pouco dispersa. Algumas afirmaram ser a falta de Dona Gercina, líder entre as mulheres de linhas no que diz respeito não só a cantoria, mas ao engajamento para (re) existência dos saberes da fiação, e

que falecera no ano anterior.



IMAGEM 21 – Roda de mutirão/encontro entre as fiandeiras de Natalândia. Aqui estou aprendendo a fiar e cantar ao mesmo tempo. Fotografia de Eloisa Rosa, companheira de travessia e criação.



IMAGEM 22 – Mutirão em Sagarana durante o Festival Sagarana 2015. Fotografia de Diego Zanotti, companheiro de travessia.

Ao longo dessas três formas de experienciar o canto, principalmente junto a Dona Conceição e Dona Lili, fui percebendo que entrava aos poucos no sentido que envolve essas cantorias conseguindo, de uma certa forma, atingir a tal afinação que tanto me amedrontava. Provavelmente por me sentir a cada dia mais familiarizada com tais cantorias e seus timbres e nuances de voz. Faz importante também considerar que enquanto aprendia os cantos, aprendia também todo o contexto em que eu me encontrava. Isto é, o universo sertanejo das linhas e o cerrado. Um cheiro particular de casa de fiandeira, do algodão recém colhido no pé, a cor do sol acariciando as árvores no poente do dia, o clima cerratense de nos envolver, etc. Com isso decidi por buscar e registrar todos os cantos aprendidos e cantados nesses três contextos acreditando que poderiam de alguma forma fazer parte do trabalho de preparação corporal acionando minha memória.

Diante dessas três formas de experienciar os cantos do universo das linhas, selecionei os seguintes cantos que durante a apreensão me marcaram de alguma forma. Seja no relato que acompanhou a sua passagem, seja o modo como a mulher de linha passou, seja o

contexto de festa que apreendi, seja uma memória de infância acionada com a melodia, seja mesmo o próprio universo feminino em sua potência de criação voz/linha. Assim, segue:

CANTO I – Fia Fia Fiadera

Passado por Daiana (Rosa & Sertão), experienciado no mutirão em Natalândia e também junto a Dona Conceição (Sagarana)

Fia, fia, fiadeira (*puxadora ou cantadeira*)
quero vê fiá (coro)
 fia lá qu'eu fio cá
quero vê fiá (coro)

(Verso jogado que também pode ser entoado pela puxadeira ou cantadeira. Em itálico é a resposta do coro)

Minhas amigas fiadera, *Quero vê fiá*
 Começô a cantoria, *eu quero vê fiá*
 Vamos todas desafiá, *eu quero vê fiá*
 Até o final do dia, *eu quero vê fiá*

Fia, fia, fiadeira, *quero vê fiá*
 fia lá qu'eu fio cá, *quero vê fiá*

Lá no pé daquela serra, *quero vê fiá*
 Tá formando uma cachoeira, *quero vê fiá*
 Tem tapete de agudão, *quero vê fiá*
 Lembrança da fiadera, *quero vê fiá*

Fia, fia, fiadeira, *quero vê fiá (coro)*
 fia lá qu'eu fio cá, *quero vê fiá*

O nome de fiadera, *quero vê fiá*
 Muita gente acha graça, *quero vê fiá*
 Dinheiro de fiação, *quero vê fiá*
 Ganho e bebo em cachaça, *quero vê fiá*

CANTO II -Vestido de Algodão

Passado por Daiana (Rosa & Sertão), experienciado no
mutirão em Natalândia.

Pavão bebeu cachaça, Sabiá bebeu licô

Pavão Cantô bonito, Sabiá choro de amor (2x) (*Refrão cantado
em coro*)

Minha Roda é de prata, por ela sinto paixão

Vou mostra pra esse povo como fiá agudão (2x) (*verso jogado*)

Pavão bebeu cachaça, Sabiá bebeu licô

Pavão Cantô bonito, Sabiá choro de amor (2x)

Meu vestido de agudão, sapatinho de marfim

Sou fiadera animada da cidade de Riachim (2x) (*verso jogado*)

Pavão bebeu cachaça, Sabiá bebeu licô

Pavão Cantô bonito, Sabiá choro de amor (2x)

CANTO III – A Roda qu`eu fio nela

Passado por Dona Conceição em Sagarana

A roda qu`eu fio nela, ô baiana ô ai ai

É só eu que ponho a mão, ô baiana ô ai ai

Ou então minha cunhada, ô baiana ô ai ai

Qu`é muié do meu irmão, ô baiana ô ai ai

As panela lá de casa, ô baiana ô ai ai

Tá frevendo numa lida ô baiana ô ai ai

Uma de boca pra baixo, ô baiana ô ai ai

E a outra de fundo pra riba, ô baiana ô ai ai

Minha barriga tá roncando, ô baiana ô ai ai
 Com vontade de cumê, ô baiana ô ai ai
 Cala boca minha barriga, ô baiana ô ai ai
 Deixa as panela frevê, ô baiana ô ai ai

A roda qu'eu fio nela, ô baiana ô ai ai
 Sabe lê, sab'escrevê, ô baiana ô ai ai
 Também sabe me conta, ô baiana ô ai ai
 Quanto custa um bem querê, ô baiana ô ai ai

Sinhorá Dona da Casa, ô baiana ô ai ai
 Saia aque nesse salão, ô baiana ô ai ai
 Eu quero bebê um gole, ô baiana ô ai ai
 Da parma da tua mão, ô baiana ô ai ai

CANTO III – Arara da Bahia

Aprendido com Damiana (Rosa & Sertão), que por sua vez aprendeu com Dona Lorenza, matriarca do povoado de Retiro do Bois, próximo a Chapada Gaúcha. Versos complementados aprendidos com Livina, filha de Dona Lorenza

Oh Arara, Arara da Bahia
 Quem tem amor não dorme, eu já tive e não dormia
 O meu cajado foi pro mato e se perdeu
 Meu amor é melhor que o teu, é maior que o teu, é maior que o teu

Xô Arara, xô sofrê
 O meu peito é bebedô
 Aonde arara vai beber

Toda vez que o galo canta
 Eu também quero cantá

Galo canta d'alegria
 Eu canto pra não chorá

(versos jogados por mim)

Tô aqui com minhas linhas
 Pra cria esse lugar
 E quem sabe te trazê
 E coração acalantar

Vejo num pé d'agudão
 Uma linha bem comprida
 Ligando meu coração
 Nessa saudade que judia

CANTO IV – Sodade Ai ai

Aprendido com Dona Conceição, Sagarana

Amanhã eu vou me embora
 Deu sodade
 Amanhã eu vou me embora
 Deu sodade
 Mas eu quero te levar
 Ai sodade, ai ai
 Eu moro longe daqui
 Ai sodade
 Quem quis é me vê vai lá
 Ai sodade ai ai

CANTO V – No Mundu tá Tudo errado

Musica criada por Dona Gercina e
passada por Dona Conceição. Achei no
Youtube Dona Gercina Cantando

Eu plantei um pé de lima
Nasceu um pé de limão
Eu plantei um pé de manga
Nasceu um pé de mamão
Eu plantei amendoim
Nasceu um pé de feijão
Plantei um pé de mandioca
Nasceu pé de algodão
E meu pé de melancia
Floresceu e deu melão

Plantei um pé de laranja
Mas nasceu um pé de manga
Plantei um pé de pimenta
Nasceu um pé de pitanga
Eu plantei um pé de cedro
Nasceu um pé de mutamba
No meu pé de trepadeira
Deu cipó de japeganga
No meu pé de São caetana
Tá cheinho de muranga

Eu plantei abacaxi
Nasceu pé de gravatá
Plantei um pé de barú
Nasceu pé de jatobá
Plantei um pé de caju
E nasceu um pé de cajá
Plantei um pé de inhame

Nasceu um pé de cará
Até o pé de gamerela
Floresceu e deu Angá

Eu plantei um pé de pinha
Nasceu um pé de pequi
Plantei um pé jangada
Nasceu um pé de tingui
Plantei pé de gravatá
Nasceu de abacaxi
Plantei pé de araçá
Nasceu pé de muricí
Até meu pé de tomate
Caducô e deu caqui

Pra compô esses meu verso
Me deixa muito cansada
Pra vocês que tão ouvindo
Aqui vai o meu recado
Esse mundo que estamo
Temo que toma cuidado

As pranta tá caducando
E no mundu tá tudo errado!

CANTO VI – Flor de Ingazeira

Apreendido com Daiana (Rosa & Sertão) e modificada por mim carinhosamente para homenagear as mulheres de linhas do Vale do Urucuia.

Flor de Ingazeira, beleza que cheira

Flor de Ingazeira, beleza pra cheirá

Fia fia fiadera

Fia logo esse agudão

Para fazê uma linha

Da cor do meu coração

Flor de Ingazeira, beleza que cheira

Flor de Ingazeira, beleza pra cheirá

No Urucuia tem bordadeiras

Bordando com dedicação

A paisagem do Cerrado

Para ele não acaba não

Flor de Ingazeira, beleza que cheira

Flor de Ingazeira, beleza pra cheirá

Essa aí é tecelã

Tear grande por demais

Tecend'as tapeçarias

Lá das bandas do gerais

A partir desses cantos experienciados no Vale do Urucuia, o canto das mulheres de linhas, segundo Chaves (2015) e Goya (2009) pode ser considerado como uma modalidade vocal que articula som/palavra, ritmo/melodia, texto/música, já que tais cantos se situam na fronteira entre fala e som, linguagem e música. Ao ser estruturado ritmicamente, melodicamente e textualmente, segundo o autor, o canto como os que apreendi pode ser concebido como um modo de discurso, distinto da fala ordinária. Enquanto nessa se percebe a prioridade do texto, determinado em última instância pelo falante e seu contexto, que dispõe

de escolhas sobre as formas sintáticas utilizadas ao vocabulário, passando pelos modos de recitação, entoação, altura, sonoridade, ritmo, sequenciamento, andamento, etc., no canto, apesar do improvisado, o repertório não é cantado livremente, mas devem se assentar a um padrão sintático, de andamento, afinação, melodia e ritmo. Enquanto isso, uma grande quantidade de linhas é fiada e depois tecidas no tear, surgindo em nossa frente, lindas colchas, mantas e roupas de algodão.

Diante dos espaços cotidianos modificados pelo processo de fiação, tecelagem e bordados quando se inicia a ‘cantoria’, assim como das tantas histórias que permeiam as músicas passadas por essas mulheres das treze comunidades/vilas que percorri, quase todas a pé, que a dialogia, para além da musicalidade, é vivida por essas mulheres nas relações entre elas, em comunidade, entre suas linhas e a paisagem cerratense. Compreendi ainda que, ligada a essa forma de relação inerentemente dialógica de vida, estavam narrativas peculiares a essas mulheres que ali viviam. Por trás de cada música apreendida em campo, fui me deparando com narrativas femininas mostrando, através daquelas, as características do universo feminino dessa região de cerrado. O sentido da musicalidade nesse universo, para além de apenas uma linguagem artística, está na possibilidade de desterritorializar um trabalho de seu cotidiano e territorializá-lo em um espaço-ritual de interlocução de narrativas femininas, de entrelaçamentos.

Assim, seja a saudade pela ausência de um filho ou marido morto por disputa de terra ou pela luta contra a entrada desenfreada do agronegócio na região; seja na escolha da cor vermelha como favorita para tingir, tecer e bordar suas criações, mesmo sendo uma cor “proibida” pela organização que administra e vende os artesanatos de linhas da região do Urucuia; seja nos inúmeros encontros de festas de mutirão ou de folia de reis, que possibilitaram amores, namoros, casamentos; seja nas tarefas do cotidiano, no lar e no sustento da família; seja, enfim, na sua relação imbricada com a paisagem do Cerrado, escolhendo a Kaliandra, flor típica da região, como símbolo de sua (re)existência nesse sertão; na música, elas cantam e contam suas histórias. Perspectivas do que seja o cerrado, socioambientalmente, pelas mãos dessas mulheres que criam e manipulam linhas. A música mostrou-se assim não apenas “voz”, mas antes a territorialização de algo feito no cotidiano como palco de uma pluralidade de vozes de saberes e histórias num contexto de oralidade, que chamo aqui de narrativas femininas e que acabam por contar, na perspectiva das mulheres artesãs das linhas, o que seja o sertão do Vale do Rio Urucuia. Isto é, ao desterritorializar o

trabalho cotidiano para um lugar de interlocução feminina, a musicalidade afeta as narrativas e é por ela também afetada.

Nessa experiência foi inescapável, ainda, pensar as questões socioambientais que permeiam esse importante bioma brasileiro e o universo das linhas, numa região em que tem prevalecido “a voz” do agronegócio em detrimento da agricultura familiar, a voz masculina em detrimento da feminina – esta, muitas vezes, encontrando somente na música o seu meio de expressão - a voz do mercado individualista em detrimento de uma coletividade onde a ajuda mútua prevalece; refletir, enfim, em como essas percepções afetam a expressividade do artista que tem como princípio a busca por se colocar em espaços de experiência para dali tecer suas criações dialogicamente.

Está lançado o desafio para nós que buscamos esse mergulho na cultura popular para criar um trabalho cênico que dizemos surgir dentro do fazer artístico da dança, mas que, como nos informa Tia Joice e Dona Lili, nos demanda um entrelace desses modos de expressão, gesto, canto, entre outros, para criar uma cena, assim como se tece uma fina e delicada colcha de tecido fiado, repassado e bordado à mão. Uma tecedura tão viva quanto a própria vitalidade dessas rodas, mutirões e solitudes femininas de fiação, tecelagem e bordados cerratense.



A TECEDURA...

...Construindo *Mulheres de Linhas*

Só que coração meu podia mais. O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende. Perto de muita água, tudo é feliz

Grande Sertão Veredas – João Guimarães Ros

Mulheres de Linhas Falam...

A sala de dança em seu vazio próprio para receber o trabalho, contrastando com os tantos movimentos internos dentro de mim depois dessa experiência junto a essas mulheres.

Quanta paisagem, árvores, linhas, cantorias, poeiras, festas, conversas, histórias, amores.

Tudo desejando preencher essa sala de sons coloridos. Veja!

De um lado uma caixa de papelão com linhas fiadas, mantas tecidas no tear e paninhos que comecei a bordar. Do outro, a caixa de folia de reis feita por seu Sebastião da comunidade de Ribeirão de Areia para mim. E eu aqui, no meio, com tantas histórias e cantorias que essas mulheres me confiaram. Não tem como não sair mudada, até um pouco desterritorializada, depois dessa experiência de mestrado e criação de Mulheres de Linhas. Até a forma de olhar a sala de trabalho mudou. A vejo como um grande tecido que agencia as minhas bordaduras de movimento, mas me lança para possibilidades infinitas de criação. Assim como o ponto de bordado pode virar vários outros pontos de desenhos. E saio bordando a sala a partir dessa experiência no Urucuia. Um relato etnográfico a partir de uma poética. Tessituras dramáticas. Quanta responsabilidade diante da grandiosidade com que vejo essas mulheres e suas linhas. Tamanha foi essa vivência junto ao cerrado e junto a essas mulheres. Coração acelera... Daí pego a minha caixa que seu Sebastião de Ribeirão de Areia fez para mim e começo a cantar... Logo me vejo como se estivesse lá, em terras do Urucuia. E me tranquilizo para conseguir dançar.

1. Mulheres de Linhas dançando para as mulheres de linhas: Festival Sagarana 2015 – feito rosa para o sertão

Era o reconhecimento, pelo movimento, dos primeiros afetos vindo da interação bastante intensa com o campo vivido. Em meados de julho de 2015, eu estava finalizando minha primeira visita na região quando recebi o convite da Agência Ambiental do Vale do Urucuia e da Central Veredas para apresentar a pesquisa na forma de dança no Festival Sagarana 2015 que aconteceria em outubro.

Experiência singular dançar para essas mulheres em terra Sagarana... momento de escuta a partir dos olhares delas... um modo delas relacionarem-se com o que danço... Aceitei o convite como uma oportunidade desafiadora! Sem saber muito o que eu apresentaria para essas mulheres, continuei com o trabalho de campo nos meses de agosto e setembro, além da vivência musical com Daiana do Rosa & Sertão, pois de lá viriam pistas para o que eu poderia explorar como um primeiro momento de criação. E assim veio...

A fiandeira canta para preparar seu local de trabalho e para acompanhar a labuta do criar pelas linhas. *“Sem cantar não tem como mexê com as linhas”* diz tia Joice, *“Sem cantá não tem graça, não dá pra criá linha”* diz Dona Conceição. Assim, via precisamente que a primeira cena deveria ser uma solitude de linhas entoada por um canto preparando o lugar. Construindo o lugar. Seja a casa, uma paisagem, um cantinho... um lugar especial para receber os afetos que dessa mulher na solitude vier. Desenovelando um novelo vermelho, *“porque o sertão é colorido e eu adoro um vermelho cabaré”*, diz Dona Lúcia, essa mulher na solitude cria um lugar para então poder criar já criando o lugar. Mas qual seria esse canto entoado por ela? Qual melodia? Qual letra?

A vivência musical com Daiana logo se transformou numa parceria de criação por meio do diálogo entre música e dança. Em uma de nossas vivências, Daiana me mostrou uma música que tinha um significado afetivo para a sua irmã Damiana, também integrante do Rosa & Sertão, relacionado a uma saudade diante do momento em que se viu ter que desmamar seu filho de apenas três meses para poder lecionar nas escolas rurais que beiravam o rio Carinhanha. A música veio entoada por Dona Lorenza, matriarca de um agrupamento remanescente de quilombo, para acalantar a saudade na forma de uma angústia dolorosa de leite escorrendo sem poder dar ao filho.

Oh Arara, Arara da Bahia

Quem tem amor não dorme eu já tive eu não dormia

O meu machado foi pro mato e se perdeu

Meu amor é maior que o teu, é melhor que o teu, é maior que o teu

Dona Lorenza, hoje com 90 anos sofre de perda de memória, mas sua história como representante de luta pelo direito e reconhecimento das terras e cultura desse povo é visível em seus descendentes. Uma de suas filhas, durante o momento em que eu estava trabalhando com Daiana veio a sede do Rosa & Sertão para pedir uns documentos e aproveitamos para pedir a ela que cantasse Arara da Bahia. Para nossa surpresa, trouxe dois lindos versos e uma emoção no coração ao lembrar de sua mãe, Dona Lorenza.

Xô Arara, xô sofrê

O meu peito é bebedô

Aonde Arara vai Bebê

Toda vez que o galo canta

Eu também quero cantá

Galo canta d' alegria

Eu canto para não chorá

Pronto, a gente havia achado a música para experimentar o desenovelar das linhas. Partimos então para realizar uma improvisação com o novelo, com o som da viola e com o canto de modo a estabelecer um diálogo na construção do que seria esse “cantar para criar o lugar”. Para nós, essa relação foi primordial para estabelecer uma ponte entre o campo vivido e o desejo de cena, pois ali pudemos perceber a apropriação do discurso musical a partir compreensão responsiva diante do universo expressivo das fiandeiras, tecelãs e bordadeiras, que se fazia na expressividade da música Arara da Bahia.

Na roda/mutirão de fiandeiras para a qual Daiana me levou em Natalândia, resolvemos apresentar essa improvisação que fizemos. O resultado? Ganhei de uma das

fiandeiras o novelo que ela havia fiado nessa roda. Guardo com muito carinho no balaio que tenho em minha casa. Nesse novelo está contido a ressonância do lindo diálogo que estabelecemos ali, naquela roda.

A festa. É assim como tudo termina no sertão depois de um dia inteiro de trabalho, ou depois de uma semana inteira de labuta na roça. Uma coletividade de trabalho em festa. Onde tudo se mistura, formando um só corpo dançante e musical. Em uma roda/mutirão de mulheres fiandeiras na cidade de Natalândia, Dona Maria, uma senhora bem idosa sai de sua roda e me chama com palmas para dançar. Me desafia a dançar pelas palmas. Em giros próprios de seu corpinho que mais parece uma porcelana de tão frágil, ela se torna musical nos contornos do som da viola e da caixa. E assim, dancei com Dona Maria. Em um dado momento, ela pára e improvisa um verso em cima da quadra de estrofe. Novamente, pelas palmas, me desafia a improvisar também um verso. Eita que quase não saiu! Dei uma escorregada para tentar enquadrar a última frase dentro da melodia. E assim, foi me desafiando por quatro vezes, num jogo ora ela, ora eu, quase me dizendo que não bastava apenas aprender a colher, cardar e fiar o algodão, mas também, cantar, improvisar e dançar.

Estava para mim claro que eu deveria chamar as fiandeiras que estivessem no Festival de Sagarana a dançar comigo. Momento festa. Momento improvisação. Momento Jogo. E assim, veio o encontro com a música que Dona Gercina, a fiandeira líder que havia falecido em 2014, gostava e cantava.

Olerê lerê Baiana

Eu ia e não vou mais

Olerê lerê Baiana

Eu ia e não vou mais

Eu faço que vou na frente, Baiana

E volto do mei pra trás

Eu faço que vou na frente, Baiana

E volto do mei pra trás

Em meio a essa vivência musical e de linhas, fui percebendo que não gostaria de dançar sozinha. Na realidade, naquele momento não fazia sentido dançar sozinha. Foi quando conheci Ladyjane Macedo. Formada em educação física pela Universidade de Montes Claros e integrante do Rosa & Sertão atuando com pesquisa e aulas sobre a cultura popular da região por meio da dança, Lady, como todos a chamam carinhosamente, é também Dançadeira de Folia da região de Ribeirão de Areia. Esse corpo de folia que Lady traz em sua movimentação me chamou a atenção para uma experiência também dialógica na construção desse trabalho que seria apresentado em Sagarana. Numa busca por aprender e refletir sobre uma dança que nasce dentro de uma vivência efetiva no território da cultura popular, Lady aceita o convite de participar desse processo.

Nesse entremeio de agosto e setembro reencontro com uma grande amiga de épocas de graduação na Unicamp. Eloisa Rosa é formada também em dança e tinha acabado de defender sua dissertação de mestrado na Universidade Federal de Goiás sobre a sussa, festejo próprio do povo Kalunga, norte de Goiás. Pela afinidade de trabalho e amiga que compartilha também dessas andanças pelo cerrado, convido Eloisa para integrar esse processo e apresentar comigo e Lady em Sagarana. Ao aceitar o convite, ela ainda participa do trabalho de campo que realizei em Natalândia experienciando também uma vivência musical.

E assim fomos nós três, juntamente com Daiana, construindo uma techedura sob orientação cênica de Renata de Lima Silva a partir do que havia experienciado até o momento como campo vivido. Uma primeira experiência de construção coletiva de grande importância para a pesquisa e também para a criação do trabalho cênico final Mulheres de Linhas, pois mostrou o quão pode ser intensa e criativa pode ser a experiência do campo vivido.



IMAGEM 23 E 24 – Momentos da apresentação no Festival Sagarana 2015. Aqui estamos Ladyjane Macedo, Eloisa Rosa e eu no primeiro plano. Ao fundo está Daiana Campos com a caixa. Fotografia de Diego Zanotti.



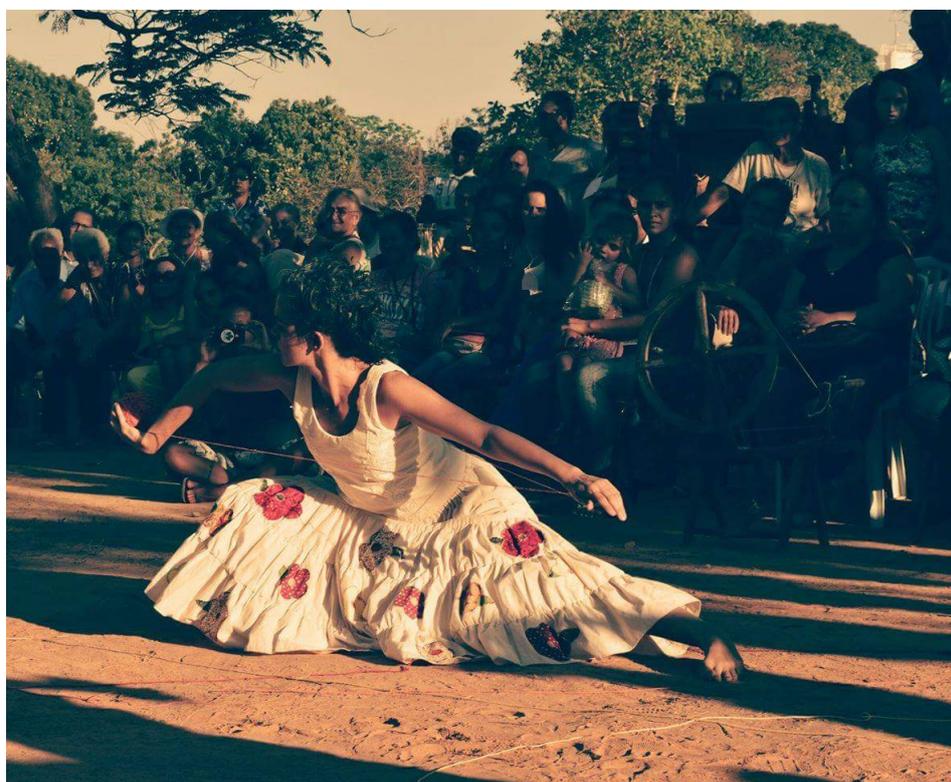


IMAGEM 25 E 26 – Registro da apresentação durante Festival Sagarana 2015. Aqui estão matrizes já identificadas nesse início de processo e que foram aprofundadas no processo de criação Mulheres de Linhas. Fotografia Diego Zanotti

Encontrar, como público, os olhinhos de algumas das mulheres que tive o prazer de visitar, cantar e aprender a fiar, tecer e bordar foi de uma experiência difícil de descrever pela tamanha emoção. Dançar para aquelas que deixaram algo criativo em mim foi quase um ritual de agradecimento e ao mesmo tempo de muita reverência pelas histórias compartilhadas comigo. O chão de Sagarana, naquele alaranjado que lhe é peculiar acolheu meus pés e minhas linhas para que eu pudesse assim criar uma paisagem no coletivo com Lady, Eloisa e Daiana. Tambores, viola, linhas, cantos e movimento.

Ao término do mutirão das linhas e antes de nossa apresentação, entanto eu desenhava no chão um círculo para delimitar o espaço que utilizaríamos para dançar e assim facilitar a disposição do público, algumas fiandeiras, vendo essa cena, tomaram a iniciativa de ajudar a mostrar melhor esse espaço. E assim, antes de terminar meu círculo elas estavam colocando suas rodas em cima do risco que eu havia feito, formando um lindo meio círculo de rodas de fiar. Me senti como no mutirão de treição: ajudada coletivamente a criar meu território.



IMAGEM 27 – Roda das fiandeiras demarcando o círculo que desenhei no chão. Festival Sagarana 2015. Fotografia de Marcel Farias.

Construindo a Saia

“Não toca na minha roda” diz a fiandeira mostrando o apego afetivo que tem para com esse instrumento que transforma capuxos de algodão em linhas a partir dos movimentos delicados das mãos dessas mulheres. Podendo ou não realizar sozinha, a fiandeira faz questão de carregar ela mesmo a sua roda. “*Na roda qu’eu fio nela, sabe lê sabe escrevê*”, já diz a cantiga. Esse apego afetivo por algo feito a mão e que gera também uma linha feita a mão me fez procurar algo para que cada uma de nós, envolvidas no processo de criação, tivesse esse mesmo apego a partir do significado que cada uma pudesse gerar e se debruçar. E assim veio a saia.



IMAGEM 28 – Roda de bordado que fizemos no Instituto Rosa & Sertão para bordar a saia que Ladyjane usaria em nossa apresentação no Festival Sagarana 2015. Acervo da autora.

Peça que iria compor o figurino, a saia também geraria um sentido nas mãos e posterior movimento. Inclusive na musicista Daiana. A saia, confeccionada de tecido de algodão cru por uma costureira, deveria ser bordada por cada uma de acordo com o que o universo das linhas estava trazendo individualmente. Minha madrinha Maria, que trabalha com crochê, retalhos e bordado se dispôs a nos orientar no processo de bordar a saia de modo que cada uma de nós se pudesse apropriar desse fazer manual e assim criar. Bordamos ora coletivamente, ora cada uma em suas casas. Momentos coletivos de risadas femininas e

brincadeira diante do bordado da outra. “Não estraga minha saia” dizia Lady para Daiana, quando essa mencionou que havia errado o ponto. “Vou estragar não, só estou fazendo outro ponto” e caíamos em risos.

Bordamos até horas antes da apresentação, já em Sagarana e na varanda da casa de Dona Helena, moradora que nos recebeu carinhosamente achando todo aquele processo de bordação um tanto curioso e lindo ao mesmo tempo. Se juntando a nós, aprendeu um ponto que há um tempo desejava aprender.

Processo difícil pela sua intensidade, o bordado da saia está durando até o presente momento. Cada uma a seu tempo. Mesmo não estando finalizada em bordados, apresentamos com a saia e com o apego que cada uma desenvolveu para com ela. As pontas dos dedos doloridos e as cores das linhas geravam mais sentidos para o movimento criado. Algo que chegava até as pontas dos dedos dos pés. Esses que estariam em contato direto com aquela terra alaranjada de Sagarana.



IMAGEM 29 - Mãos de minha madrinha Maria, durante processo de elaboração dos bordados em nossas saias que usaríamos no Festival Sagarana 2015. Fotografia: Marcel Farias.



IMAGEM 30 – Registro dos pés de Eloisa Rosa durante a apresentação no Festival Sagarana 2015. Aqui temos o novelo vermelho que usamos e o detalhe do bordado na saia. Fotografia: Diego Zanotti.

2. ENTRANDO EM PROCESSO DE CRIAÇÃO

Mulheres de Linhas surge em parceria com a Universidade Federal de Goiás e o Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22, tendo como direção cênica Renata Lima e parceiras de trabalho Tainá Barreto e Marlini Dorneles, atuando como interpretes criadoras. No ano de 2015, *Mulheres de Linhas* é contemplado com o Prêmio Klauss Vianna de Dança para a criação de um Video-Dança a partir do processo criativo vivido para sua construção como trabalho cênico, e que será filmado em Maio de 2017. Todo o processo criativo foi feito na cidade de Goiânia entre os meses de maio a dezembro do ano de 2016, tendo uma pausa no mês de julho.

Mulheres de Linhas é o nome do trabalho cênico resultante do processo de construção dramaturgica que partiu do campo vivido junto às fiandeiras, tecelãs e bordadeiras do Vale do Urucuia em sete meses de vivência na região e que por sua vez foi “lido” por meio do processo de poenografias dançadas. Seu nome vem como uma atribuição carinhosa a todas essas mulheres que nos lançaram um modo de perceber e viver pelas linhas ao se verem e se relacionarem entre elas, com a comunidade e com a paisagem cerratense por meio de

entrelaçamentos. Linhas que as formam, linhas que as criam, linhas que elas criam linhas e que por elas são lançadas para uma relação de diálogo equipotente com o outro. Sendo o outro, também a paisagem, os bichos, o vento, o sol, a chuva... a linha, o tecido, a agulha, a roda, o tear.

Bem sabemos o quanto a experiência em campo se faz importante em pesquisas como essa que resultou em *Mulheres de Linhas*. Embora a criação de um solo seja algo de maior facilidade diante de processos como esse, a vivência afetiva nesse campo de terras banhadas pelo Rio Urucuia me conduziu a buscar Tainá Barreto e Marlíni Dorneles como companheiras de trabalho. Assim, cabe aqui trazer quais foram as portas de entradas para que cada uma acessasse esse universo das linhas compondo, comigo, o processo de criação dramaturgica de *Mulheres de Linhas*.

Marlíni e Tainá são artistas da dança que atuam também como professoras nos cursos de licenciatura em dança na Universidade Federal de Goiás e Instituto Federal de Educação Tecnológica de Goiás respectivamente. Em suas pesquisas individuais que deram origem a uma tese de doutorado e uma dissertação de mestrado, respectivamente, e realizadas no Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade de Brasília, tem no feminino um foco importante dentro de seus respectivos campos de imersão de pesquisa. Feminino esse que acabou por nos proporcionar relatos em comum, compartilhamento de vivências e laços para criação artística.

Tainá Barreto possui, como eu, a formação acadêmica em dança na Universidade Estadual de Campinas e uma paixão pelas expressões tradicionais brasileiras. Co-fundadora do Grupo Peleja, grupo que nasceu, em Campinas (SP), do desejo de conhecer e investigar tradições expressivas brasileiras aliando os princípios técnicos de algumas tradições à metodologia de formação de atores do Lume¹¹. Entre os anos de 2004 à 2014, o grupo se aprofundou na investigação sobre o cavalo marinho, folguedo tradicional de Pernambuco. E foi partindo com esse olhar de dançarino-pesquisadora que Tainá Barreto se colocou entre as mulheres de dois grupos de cavalo marinho de Condado (PE), pesquisando a certa invisibilidade feminina e as maneiras pelas quais as mulheres se fazem presentes e ausentes no cavalo marinho, manifestação expressiva tradicional da Zona da Mata Norte de Pernambuco realizado por trabalhadores rurais ligados ao corte de cana-de-açúcar, os quais reúnem dança, música, encenação e poesia para compor uma produção estética

¹¹ Núcleo Interdisciplinar de Investigação Cênica da Unicamp.

essencialmente masculina. (BARRETO, 2014)

O Vale do Urucuia é uma região imensamente dominada pela força do agronegócio, onde as leis são ditadas e realizadas por homem, cuja maioria não propõe e nem sequer almeja a participação de mulheres. Nesse cenário é que o encontro entre mulheres para tecer, fiar e bordar acontece. Cenário esse onde, por vezes o cantar é o único espaço para que a voz feminina seja liberada. Assim, a interface com o vivido por Tainá Barreto e suas mulheres do Cavalo Marinho se estabelece. Muitas das narrativas experienciadas na Zona da Mata pernambucana se relacionam com o que experienciei no Vale do Rio Urucuia. E assim, nesse compartilhar de narrativas, adentramos o processo de criação de Mulheres de Linhas. Tainá Barreto segue comigo apresentando e compartilhando Mulheres de Linhas, contribuindo em muito com toda a discussão sobre gênero dentro de manifestações tradicionais expressivas do Brasil.

Marlini Dorneles é professora da Faculdade de Dança da Universidade Federal de Goiás e doutora pelo Programa de Pós Graduação em Artes na Universidade de Brasília. No momento em que compartilhamos do processo de criação Mulheres de Linhas, Marli estava no meio de seu processo de doutoramento cuja fonte de imersão era as parteiras, raizeiras e benzedeadas do cerrado, mais precisamente as residentes na região norte do Estado de Goiás. Raízes, cascas, folhas, óleos, resinas, argilas são alguns dos recursos naturais que a gente do cerrado soube manipular para transformar o que se observava na natureza em matéria de conhecimentos e saberes populares, juntamente com rezas e crenças que construíram o catolicismo popular na região. (LIMA ; LIMA, 2014)

O cerrado desenhando corpos de mulheres que se inscrevem entre o ritual e o cotidiano, desempenhando papéis de grande importâncias em determinadas comunidade como a de Moinho (norte de Goiás) a qual Marlini teve a oportunidade de imersão mais profunda. Assim, com esse corpo encharcado de cerrado em suas plantas medicinais pelas sabedorias das mulheres parteiras, benzedeadas e raizeiras que Marlini veio participar do processo de criação de Mulheres de Linhas. O compartilhamento de saberes experienciado junto a essas mulheres e sua relação himbricada com o cerrado tornou possível uma relação dialógica entre o campo de pesquisa de Marlini e o meu campo de pesquisa. Saberes feminino e o entrelaçamento com a paisagem do cerrado. Por vezes a imagem da velha anciã, detentora dos conhecimentos das plantas e da fiação permeou os laboratórios de criação. Embora Marlini não pode fazer parte do elenco de final de nosso trabalho cênico, sua presença durante o

processo de criação foi de fundamental importância, cruzando experiências e potencializando as que eu trazia no corpo, nos relatos, nas fotografias e nas cantigas.

Provocar a interface entre nossas três pesquisas durante o processo de criação de Mulheres de Linhas foi muito enriquecedor no que diz respeito a construção de uma dramaturgia que tem tão fortemente a corporalidade feminina de expressões tradicionais brasileiras presente. Apesar de serem campos visitados em localidades distintas desse, a intersecção está justamente nas narrativas femininas e suas mãos que manipulam linhas, ervas, alimentos da festa, lantejoulas, tecidos, rezas, cantorias. Toda a dramaturgia foi feita a partir do vivido no Vale do Rio Urucuia, mas permeado por saberes e narrativas intrínsecas a mulheres que vivem numa relação imbricada com sua comunidade e com a paisagem que a colhe essa sua comunidade.

2.1 LUGARES/MOMENTOS E SUAS MATRIZES: A CONSTRUÇÃO DRAMATURGICA DE MULHERES DE LINHAS

Na discussão proposta pela diretora cênica de Mulheres de Linhas Renata de Lima Silva (2012) a potencialidade de ressignificar os afetos vividos em poenografias dançadas se dá por meio do reconhecimento de matrizes e sua contextualização, que ela vai denominar de lugar/momento. Unidades mínimas de construções dramáticas, carregando nelas o sentido por onde a tecedura deve percorrer e ser construída, essas matrizes são “pontos de encontro” de uma harmonia entre a forma do movimento e a sensação, justamente por estarem relacionadas com os afetos apreendidos durante experiência em campo, mas ressignificadas pelo próprio processo de criação. São reconhecidas dentro de um estado corporal mergulhado em um campo de intensidade que a autora denomina de corpo instalado, proporcionando ao artista escapar dos chavões pessoais e redimensionar as ações, criando nexos de sentido próprios (Silva, 2012), por ser um espaço de pressionamento do corpo cotidiano em direção vetorial ao corpo subjétil, denominação defendida pelo ator Renato Ferracini. Corpo subjétil esse considerado como um corpo diferenciado para a cena que longe da dualidade corpo cotidiano X corpo cênico, trata-se de uma vetorização da própria pulsão de vida do corpo cotidiano. Isto é, o corpo subjétil é o corpo cotidiano transbordado no corpo em arte (FERRACINI, 2003, p.82, 83). Assim, a preparação corporal em que a instalação faz parte, busca criar um espaço de pressionamento de nosso corpo cotidiano de modo a transbordá-lo vetorialmente rumo ao corpo subjétil, onde a pulsão de vida presente em nosso estado cotidiano seja potencializada para a criação.

Parte do processo de preparação corporal, a Instalação consiste em um conjunto de exercícios que tanto ativam uma consciência do próprio movimento como o domínio do movimento, chegando-se a esse corpo diferenciado, ao qual Renata de Lima Silva chama de Corpo Instalado, sensível para uma abordagem extra-cotidiana. A Instalação também é utilizada como uma porta de entrada para a experimentação de matrizes oriunda de manifestações populares dançadas como o tambor de crioula, o samba de roda ou mesmo a capoeira. Aqui também, pode ser porta de entrada tanto para matrizes já reconhecidas, mas que precisam ser melhor investigadas, como para acionar as matrizes que conectam o corpo ao estado corporal que a criação pede.

A concepção de harmonia entre a sensação e forma do movimento da matriz acaba por conter nela a relação afetiva com o campo vivido, que aqui podemos chamar bakhtinianamente de compreensões responsivas diante do vivido, já que trazem um modo de entendimento do território experienciado. No entanto, apesar da matriz daí resultar, na criação ela transborda os estados perceptivos e as passagens afetivas dessa experiência, pois são ressignificados pelo corpo num processo de construção dramática. Isto é, são “lidos” a partir de uma poética mas ainda mantêm uma certa ligação com o campo. Assim, no trabalho de criação, as matrizes podem ser consideradas como uma ressonância do vivido, como um material vivo, como nos conta a atriz Raquel Scotti Hirson, pois é “...carregada de *memórias, emoções, sensações*, etc. que não se atualizam de maneira padronizada” (HIRSON, 2006, p.45 – grifo da autora) podendo assim ser codificada, manipulada e repetida, sem ser cristalizada.

A contextualização das matrizes reconhecidas se dá por meio do também reconhecimento dos lugares/momentos via laboratórios corporais, a partir do processo de instalação corporal. Seriam pontos chaves do trabalho de campo e que impulsionam ações e imagens. Por vezes a condução do processo de instalação chega no reconhecimento de uma matriz para depois contextualizá-la em um lugar/momento; outras o lugar/momento vem primeiro, para depois reconhecer as matrizes que dele fazem parte. No caso do processo de criação de Mulheres de Linhas, as duas possibilidades ocorreram de forma muito espontânea, seja com a revisitação dos materiais vividos em campo por meio da leitura do caderno de campo, fotografias e áudios, seja durante os laboratórios corporais.

Assim, Mulheres de Linhas possui os seguintes lugares/momentos, convidando as mulheres do Vale do Rio Urucuia com quem convivi para dançarem comigo:

o ANDARINA

A importância da travessia feita com o Caminho do Sertão em 2015, revisitando a idéia/imagem de “Andarina” trazida por Dona Lili e ressignificando-a como aquela que pelo caminhar, num entrelaçamento de relações, apreende em seu corpo um pouco do colorido daqueles que encontra em sua travessia, bem como das paisagens por onde passa.

Mulheres de Linhas falam...

Venho de um coletivo, mas meu caminhar é solitário, na solitude. Atravesso essa paisagem quente e seca na toada de meu cajado. Ele me ajuda, dando ritmo nesse meu caminhar. Não vejo diferença entre eu e a poeira, entre eu e as árvores, entre eu e a secura, entre eu e a kalindra, entre eu e o lobo guará, entre eu e o fogo. O feminino em sua plenitude mais terrena. Enraizada, de escuta selvagem. Voz que ecoa atravessando e criando um corredor. Clareira? Voz feminina re-criando a sua própria existência nesse sertão do cerrado. Sou bicho, sou flora, barulho de fogo, vento, jorro d'água, sou mulher! Travessia que cria a tecedura. Ecoa os nomes dos lugares por onde passei como se estivesse entoando uma reza de benzimento. Me benzo com a poeira pedindo proteção a travessia, e sigo:

Sagarana

Uruana de minas

Arinos

Morrinho

Iguejinha

Fazenda menino

Corrego do Garimpeiro

Ribeirão de Areia

Vão dos Buracos

Chapadão

Buritis

Bonfinópolis

Natalândia

Serra das Araras

Urucuaia

Riachinho

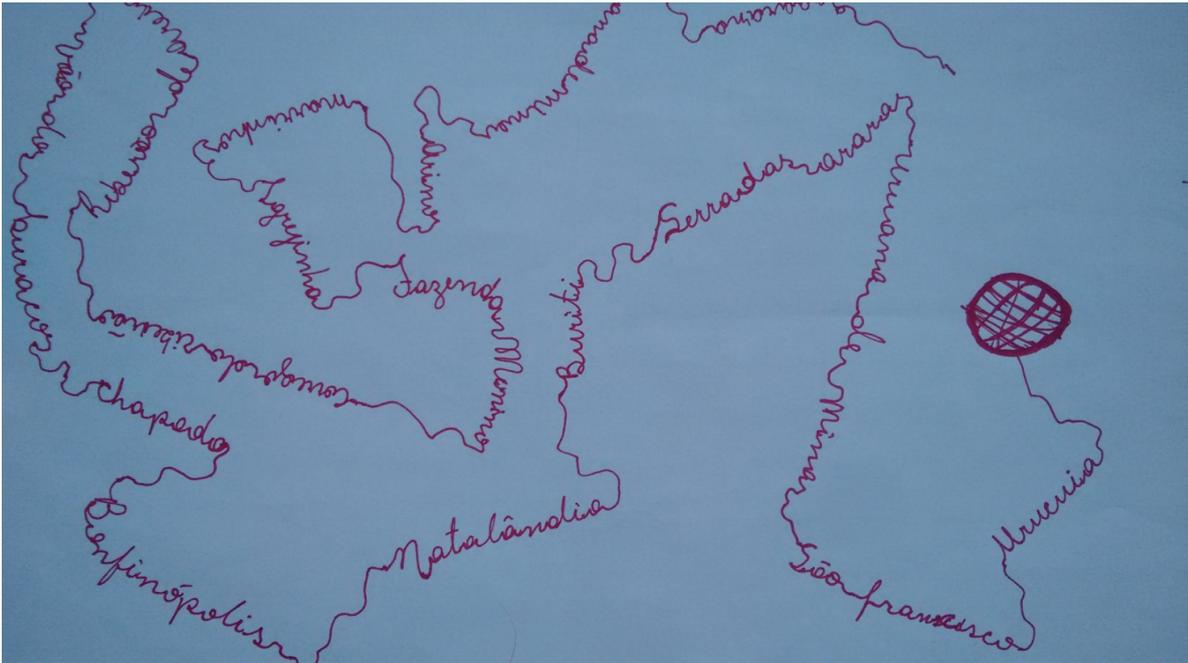


IMAGEM 31 E 32 –
Desenhos que fiz com
os nomes dos lugares
por onde passei,
formando um caminho
de linhas. Na primeira
figura, fiz o caminho
no papel e na segunda
figura no chão da sala
de ensaio da Faculdade
de Dança e Educação
Física da UFG. Acervo
da autora

○ REDUTO DE TRABALHO ORA SOLITÁRIO ORA COLETIVO

Manipulação das linhas para criar teceduras. Todo o trabalho por vezes árduo para criar com as linhas. Reduto povoado de técnicas de trabalho que dão movimento ao espaço que acolhem essas mulheres. Descarçoadeira, dobradeiras, par de cardas, roda de fiar, urdidura, tear, repassos, linhas em meadas, linhas em novelos, agulhar de bordar, tecido grande, retalhos de tecido de algodão e tecidos coloridos. Aqui vem as expressões típicas ‘no trato com as linhas’.

Mulheres de Linhas falam...

“esfiapado” “funirico” “papo” “capuxo” “churiado”
 “ineia” “empapado” “coroço de trem” “Urdi” “navetear” “repassar” “arrebentô
 as linha” “fiz outro ponto” “fio comprido tá com preguiça de bordar” “esse ponto borda
 o mundo” “nunca vi fazê custura dessi tipi” “trem feio” “oia o capricho” “Vixe”
 “pega o ritmo muié” “costurei o forro da mesa quando tava bordando”

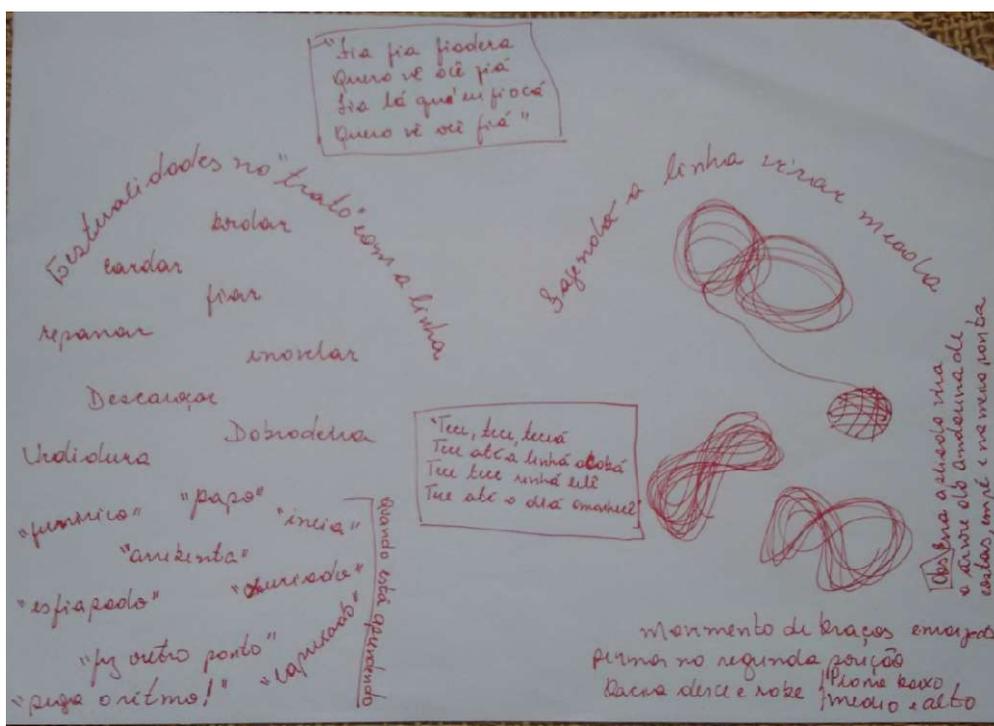


IMAGEM 33 – Desenho feito a partir do gesto de enrolar a linha em meada. Juntamente, estão as expressões que ouvi durante aprendizagem da fiação, da tecelagem e do bordados. Segundo as mulheres de linhas, são expressões típicas para o ‘trato com as linhas’.

○ A RODA EM FESTA

Lugar de cantorias, cumplicidade feminina (e não competitividade), do deboche, do compartilhar histórias (saudades, amores, sexualidade, maternidade, feminino, etc.) de compartilhar saberes, do jogo de versos. Aqui os registros dos festejos das comunidades de Ribeirão de Areia, Morrinhos e Sagarana que tive oportunidade de experienciar por mais de uma vez.

“Nossa, aquilo, a gente contava caso, falava bobage, lutava [jogar verso] uma ca outra, cantava... fazia de tudo, precisava de vê! (...) E era um povão, aquele tanto de rapaz e moça, né? Nossa, fala assim, ó..dança lá na casa do seu João amanhã. Tá doido! Enchia a casa de gente!” – Dona Conceição, fiandeira de Sagarana sobre as rodas de mutirão.

A contextualização das matrizes reconhecidas com o processo de trabalho corporal conduzidos por Renata Lima, por meio da Instalação Corporal, nos lugares/momentos da experiência de campo veio muito naturalmente. Provavelmente pela intensidade com que o campo me propôs a vivenciá-lo em terras do Urucuia e sua vibração/reconhecimento no meu corpo pela condução do processo de Instalação Corporal. Como o trabalho vocal é pensado dentro dessa pesquisa como movimento, o canto das cantigas recolhidas junto as mulheres de linhas com quem convivi, como também o trabalho com ressonadores vocais, somaram ao processo de preparação corporal e laboratório de reconhecimento de matrizes. Assim, temos as seguintes matrizes que acabaram por tecer a dramaturgia de Mulheres de Linhas:

NO LUGAR/MOMENTO: ANDARINA

○ MATRIZ ANDARINA EM TRAVESSIA

Essa matriz foi reconhecida dentro de um trabalho de imersão na instalação corporal com os ressonadores vocais. Após a exploração das regiões vibratórias do crânio, principalmente pelas vogais, a occipital, localizada entre a base do crânio e o pescoço, gerando uma vibração bem aguda sobretudo rumo a um som de vogal “i” e “e” se destacou. Como voz é movimento “... que ecoa na musculatura, que é vibração, calor, emoção” (HIRSON, 2006, p.84), podendo, assim, “...ativar estados vibratórios, como emoção, sensação, intuição, sentidos, imagens, agregando o impulso de vida para a arte poética da ação vocal” (MARTINS, 2014, p.21) esse

som vibratório da região occipital me remeteu diretamente ao estado da caminhada em meio ao cerrado do Urucuia, onde o calor se fazia tão presente sobre a terra que no horizonte a minha frente, que parecia não ter fim, trazia um som agudo de exaustão ditando um mantra para a toada de cajado. Por vezes se escutava, bem de longe, também um aboio de vaqueiro completando a melodia do mantra percebido.

Assim, dessa memória atualizada, a movimentação de uma caminhada realizada espacialmente no nível baixo, com uma perna de trás esticada e a da frente dobrada, onde o tronco dobra-se por vezes sobre essa perna dobrada, outras inclinando rumo a perna esticada de trás. As pernas direita e esquerda se revezam na toada desse mantra, deixando no espaço um rastro de travessia. O “canto” ressoando a região occipital abre uma fenda no espaço criando um caminho para a andarina em travessia passar e cumprir seu chamado de busca.



IMAGEM 34 E 35 – Momentos que ilustram a matriz Andarina em travessia. Seminário da Pós Graduação em Artes da Cena 2016. Fotografia: Adriana Barcelos.



○ MATRIZ LUGARES DO URUCUIA: REZA DE BENZIMENTO E ENGRENAGEM

Ao longo do trabalho com a matriz Andarina em Travessia, a sua repetição e manipulação, percebemos que propor um jogo com a entoação dos nomes dos lugares por onde passei, ora em forma de engrenagem num ir e voltar do espaço, ora na forma de uma reza de rosário, acionava o corpo para se chegar nesse estado da andarina em travessia, trazendo pelo som de cada cidade/vila uma memória dos lugares, o calor, as pessoas de cada comunidade, as festas e o caminhar. Assim, decidimos que o início da tessitura de Mulheres de Linhas seria por meio dos lugares do Vale do Urucuia que passei, e a primeira cena o lugar/momento Andarina.

Para se chegar nesse jogo com os nomes dos lugares decidimos primeiro trabalhar a entoação na forma de reza de rosário onde uma de nós entoava o nome de cinco cidades e duas de nós repetia essa mesma sequência, até o momento em que a que estava puxando conseguisse realizar a entoação de todas as cidades por cinco vezes. Enquanto isso, todas nós realizávamos com um novelo de barbante colorido a tessitura do ponto correntinha. Uma reza, onde o texto era o nome das cidades e o rosário a correntinha no barbante. Com um jogo de variação da altura da entoação, desde o som mais alto ao som de quase um burburinho, percebemos que a tal reza nos indicava uma qualidade vocal similar ao emitido quando uma benzedeira está realizando sua reza sob alguém. Esse som de “benzimento” nos impulsionou para o espaço misturando alguns gestuais de fiação e bordado, como o cardar e o repassar as linhas no tecido, para benzer tanto o espaço por onde a andarina percorreria, como a própria andarina.

O outro jogo foi com a imagem de uma engrenagem em um ir e vir variando a amplitude de extensão do deslocamento. Para tanto decidimos que cada uma de nós três selecionasse quatro cidades/vilas criando para cada, uma matriz de movimento. Matriz essa criada dentro da ressonância da palavra do lugar em nosso corpo. Algo como nos afirma Janaína Trasel Martins (2014) em seu trabalho de construção dramática em dança a partir da ação física da palavra:

Constata-se que quando colocamos o foco nos objetivos físicos da sonoridade da palavra e suas relações cinestésicas com o corpo, a enunciação das palavras ocorre não somente pelos entendimentos mentais de sua significação, mas também pela percepção da fisicidade da palavra gerada

pelo toque do som no corpo, as vibrações e ressonâncias da ação vocal estão relacionadas às dinâmicas do movimento da ação física (MARTINS, 2014, p. 20)

Com as matrizes criadas, todas nós deveríamos aprender as matrizes da outra, de modo que ficássemos com um repertório de 12 matrizes/cidades. Com essas 12 matrizes memorizadas iniciou-se o jogo. A regra era entoar as cidades realizando a matriz correspondente em ir e vir entre nós três em relação, buscando variar a amplitude de deslocamento do mais curto ao mais longo, assim como de promover alguns momentos de coincidência de uma mesma cidade e sua matriz realizada ao mesmo tempo por nós. A intensidade desse ir e vir entoando as cidades deveria chegar em um ápice de explosão com o canto “Flor de Ingazeira”.

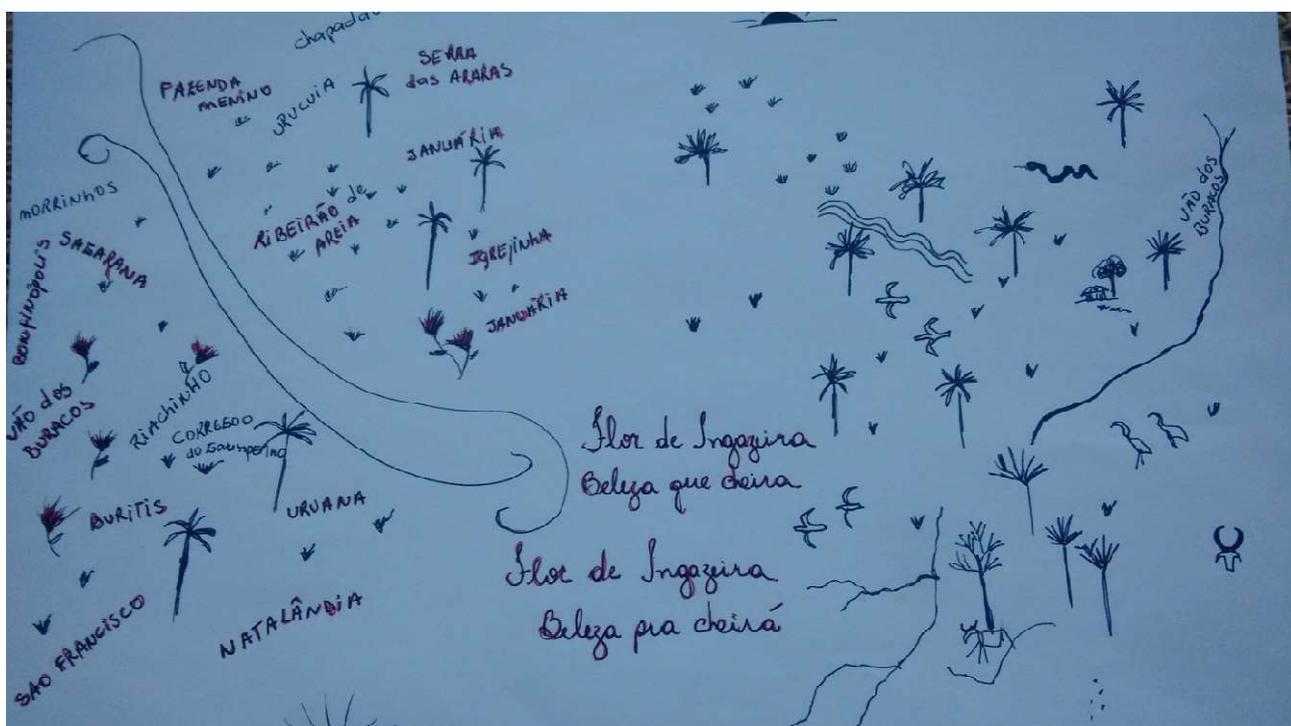


IMAGEM 36 – Desenho que fiz a partir do movimento da “engrenagem”, onde jogamos com os nomes das vilas/cidades e as matrizes que criamos para cada um desses nomes.

As cidades escolhidas para ser desenvolvida uma matriz correspondente foram: Uruana de Minas, Januária, Ribeirão de Areia, Fazenda Menino (por mim escolhidas); Sagarana, Buriti, Bonfinópolis, São Francisco (escolhidas por Marlini Dorneles); Natalândia, Vão dos Buracos, Serra das Araras, Igrejinha (escolhidas por Tainá Barreto). Os dois jogos (reza de benzimento e engrenagem) entraram para o lugar/momento da Andarina formando com a matriz Andarina em Travessia a primeira cena de Mulheres de Linhas



IMAGEM 37 E 38 – Tainá e eu realizando as matrizes engrenagem e reza de menzimento. Fotografia Marli Wunder



NO LUGAR/MOMENTO: REDUTO DE TRABALHO ORA SOLITÁRIO ORA COLETIVO

○ MATRIZ TESSITURA BORDADA DO ESPAÇO E DO VESTIDO

Essa matriz foi reconhecida a partir da condução de Renata Lima, após o processo de Instalação Corporal, propondo que tecêssemos primeiramente nosso vestido/saia, e adereço de cabelo, para, posteriormente, tecer o espaço onde estaríamos em festa. Cada uma de nós, imersas em imagens e qualidades de movimentos próprias, reconhecemos matrizes distintas dentro do sentido de tecedura, mas que no momento do jogo acabaram se contaminando com as das outras. Assim, tecemos um jogo de relação em tecedura que se iniciou pequeno e muito íntimo para uma amplitude de giros e brincadeiras tecidas.

○ MATRIZ TESSITURA GESTUAL DAS LINHAS

Essa matriz consiste em cinco gestuais de trabalho com as linhas, sendo eles: o cardar, o fiar, o enrolar a linha em meadas, o navetear (repassar uma das linhas no tear pelo navete) e o enovelar (enrolar a linha em novelo). A manipulação desses gestuais a partir de uma leitura poética por meio da dança gerou uma sequência de ações que acabou por constituir na matriz tessitura gestual. Cabe aqui colocar, que diferente da matriz anterior, essa possui a mesma estrutura e qualidades de movimento.

○ MATRIZ TECENDO CORRENTINHA/SAUDADES – Musica “Arara da Bahia”

A saudade na tecedura da correntinha é uma matriz que já existia quando apreendi o canto “Arara da Bahia” no Urucuia. Um reduto tecido por uma mulher solitariamente, sob um canto de lamento de saudades, para receber suas criações de linhas num lugar diferente da dor de seu cotidiano. Essa matriz, que consiste na tecedura do ponto correntinha com três cores de linhas de barbante, o corpo na forma abaulada, vai criando um círculo grande no espaço sob o canto “Arara da Bahia”. Essa matriz foi trabalhada com Renata me conduzindo às qualidades de “muchar” e “encher” trabalhadas pela instalação. Veio para mim a imagem das três facetas femininas: a velha, a criança e a mãe. Tecedura da correntinha com a canção “Arara da Bahia”. Tecedura essa que é finalizada quando se grita “Xôooo Araaaaaaaraaaaa”, no sentido de mandar

embora toda dor no peito pelas ausências de pessoas queridas, pelos amores não correspondidos, pelas dificuldades de criar os filhos etc.



IMAGEM 39 – Registro da matriz gestual da fiação. Fotografia de Adriana Barcelos.

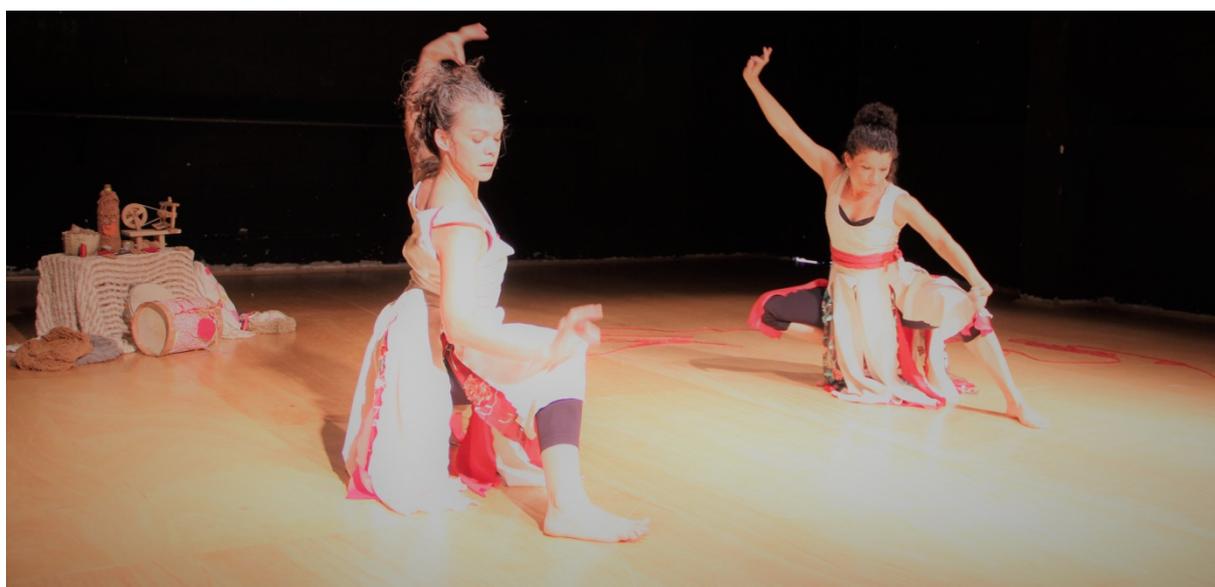


IMAGEM 40 – Tainá e eu desenvolvendo uma sequencia a partir da matriz “gestual de fiação”. Fotografia: Marli Wunder



IMAGEM 41 – Tainá e eu desenvolvendo a matriz “Tecendo a Correntinha/Saudade”. Fotografia: Marli Wunder.

LUGAR/MOMENTO: RODA EM FESTA

- MATRIZ TESSITURAS GESTUAIS COM “TÔ APRENDENDO” – veio com música “tece, teceá”

Com o corpo instalado e movimentando as articulações do corpo, Renata Lima pediu para que eu trouxesse a primeira música que viesse no momento pelo movimento. A música “Tece, tece, teceá” apreendida com Dona Lili logo veio e modificando aos poucos os movimentos de articulação em direção a alguns gestuais que se atualizam pela memória dos momentos em que eu estava aprendendo a fiar, tecer, bordar, enovelar as linhas com as mulheres da região do Urucuia. A aflição e ansiedade em conseguir fazer como elas estavam me ensinando, as linhas tantas vezes arrebitadas pela minha falta de habilidade, a voz delas achando graça quando eu fazia errado, as horas sozinha tentando lembrar o ponto ensinado, e a voz da fiandeira gritando de longe “não pega na

minha roda!”

○ MATRIZ GIROS CUMPLICIDADE E RODA EM FESTA

Essa matriz veio quase como um desdobramento da matriz Tessitura Bordada do espaço e do Vestido, mas trazendo a qualidade de cumplicidade entre mulheres para giros de tessitura em festa. Uma dança coletiva feminina em festa. A sensualidade em olhares e estado corporal. Uma dança na relação com a festa depois de um dia inteiro de trabalho. Cabe aqui colocar que esses giros em festa criam um reduto de cumplicidade entre mulheres e não competitividade.

Aqui nessa matriz, quando desenvolvida, trazemos algumas expressões colhidas em campo como ‘vermelho cabaré’, ‘mostremos o que temos antes que muchemos’, e também os jogos de versos em cantorias para desafiar uma a outra. Esse jogo de versos trouxe um estado de brincadeira na forma de desafio, criando uma relação de muita cumplicidade entre nós três. Por vezes errávamos a rima, mudava a melodia, inventava versos, criava versos em cima dos que colhi em campo, fazíamos gestuais relacionados ao verso jogado. Enfim, o ensaio acabava tornando uma festa no sentido lúdico de se permitir deixar a brincadeira se instalar e o corpo brincar.

Lá no pé daquela serra
Tá Formando uma cachoeira
Tem tapete de agudão
Lembrança de fiadera

Na rodá qu’eu fio nela
Sabe lê, sab’escrevê
Também sabe me conta
Quanto custa um bem querê

Na rodá qu’eu fio nela
Só é eu que ponho a mão
Ou então minha cunhada
Qu’ é muié do meu irmão

Meu vestido de agudão
Sapatinho de marfim
Sou fiandeir’animada
Da cidade de Riachim

Minhas amigas fiadera
 Começô a cantoria
 Vamos todas desafiá
 Até o final do dia

Viola de sete cordas
 Bem podia ser de seis
 O amor que já foi meu
 Bem podia ser outra vez

Arriei o meu cavalo
 Minha mãe desarruiou
 Perguntei pra minha mãe
 Se ela nunca namoro

Eu subi no pé de lima
 Chupei lima sem querê
 Abracei o pé de lima
 Pensando que era ocê

Meu anel é trinca trinca
 Caiu na pedra e trincou
 Eu também sou trinca trinca
 Nos braços do meu amor

No meu jardim brotou uma flô
 Flô mais linda de ingazeira
 A festa não acaba agora
 Vai ter festa a noite inteira

Peru peru peru
 Peru da mananeira
 Peru bebeu cachaça
 Foliou a noite inteira

Eu caio eu caio eu caio
 Ô embalo eu caio
 Nos braços do meu amor
 Ô embalo eu caio



IMAGEM 42 E 43 – Registro do lugar/momento “Roda em festa”. A Presença da cachaça e dos instrumentos de percussão.



Na criação de *Mulheres de Linhas*, a dança e o canto se relacionaram por meio de três formas de entrelaçamentos: dentro do processo de preparação corporal e instalação, dentro do processo de reconhecimento de matrizes de movimento e construção de cena e como parte integrante das cenas. Na primeira, trouxemos o trabalho com ressonadores conduzidos em parte por Renata Lima, e assumido pela preparadora vocal Vanessa Bertolini¹². Vanessa trabalhou o reconhecimento de alguns ressonadores vocais que poderiam auxiliar no trabalho a partir do que ela escutou das cantigas gravadas e de meus relatos de campo. A explicação sobre esses ressonadores foi encontrada no livro do ator Renato Ferracini (2003, p. 184) e serviram de base para meu estudo:

- Ressonador de cabeça: ponto localizado no alto do crânio. Traz uma sonoridade que Vanessa dizia ser de “Canto de Lavadeiras”;
- Ressonador Occipital: ponto de vibração bastante aguda, localizado na parte de trás do crânio, em sua base;
- Ressonador de peito: ponto que vibra a região do externo.
- Ressonador de Nariz: região que nasce dos ossos zigomáticos em direção ao ponto entre os olhos;
- Ressonador de garganta: região que vibra o palato;

A segunda forma de relação está nos trabalhos de reconhecimento de matrizes e tessituras dramáticas. Relembrando as matrizes descritas no capítulo anterior, temos a voz, o canto e a dança na relação com a paisagem do cerrado (ressonador occipital rumo a vogal “i”, e o jogo com os nomes dos lugares por onde experienciei as linhas); com as saudades (ausências) e reduto de trabalho de linhas trazido pelo canto “Arara da Bahia”; e o reduto feminino da roda em festa (com os jogos de versos, o deboche e expressões femininas lançadas durante o momento de festa). Essa relação no reconhecimento de matrizes teceu a dramaturgia de *Mulheres de Linhas*. Dramaturgia essa como nos traz Cristinane Greiner está diretamente relacionada a dramaturgia do corpo. Que por sua vez está relacionado com a experiência desse mesmo corpo na experiência com o vivido. No nosso caso, com a experiência de campo vivido nas cantorias de narrativas femininas das linhas.

¹² Vanessa Bertolini é professora na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás. Tem trabalho regularmente na preparação vocal de atores, trabalhando ressonadores e cantos partindo da própria musculatura. “Cantar com o corpo todo”, diz ela Vanessa trabalhou comigo desde o início de meu processo de criação em Goiânia junto com Renata Lima.

Se a dramaturgia é uma espécie denexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro e o fora do corpo, organizando-se como processos latentes de comunicação (...) para se pensar na dramaturgia de um corpo há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado nas contaminações incessantes entre o dentro e o fora “o corpo e o mundo”, o real e o imaginário, o que se dá naquele momento e em estados anteriores “sempre imediatamente transformados”, assim como durante as predições, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações. (GREINER, 2005, p. 73;81)

A terceira forma de relação entre voz, canto e a dança, e ligado a essa última, está nas cenas propriamente ditas de Mulheres de Linhas. As ações vocais e os cantos realizados vieram como um bordado na tessitura dramaturgica criando uma paisagem e uma relação por onde teceríamos um sentido dentro das matrizes e sua manipulação. A música, o canto e a voz, não estão a “serviço” da criação em dança, mas nos coloca em relação com o apreendido em campo. Nos auxiliam em nossa desterritorialização do cotidiano para nos territorializar no corpo subjétil nos dizeres do ator Renato Ferracini. Voz, canto e música como o próprio movimento, nos lançando um modo de experienciar e criar a partir do trabalho artesanal de linhas das mulheres fiandeiras, tecelãs e bordadeiras do Vale do Rio Urucuia. “Rio meu é o Urucuia”. E eu o atravesso cantando e dançando para não cansar, nos dizeres de Dona Lili.

3. POESIA - QUE EU ME PERMITA DANÇAR - rastros de um processo de criação na dialogia com o solo de Ana Cristina Colla (SerEstando Mulheres) e o solo de Holly Cavrell

Era fevereiro do ano de 2016 e eu me encontrava muito imersa nas experiências de campo, sentindo por vezes que eu ainda estava por lá em terras do Urucuia quando, participando do Simpósio Reflexões Cênica do Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp) assisti ao solo de minha professora durante a graduação Holly Cavrell, e ao solo da atriz do Lume Ana Cristina Colla (Espetáculo SerEstando Mulheres). Lembro-me claramente da sensação de ser retalhada por dentro e ao mesmo tempo como se tivesse tido uma visão. Uma daquelas que aparece em nossa frente e nos indicam o caminho. Provavelmente o que houve foi um intenso diálogo entre as fiandeiras, tecelãs e bordadeiras e essas duas artistas dentro de mim. Desse encontro, um texto na forma de poesia que trago comigo e compartilho dentro dessa dissertação. Resultado do que o encontro com a arte e com o outro pode nos desorganizar – nos ressignificar – e nos reorganizar novamente, nos dizeres

do ator Renato Ferracini (FERRACINI, 2012, p.35)

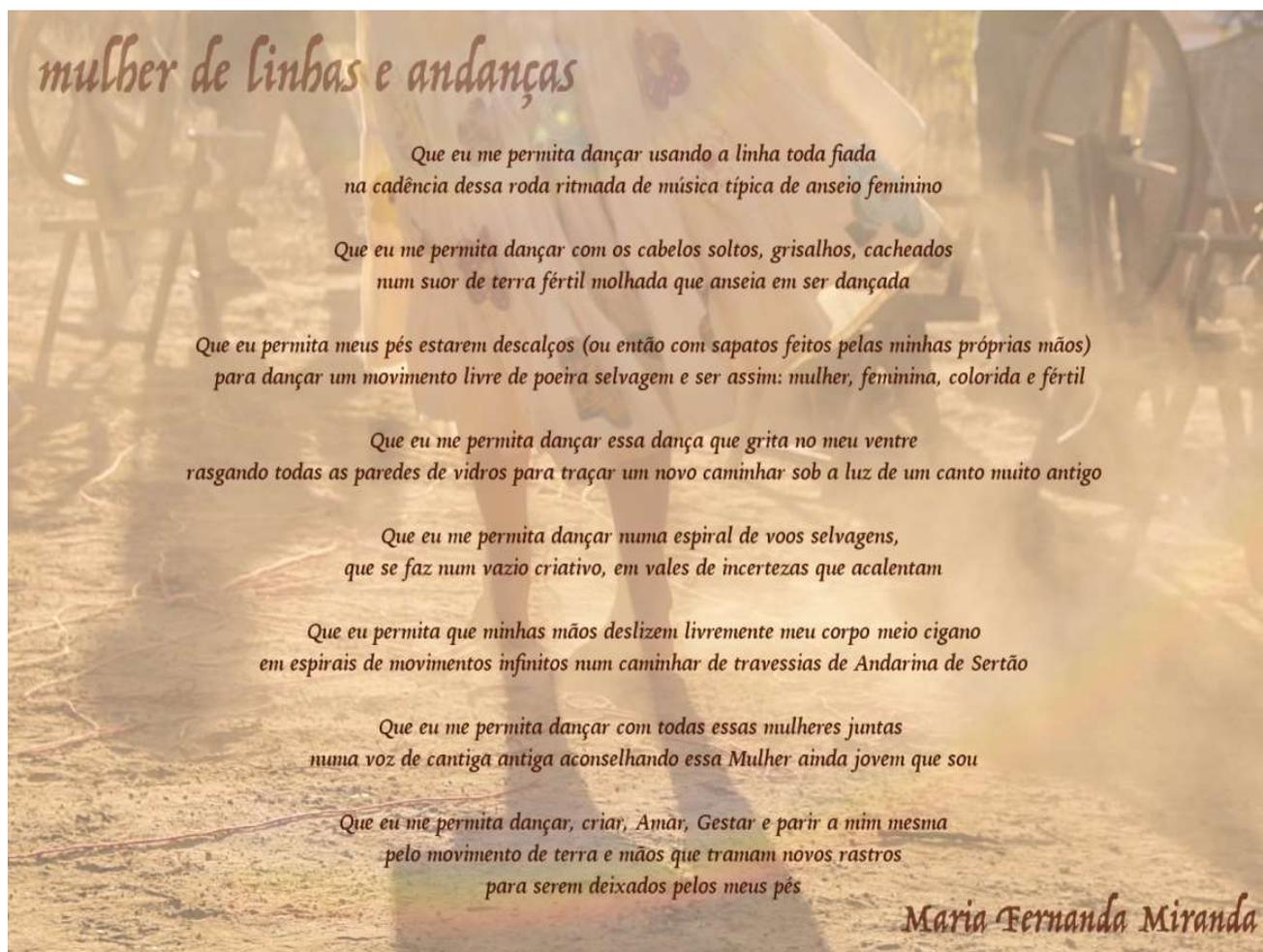


IMAGEM 44 – Poesia “Que eu me permita dançar”

O BORDADO



canto, dança e linhas

O Senhor sabe o que é o silêncio? É a gente mesmo, só que demais.
Grande Sertão Veredas – João Guimarães Rosa

Mulheres de Linhas Falam...

Seja entoando uma das melodias apreendida durante vivência em campo, como cantando, a música foi me possibilitando um acesso direto ao calor do universo das linhas no cerrado do Vale do Urucuia. Calor esse vindo dos pés doloridos de caminhar, do sol aquecendo o corpo sob um céu sem nuvem, do café e queijo na casa de Dona Conceição, do cheiro de tingimento de linhas no tacho de Dona Neide, do cheiro de tecido no galpão de trabalho das fiandeiras em Sagarana, das festas de folia regadas a cachaça vinda de Januária, do frio das águas das veredas, dos batuques e cantigas de Dona Lili, dos amigos integrantes do O Caminho do Sertão, e das risadas, abraços e choros urucuia adentro. A musicalidade desse lugar criando um espaço de interlocução entre eu e as mulheres do Urucuia; entre eu e o campo vivido durante os laboratórios; entre eu e Renata, Tainá e Marlini (que não vivenciaram esse campo).

*Aprender a cantar os cantos desse universo das linhas veio com o mesmo sentido da busca por aprender a acolher o algodão, a descaroçá-lo, a cardá-lo, a fiar, a tecer, a bordar, a enovelar as linhas, a enrolar as linhas em meadas, a tingir as linhas. “Não tem como mexê com as linha sem sabê cantá!”. É bem verdade Tia Joice, provavelmente porque cantar é tão corpo quanto manipular as linhas pelas mãos e pés. E assim sendo, a voz é tão afetos vividos quanto as matrizes que geraram a dramaturgia do trabalho cênico *Mulheres de Linhas*. Afetos esses que são os responsáveis pela tal afinação que consegui atingir ao longo do processo de pesquisa/criação. Pelos afetos vividos, como na própria construção das matrizes, fui percebendo em meu corpo os apoios, os caminhos percorridos pelo ar e as aberturas cranianas para se realizar os cantos. Assim, cantar é estabelecer, pelo corpo, os afetos vividos, trazendo todas as histórias ouvidas, as linhas manipuladas, as longas caminhadas, o café e a cachaça...para cantar comigo. O cantar estabelecendo relações e sendo também a própria relação. Percebo nesse processo de trabalho que para além de apenas uma*

linguagem, a música realizada pelo canto feminino cria um espaço de estabelecimento de relações, afetando e sendo afetado pela relação.

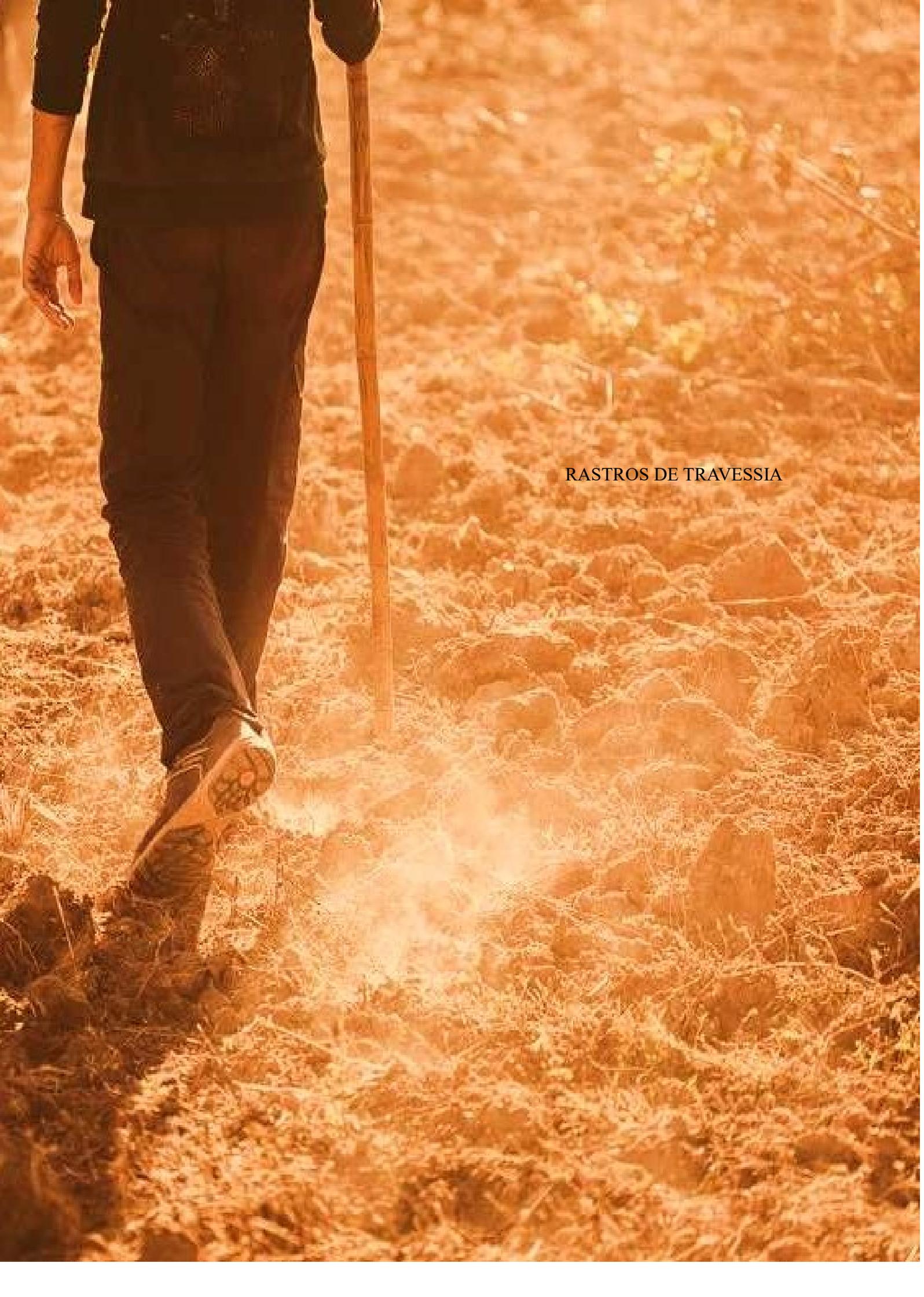
Numa relação dialógica e não dialética, de entrelaçamentos e não sínteses fui percebendo que me apropriar - no sentido, agora, muito mais dessas fiandeiras, tecelãs e bordadeiras, do que de Mikhail Bakhtin - dessas cantorias típicas de narrativas femininas desterritorializadas de seu cotidiano pelo canto era me fazer perceber em relação, e não somente em apreensão de uma cantiga. Isto é, ao invés de me colocar prestando demasiada atenção ao como eu estava cantando no que diz respeito a afinação, entonação, etc. me colocar na relação com que este canto me propunha no espaço, entre as mulheres, entre as parceiras minha de trabalho de criação, entre as linhas, entre as matrizes reconhecidas. Para quem canto? Com quem canto? Onde canto? Como cantar é uma ação, o ator grotowskiano Alejandro Tomás Rodrigues (2015) nos alerta para a relação existente em toda ação. E deste ponto de vista a “... ação é, na realidade, reação a estímulos internos e externos”.

(RODRIGUES, 2015, p. 2 – tradução minha).

Coloquei-me na relação dialógica, no sentido que esse território de criação com as linhas oferece. Cantando na relação com as linhas, com as outras mulheres, com a paisagem, com os saberes compartilhados, com as histórias contadas, o trabalho artesanal com as linhas se desterritorializa de seu cotidiano, para se reterritorializar em um reduto feminino de ritual com as linhas. É o que essa comunidade “cantante” me acionou na relação com o canto e criação de movimento. E assim fui chegando a tal afinação: pelo corpo, no corpo e em relação.

Mulheres de Linhas foi concebido a partir da minha mais profunda relação com o cerrado e suas mulheres fiandeiras, tecelãs e bordadeiras. São histórias, cantorias, ensinamentos de linhas, aconchego de café, queijo, doce no tacho e biscoito de queijo feitos na hora. De me deixar ser completamente modificada enquanto mulher, enquanto artista.

Nasceu também da grande parceria com que estabeleci com Renata Lima, em sintonias, afetos, desentendimentos e conceitos que por vezes eu compreendia rápido, outras vezes de uma forma completamente diferente do que estava sendo de fato dito. Renata foi parceira no acolhimento de todo esse material denso de pesquisa me auxiliando na percepção deles por meio de uma poética. Parceria também com Marlini Dorneles e Tainá Barreto, na interface entre seus campos de pesquisas individuais e o campo de pesquisa de Mulheres de Linhas. E assim, o trabalho foi sendo tecido aos poucos, num diálogo entre nós quatro, onde por vezes o próprio universo feminino, vivido por nós enquanto mulheres e em diálogo com os relatos das fiandeiras, tecelãs e bordadeiras, conduzia a construção do movimento e a entoação dos cantos.



RASTROS DE TRAVESSIA

A gente tende sair do sertão, mas só se sai do sertão é cuidando dele adentro...

Grande Sertão Veredas – João Guimarães Rosa

Tece, tece, teceá
Tece até a linha acaba
Tece, tece, sinhá Lelé
Tece até o dia' manhecê

“Ocê é andarina também, caminha e canta qui nem ieu. E inda gosta de dança, Andarina”, diz Dona Lili. E aqui estou cada vez mais me reconhecendo andarina. Não só de travessia de sertão, mas de travessia de pesquisa/criação em Artes da Cena, que atravesso cantando e dançando para não cansar, nos conselhos de Dona Lili.

Ao buscar histórias vividas, gestuais e aprendizagem com as linhas, nas musicalidades cantadas, apreendendo dialogicamente pelo corpo um pouco do colorido, das linhas dessas mulheres, fui de fato me reconhecendo “andarina” de Dona Lili. Andarina no modo de entrelaçar com as narrativas femininas, com suas cantorias, com as linhas fiadas, tecidas, bordadas, e com a paisagem do cerrado; Andarina também para percorrer o assimilado pela experiência, poetnografando pela dança os elementos acolhidos pelo corpo durante as andanças Urucuia adentro; Andarina no modo de assimilar os cantos e deixá-los reverberar no corpo as memórias, criando ações.

O sentido da musicalidade nesse território do Vale do Rio Urucuia pelas mãos das mulheres fiandeiras, tecelãs e bordadeiras, para além de apenas uma linguagem artística, está na possibilidade de modificação do cotidiano, desterritorializando esse ofício das linhas para territorializá-lo em um espaço – ritual de interlocução de narrativas femininas, de entrelaçamentos. Pensar voz e movimento dentro de um processo de criação de Mulheres de Linhas é uma forma de compreensão do que seja o canto nesse contexto das fiandeiras, tecelãs e bordadeiras. Assim, a musicalidade impulsionada está ligada ao sentido da musicalidade no território experienciado e que por sua vez se ressignificar num processo de dramaturgia em dança.

O dialogismo, como um processo de natureza social segundo Bakhtin é a forma de se relacionar com o mundo e assim construir o enunciado individual que é coletivo. Isto é, nessa relação com o mundo entramos em contato com vários enunciados, que no percurso de compreensão responsiva ativa, assimilamos, apreendemos as “cores” trazidas pelos enunciados com os quais nos relacionamos, que então entrará também em diálogo com os que

trazemos em experiências enunciativas anteriores. Ao invés de síntese, temos um entrelaçamento, multiplicidade, tecedura de vozes, linhas. Segundo as mulheres de linhas que tive a oportunidade de conviver, isso ocorre porque somos seres dialógicos, em constante troca com o outro, sendo o outro, uma pessoa, a paisagem, a linha, a história que escuto. E assim, estamos em constante construção por estarmos em constante experiências enunciativas com outros. Quando mal esperamos, vem um enunciado e nos desassossega a estabilidade, nos provocando por meio da compreensão, uma resposta, seja em gesto, desenho, voz alta, uma música, uma dança, uma escrita, um silêncio que pode ser dada um minuto depois ou cem anos depois.

Percebo assim que sou um entrelaçamento de muitas linhas, cores diversas, e texturas também diversas. Linhas formando por entrelaçamentos um corpo na singularidade Maria Fernanda. Uma sinfonia polifônica em linhas que atuam num jogo de coadjuvância e protagonismo quando me relaciono com o mundo. Mundo esse que traz, a cada momento, novas linhas para compor essa sinfonia. Linhas que são a compreensão do que tenho na relação com o outro. Carrego um pouco de sua cor, de seu cheiro, de sua textura na forma de uma compreensão ativa. E assim, canto para que, com a dança, essas linhas vibrem.

Assim, convidei todas essas mulheres com suas cantorias, histórias e saberes de linhas para criarem comigo o trabalho cênico e a dissertação *Mulheres de Linhas*. E as convido por meio do canto, das linhas, de suas histórias e de seus gestuais. Sempre quando vou para a sala de ensaio, atualizo esse diálogo com elas. Está aí a pulsão de vida resultante dessa intensa experiência no Vale do Urucuia, o que acaba por transcender a ideia de campo apenas como o de território para o colhimento de materiais de criação, para o de lugar de relação dialógica entre o artista e esse campo onde tanto as convido para estarem comigo, como elas me convidam para estar com elas.

Mulheres de linhas nasceu da minha mais profunda vontade de me desterritorializar sertão adentro do Urucuia, territorializando, depois, na minha própria desterritorialização. E tive o privilégio de encontrar outros tantos andarinos com a mesma busca. E assim surgiu o *Ecos do Caminho do Sertão*. Nos conhecemos durante a travessia *O Caminho do Sertão*, e nossa afinidade pelas buscas pessoais de nos desorganizar e reorganizar tendo o Vale do Urucuia como local que nos propôs essa experiência na relação com os saberes locais foi tamanha que nos aglutinamos em grupo para daí tecer ações dialógicas entre nós e as comunidades. Desse grupo e como ressonância dessa pesquisa/criação de mestrado

Mulheres de Linhas, estou desenvolvendo juntamente com mais três integrantes do Ecos do Caminho e as fiandeiras, tecelãs e bordadeiras o projeto Nas Bordaduras do Caminho. Projeto esse que nasce da vontade dessas mulheres em fortalecer os vínculos de saberes femininos permeados pela criação com as linhas. Assim, criamos momentos para essas mulheres se encontrarem e criarem juntas seus artesanatos, que nada mais são do que a própria ressonância de uma relação coletiva de linhas. Nas Bordaduras do Caminho é um rastro dessa pesquisa de mestrado, nos trazendo a luz a potencialidade da relação dialógica entre o artista e o campo vivido.

Mas... se escrevo, danço e canto na solitude de uma pesquisa de mestrado é porque se sou uma sou várias... várias vozes, linhas, melodias, paisagens. Sou Maria, Conceição, Simone, Vera Lucia, Maria Barbosa, Irene, Damiana, Daiana, Marli, Edwigens, Rosenilda, Ladyjane, Fátima, Joice, Nair, Neide, Geralda... Urucuia, Natalândia, Bonfinópolis, Uruana, Vão do Buracos, Fazenda Menino, Serra das Araras, Riberão de Areia, Sagarana... poeira, terra, barro, areia, veredas, buritis, pequi, jatobá, baru, araticum... fiação, rezas, folia, manzuá, batuque, roda, muitas rodas.

*Na roda qu'eu fio nela
Sabe lê, Sabe escrevê
Também sabe e conta
Quanto custa um bem querê*

BIBLIOGRAFIA

ANDRIOLLI, Carmen Silvia (2011). *Sob as vestes de Sertão Veredas, o Gerais: “Mexer com criação” no Sertão do IBAMA. 2011*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

AMORIM, Marília. (2001) *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo: Musa Editora.

BAKHTIN, Mikhail (2002). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____ (2003). *Estética da Criação Verbal*. 4 ed. Martins Fontes.

_____ (2011). *Palavra na vida e na poesia*. In: VOLOCHÍNOV, Valentin V.; BAKHTIN, Mikail M. *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

BARBOSA, Altair Salles. (2008) *Cerrado: biodiversidade e pluralidades*. Disponível em <altairsalesbarbosa.blogspot.com.br>. Acessado em 20 de setembro de 2016.

_____ (2014) *O piar da juriti pepena: narrativa ecológica da ocupação do cerrado*. Goiânia: PUC-GO, 2014.

BARRETO, Tainá Dias de Moraes. (2014) *Ausências: criação em dança a partir de um olhar para as mulheres em dois grupos de cavalo marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco*. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, Programa de Pós Graduação em Artes, Unb. Brasília.

BRAIT, Beth. *Bakhtin e a Natureza Constitutivamente Dialógica da linguagem*. In: *Dialogismo e Construção de Sentido/ organização: Beth Brait*. 2 ed. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2008.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. (2007) *Festa de trabalho*. In: *Aprender e ensinar nas festas populares*. Revista Salto para o futuro. TV Escola, SEED-MEC, Boletim 02, Abril 2007. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/aprender-e-ensinar-nas-festas-populares.pdf>, acessado em 25 de outubro de 2014.

BRASILEIRO, Fábio Borges. (2014) *Minas Gerais, literatura e viagens: Guimarães Rosa e o Vale do Urucuia*. In: *O Caminho do Sertão: de Sagarana ao Grande Sertão Veredas*. Disponível em: <https://ocaminhodosertao.wordpress.com>, acessado em 21 nov de 2014.

CÁURIO, RITA. *Arte têxtil no Brasil*. Brasília: Inap/MEC/Funarte/Secretaria de Cultura, 1985.

CARVALHO, José Jorge (2000). O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. *O Percevejo: revista de teatro, crítica e estética*. Rio de Janeiro, n. 8, p 19-40.

CHAVES, Wagner Diniz. (2015) *Canto, voz e presença: uma análise do poder da palavra cantada nas folias norte-mineiras*. In: *Giros etnográficos em Minas Gerais: casa, comida, prosa, festa, política, briga e o diabo*. Org. COMERFORD, John, CARNEIRO, Ana;

DAINESE, Grazielle. (2015) Rio de Janeiro: 7 Letras: FAPERJ.

DANON-BOLEAU, L. (1987) *Le sujet de l'énonciation. Psychanalyse et Linguistique*. Paris: Ed. Ophrys, *apud* AMORIN, M. (2001) *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo: Musa Editora.

DAYRELL, Carlos Alberto (1998). *Geraizeiros e biodiversidade no norte de Minas: a contribuição da agroecologia e da etnoecologia nos estudos do agrossistemas tradicionais*. Dissertação (Mestrado em Agroecologia e Desenvolvimento Rural Sustentável) – Sede Ibero Americana, La Rábida, Universidade Internacional de Andalucia, Huelva (Espanha).

FERRACINI, Renato. (2012) *Café com queijo: corpos em criação*. 2. Ed – São Paulo: Hucitec.

FONSECA *et al.* (1984) *Tecelagem manual no Triângulo Mineiro: uma abordagem tecnológica*. Brasília: MEC/Sphan.

GREINER, Cristine. (2005) *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume.

HIRSON, Raquel Scotti. (2006) *Tal qual apanhei do pé: uma atriz do Lume em pesquisa*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed: Fapesp

MALETTA, E. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. 2005. 370f. Tese Doutorado em Educação – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

_____. *Estratégias para a criação musical nos espetáculos do Grupo Galpão e suas relações com a formação do ator para uma atuação polifônica*. São Paulo: Sala Preta v. 9, n. 1, p. 399-407, maio, 2009.

MARTINS, Janaína Trasel. (2014). *Ação vocal: a dramaturgia do corpo na ação física da palavra*. In: Práticas Poética e Vocais. v. 1. Org. ALEIXO, Fernando. Uberlândia: Ed. UFU.

MARTINS, Leda Maria (1997). *Afrografias da memória: o reinado do rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva.

MENDES, Xiko. *Considerações sobre uma “brevíssima” história do vão do Urucuia*. In: O Caminho do Sertão: de Sagarana ao Grande Sertão Veredas. Disponível em: <https://ocaminhodosertao.wordpress.com>, acessado em 21 nov de 2014.

MEYER, Gustavo. (2015) O CAMPO ARTÍSTICO-CULTURAL EM TERRAS DE GUIMARÃES: *O campo artístico-cultural em terras de Guimarães: uma entrada para o desenvolvimento*. Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências Econômicas, Programa de Pós Graduação em Desenvolvimento Rural, UFRGS, Porto Alegre.

MIRANDA, Maria Fernanda. SILVA, Renata de Lima. (2015) *Linhas para tecer poetnografias dançada*. In: Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares. v.12 n. 1 Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/16447/12375>

MOREIRA, Hugo Fonseca (2010). *Se for pra morrer de fome, eu prefiro morrer de tiro: o*

norte de Minas e a formação de lideranças rurais. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

RIBEIRO, Darcy. (2006) *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

RODRIGUES, Alejandro Tomás. Entrevista realizada pela equipe Casa Talcahuano no Teatro em Buenos Aires – dezembro de 2015. Disponível em <https://www.facebook.com/casatalcahuanoin/?fref=ts&ref=br_tf> acessado em 18 de outubro de 2016.

RODRIGUES, Ana Izaura Pina. (2010) *A tecelagem manual em Brasília: uma investigação atropológica sobre o universo têxtil*. Tese Doutorado, Antropologia, UnB, Brasília.

RODRIGUES, Graziela. (1997) *Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte.

ROSA, João Guimarães. (2015) *Grande sertão: veredas*. 21ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

SANTOS, Boaventura de Sousa. (2007) *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes*. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n. 79, p. 71-94.

SANTOS, Inaicyra Falcão. (2002) *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Salvador: EDUFBA.

SANTOS, Helenice Cristina; LEITE, Romana de Fátima Cordeiro (2010). *Norte de Minas: múltiplos olhares sobre a ocupação do cerrado*. In: ENCONTRO NACIONAL DOS GEÓGRAFOS, 16., 2010, Porto Alegre. Anais eletrônicos... Porto Alegre: Associação dos Geógrafos Brasileiros. p. 1-10. Disponível em: <<http://www.agb.org.br/xvieng/anais/edp.php>>. Acesso em: 27 set. 2016.

SCHECHENER, Richard. (2002) *Performance studies: an introduction*. London; New York: Routledge.

SCHROEDER, Sílvia N., SCHROEDER, Jorge L. (2011) *Música como discurso: uma perspectiva da filosofia do círculo de Bakhtin*. Revista Musica em Perspectiva (UFPR), v. 4 n 2. setembro de 2011. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/musica/article/view/27495>

SILVA, Renata de Lima. (2012) *O corpo limiar e as encruzilhadas: a capoeira Angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea*. Goiânia: UFG.

_____; LIMA, Marlini Dorneles. (2014) *Entre raízes, corpos e fé: poetnografias dançadas*. João Pessoa: Revista Moringa Artes do Espetáculo, v. 5, n. 2, jul.-dez.

TURNER, Victor W.(1974) *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes.