



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
PRÓ REITORIA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS, ARTES, JORNALISMO, TEATRO E LIBRAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO**

BEATRIZ DE OLIVEIRA NONATO.

TARRAFA: A BUSCA PELO BUTÔ PESSOAL AMAPAENSE

Macapá - AP
2019

BEATRIZ DE OLIVEIRA NONATO

TARRAFA: A BUSCA PELO BUTÔ PESSOAL AMAPAENSE

Memorial apresentado ao Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá para fins de defesa de Trabalho de Conclusão de Curso-TCC.

Orientador: Profº. Me Wellington Douglas dos Santos Dias

Macapá - AP
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Biblioteca
Central/UNIFAP-Macapá-AP
Elaborado por Cristina Fernandes – CRB-2 / 1569

- N812 Nonato, Beatriz de Oliveira.
Tarrafa: A Busca Pelo Butô Pessoal Amapaense / Beatriz de Oliveira Nonato. - Macapá, 2019.
1 recurso eletrônico. 35 folhas.
- Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal do Amapá, Coordenação do Curso de Licenciatura em Teatro, Macapá, 2019.
Orientador: Wellington Douglas dos Santos Dias.
- Modo de acesso: World Wide Web.
Formato de arquivo: Portable Document Format (PDF).
1. Butoh. 2. Crise Artística . 3. Processo cênico. I. Wellington Douglas dos Santos Dias, orientador. II. Universidade Federal do Amapá . III. Título.

CDD 23. ed. – 792.098116

NONATO, Beatriz de Oliveira Nonato. Tarrafa: A Busca Pelo Butô Pessoal Amapaense. Orientador: Wellington Douglas dos Santos Dias. 2019. 35 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Coordenação do Curso de Licenciatura em Teatro. Universidade Federal do Amapá , Macapá, 2019.

Beatriz de Oliveira Nonato

TARRAFA:
A busca pelo butô pessoal Amapaense.

Conceito final:

.....em..... dede.....

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me(UNIFAP)

Prof. Ma.....(UNIFAP)

Orientador – Prof. Me.

RESUMO

O trabalho descreve uma pesquisa de criação cênica tendo como referencial a linguagem da dança teatro japonesa denominada butoh. Partindo desse princípio, o trabalho irá refletir sobre questões de criação individual e crises artísticas que foram surgindo ao longo dessa prática acerca de caminhos para um butô pessoal como também pesquisando elementos da cultura amapaense selecionando o marabaixo enquanto manifestação cultural regional para diálogos com a criação cênica.

Palavra-chave: Butoh. Crise Artística. Processo cênico. Cultura Amapaense. Marabaixo.

ABSTRACT

This work describes a research that has the Japanese theater dance called butoh as artistic language. Such work will investigate some questions about individual creation and artistic crisis appeared during practical research to discover a personal butoh, and also will select elements of the marabaixo as regional and cultural tradition from the amapaense culture to dialogue with this theatrical creation.

Keyword: Butoh. Artistic Crisis. Scenic process. Amapaense culture. Marabaixo.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 ±Cartaz Oficina: O corpo estrangeiro e sua Dança Pessoal . 2019	14
Imagem 02 ±Partitura Corporal:B. O. Nonato 2019	21
Imagem 03 ±Partitura Corporal:B. O. Nonato 2019	21
Imagem 04 ±Partitura Corporal:B. O. Nonato 2019	21
Imagem 05 ±Partitura Corporal:B. O. Nonato 2019	21
Imagem 06 ±Partitura Corporal:B. O. Nonato 2019	21
Imagem 07 ±Partitura Corporal:B. O. Nonato 2019	21
Imagem 08 ±Partitura Corporal:B. O. Nonato 2019	27
Imagem 09 ±Partitura Corporal:B. O. Nonato 2019	27
Imagem 10 ±Partitura Corporal:B. O. Nonato 2019	27
Imagem 11 ±Partitura Corporal Experimento Cênico final:B. O. Nonato 2019	28
Imagem 12 ±Partitura Corporal Experimento Cênico final:B. O. Nonato 2019	28
Imagem 13 ±Partitura Corporal Experimento Cênico final:B. O. Nonato 2019	28
Imagem 14 ±Partitura Corporal:B. O. Nonato 2019	28
Imagem 15 ±Partitura Corporal:B. O. Nonato 2019	28
Imagem 16 ±Partitura Corporal:B. O. Nonato 2019	28
Imagem 17 ±Partitura Corporal Experimento Cênico final:B. O. Nonato 2019	29
Imagem 18 ±Partitura Corporal Experimento Cênico final:B. O. Nonato 2019	29
Imagem 19 ±Partitura Corporal Experimento Cênico final:B. O. Nonato 2019	29
Imagem 20 ±Partitura Corporal:B. O. Nonato 2019	29
Imagem 21 ±Partitura Corporal:B. O. Nonato 2019	29
Imagem 22 ±Partitura Corporal:B. O. Nonato 2019	29
Imagem 23 ±Partitura Corporal Experimento Cênico final:B. O. Nonato 2019	29
Imagem 24 ±Partitura Corporal Experimento Cênico final:B. O. Nonato 2019	29
Imagem 25 ±Partitura Corporal Experimento Cênico final:B. O. Nonato 2019	29
Imagem 26 ±Partitura Corporal Experimento Cênico final:B. O. Nonato 2019	29
Imagem 27 ±Partitura Corporal Experimento Cênico final:B. O. Nonato 2019	30
Imagem 28 ±Partitura Corporal Experimento Cênico final:B. O. Nonato 2019	30
Imagem 29 ±Partitura Corporal Experimento Cênico final:B. O. Nonato 2019	30
Imagem 30 ±Partitura Corporal Experimento Cênico final:B. O. Nonato 2019	30
Imagem 31 ±Partitura Corporal Experimento Cênico final:B. O. Nonato 2019	30
Imagem 32 ±Partitura Corporal Experimento Cênico final:B. O. Nonato 2019	30
Imagem 33 ±Partitura Corporal:B. O. Nonato 2019	31
Imagem 34 ±Partitura Corporal:B. O. Nonato 2019	31
Imagem 35 ±Partitura Corporal:B. O. Nonato 2019	31
Imagem 36 ±Partitura Corporal Experimento Cênico final:B. O. Nonato 2019	31
Imagem 37 ±Partitura Corporal Experimento Cênico final:B. O. Nonato 2019	31
Imagem 38 ±Partitura Corporal Experimento Cênico final:B. O. Nonato 2019	31
Imagem 39 ±Partitura Corporal Experimento Cênico final:B. O. Nonato 2019	32

SUMARIO

1. ONDE COMEÇOU	8
2. CRISES SOLITÁRIAS	10
2.1 O ESGOTAMENTO DA ALMA.....	15
2.2 EM BUSCA DO NADA.....	16
2.3 ENCONTRO PESSOAL	18
3. EXPERIMENTO CÊNICO TARRAFA.	20
3.1 ETAPAS I: MOTIVAÇÕES INTERNAS E A CRIAÇÃO DA PARTITURA CORPORAL.....	20
3.2. ETAPA II: A INVESTIGAÇÃO DE ELEMENTOS DO MARABAIXO.....	22
3.2.1 O corpo no marabaixo.....	24
3.3 ETAPA III: A PARTITURA CORPORAL EM DIALOGO COME ELEMNTOS DO MARABAIXO	25
4. ROTEIRO POÉTICO DO EXPERIMENTO CÊNICO TARRAFA.....	32
5. FIOS DE DESPEDIDA	34
REFERÊNCIAS.....	35

1. ONDE COMEÇOU.

O que nos move? O que me move? Seria um desejo? uma vontade? uma paixão? Quando tentamos descrever o que nos impulsiona a fazer o que fazemos, se torna para mim, um caminho tenso, pois expressar toda a verdade do que sou, do que gosto e do porquê estou aqui, me faz entrar em colapso comigo mesma ao relembrar coisas que talvez eu já tenha esquecido ou que está no meu dia a dia.

Somos atingidos por muitas informações ao longo dos anos, dos dias, das horas, e às vezes separamos as que mais nos importam, ou as que chamam nossa atenção, e assim escolhemos o que fazemos com essas informações, se guardamos ou compartilhamos. Somos seres de experiência, compartilhamos o que passamos e conversamos sobre o que sentimos.

De experiência, tenho o que eu sei e pesquisei, como por exemplo: sou brasileira, nortista, apaixonada por uma cultura que está a quilômetros de distância de mim, que é a cultura japonesa; mas minha cultura é formada por várias culturas e o Japão acaba se tornando parte da minha cultura também. Sou esse misto de vivências culturais, da qual eu crio minha própria identidade, sendo eles de elementos da minha cultura ou de outra.

Mesmo que o contato com a cultura japonesa seja por meio das mídias, ele acaba contribuindo para a criação da minha própria cultura. A cultura do meu íntimo, do meu ser, que pode ser o que eu quiser, assim surge o que eu sou hoje.

Assim inicio o compartilhamento dessas experiências. Do que você gosta? Eu gosto de música oriental tanto do pop como do instrumental, de doramas¹, de animes², gosto de dançar brega³, gosto de vatapá⁴, gosto de tomar banho de rio, e essas são coisas que formam o meu ser, contribuindo para minha a cultura pessoal.

Com os meus jeitos e desejos fui me permitindo conhecer, compartilhando vivências e sempre adquirindo experiências, novas coisas do qual eu guardo nos meus arquivos mentais, corporais e sentimentais. Tudo nos afeta, seja para bem ou para o mal, mas sempre tiramos um aprendizado seja de qual for.

Quando comecei a estudar teatro na Universidade Federal do Amapá em 2016, fui mais uma vez preenchida com informações diferentes e experiências novas dentro daquele espaço de estudo. Você começa a se conhecer e compreender o seu íntimo.

¹ Novelas orientais desde 1980.

² Imagens orientais desde 1917.

³ Estilo musical típico da região norte do Brasil.

⁴ Comida típica das regiões norte e nordeste do Brasil

Você aprende diversas técnicas de teatro, conceitos e visões diferentes de mundo, e acaba por afinidade escolhendo aquele (a) que chega mais perto do seu íntimo e estilo de trabalho, e assim, você acaba por criar seus métodos, suas próprias técnicas, do seu jeito, com as suas peculiaridades.

Foi o que aconteceu comigo, dentre tantas informações, e a partir do meu histórico pessoal conheci o teatro japonês e suas vertentes de trabalho teatral. A partir da disciplina Técnicas Teatrais juntamente com a disciplina Pesquisa em Artes Cênicas, ofertadas no 6º (sexto) semestre da universidade pude então decidir o que realmente eu queria investigar.

Na disciplina Técnicas Teatrais eu tinha que escolher uma dramaturgia para trabalhar os elementos da encenação: Iluminação, Figurino e Maquiagem, e assim impulsionar a criação de uma personagem. Nas minhas buscas pelo teatro japonês, encontrei um conto para trabalhar, que é o conto da princesa Kaguya⁵, e que trazia elementos como dança, maquiagem, figurino tradicional, nos quais eu queria trabalhar em relação às referências do Japão.

Com isso, começo a investigar essa princesa, utilizando das técnicas que o teatro japonês me permitia buscar. Juntamente com essa disciplina, eu estava fazendo a disciplina Pesquisa em Artes cênicas, na qual é o ponto de partida para a pesquisa de TCC (trabalho de conclusão de curso) e como estava trabalhando uma personagem japonesa em Técnicas Teatrais, pensei: por que não trazer a personagem Kaguya para a pesquisa, e assim trabalhar o teatro Japonês dentro dela? Foi assim que iniciei meu projeto de pesquisa dentro desta personagem.

No decorrer do projeto descobri que minhas informações para o trabalho eram limitadas, pois eu tinha pouco material de pesquisa, como também estava utilizando de muitos elementos do teatro japonês para trabalhar, o que talvez fosse me atrapalhar, pois eu não estaria focando em só uma referência, mas sim em várias, como por exemplo: o teatro nô; o que eu queria do teatro nô? O teatro kabuki; o que eu iria utilizar do kabuki sem falar de todo o seu contexto histórico? Seriam muitas informações, mas que eu daria conta do projeto se fosse muito criteriosa na seleção de dados de cada um.

Quanto mais pesquisamos, mais informações nós obtemos. Através de noites de pesquisas, encontrei o butoh, comecei a me aproximar e a investigar essa dança teatro do Japão, e com mais pesquisas encontrei um vídeo no *youtube* de uma apresentação da

⁵ O Conto da Princesa Kaguya, ou *Kaguya-hime no Monogatari* no original, é um filme do famoso estúdio de animação japonesa Studio Ghibli lançado em 2013.

performer Cornella Kloppe⁶ intitulada *Samsara*⁷, e a partir dessa apresentação que para mim dizia muitas coisas em cada movimento corporal, me sentindo assim anestesiada e encantada, busquei me aprofundar ainda mais na pesquisa.

O corpo, a música, as técnicas utilizadas por Cornella no momento do vídeo me deixaram em estado de encanto, e foi a partir desse momento que me impulsionou a pesquisar o *butoh*. Então tudo o que eu tinha de materiais da personagem Kaguya que estava construindo foram descartados, mudei todos os rumos da minha pesquisa de TCC, foquei na informação preciosa que eu tinha, na paixão que eu criei pelo *butoh*. Assim, eu tinha um grande caminho a percorrer de realizações de ideias diante de uma descoberta pessoal que fiz.

Segundo Maura Baiocchi (1995) o *butoh* surgiu de uma crise de identidade que marcou o Japão pós-guerra, e assim, em toda sua crueldade o *butoh* vem trazendo à tona as crises existentes no país, questões pessoais, pobreza, sexualidade, faces mortas e vivas que restaram dessa nação e seu povo. O *butoh* vai trabalhar questões envolvendo o íntimo do ser humano, suas questões políticas, religiosas, se envolvendo em atmosferas compostas por polêmicas, rupturas e continuidades.

2. Crises Solitárias

Quando começo a pensar no processo de criação logo no início, eu já começo a colocar todas as expectativas no meu trabalho, tendo ponto de partida textos lidas e vídeos assistidos. Quando você está na universidade fazendo teatro, você recebe uma tonelada de informações sobre formas de dirigir um espetáculo e ser dirigida por um diretor. Como atriz, brasileira, nortista, pois até então o curso de teatro é novo na minha cidade e eu não tinha esse contato antes com o teatro, então pensar em criar um espetáculo sozinho, não tinha passado na minha cabeça, pois eu estava acomodada de ter um diretor para me guiar em cena, assim seria uma dificuldade que teria que enfrentar. Eu teria que utilizar o repertório corporal que eu estudei no curso de teatro da UNIFAP e no tempo que eu passei em mobilidade acadêmica na UFPEL⁸ (2017 - 2018).

⁶**Cornelia Kloppe** - ensina teatro contemporâneo e interdisciplinar hoje. Apesar de anos de experiência no teatro, ela estava sempre à procura de novas formas de trabalho. Mais tarde, ela conheceu Samuel Nuñez, treinou em seu teatro interdisciplinar e aprofundou, entre outros, no trabalho de Grotowski, Artaud, Brook e Stanislawski.

⁷Apresentação do experimento cênico: <https://vimeo.com/user60974333>

⁸ Universidade Federal de Pelotas

Então para iniciar meu processo de criação do experimento cênico de meu TCC decidi escolher um tema central, e o meu tema escolhido foi a morte. Segundo Ana Carolina Mondo (2015, p.31) “todo processo inicia-se com uma vontade de dizer alguma coisa”, então o tema da morte veio para me nortear no processo, me trazendo uma carga emocional, por ser uma temática que mexe qualquer ser humano, pois é o fim de uma história, a história que pode ser minha ou de qualquer pessoa, e no teatro, a morte se torna algo mais profundo, e que pode ter vários significados dependendo do contexto que ela pode ser usada, como a morte de uma escolha, a morte de sentimentos, entre outros. Para Tadeusz Kantor⁹ (2010) a morte é a condição finita da temporalidade que fundamenta o sentido da existência e que permeia o tempo toda a vida humana, assim a morte pode está em qualquer etapa da vida humana, até mesmo no seu fim, nesse sentido, o meu trabalho dentro dessa temática vai ser buscar o que dentro do meu ser morreu? qual é o histórico de morte que eu encontro no meu passado? na minha cultura? Com esse ponto de partida, começo a pensar na prática corporal que irá surgir através desses questionamentos.

Quando se vai escrever em um papel sobre o processo, a única coisa que me vem à mente é: o que eu vou escrever? Tem certos momentos ou acontecimentos do processo dos quais não consigo colocar em palavras por ser complicado das pessoas entenderem o que realmente quero comunicar. Eu precisava criar, me concentrar, e às vezes o externo atrapalhava, estar focada no processo é muito diferente de se estar presente totalmente nele. Sonia Azevedo (2014) fala que:

Há necessidade de um rascunho diário, atento ao próprio fazer sem “queimar” etapas (na ansiedade de conhecer o produto final). Isso parece difícil de obter, especialmente em se tratando de atores iniciantes: a preocupação com a meta final [...]” (AZEVEDO, p. 190)

Quando a autora coloca que normalmente temos (especificamente atores/atrizes) certa ansiedade para ver o produto final do processo cênico, ela reflete que isso geralmente acontece com quem é ator/atriz iniciante, mesmo estudando teatro, tendo um histórico corporal e vivências no meio artístico, posso dizer que não sou nova na área teatral, mas com relação a Butoh me considero sim uma iniciante, até porque o meu contato com essa dança teatro só se deu agora em minha pesquisa de tcc, estou

⁹ Tadeusz Kantor (Polônia 1915 – 1990) foi um dos mais importantes artistas do século XX. Encenador de espetáculos singulares como: A classe morta; Wielopole Wielopole; que moram os artistas! Kantor foi, além de um homem de teatro e artista plástico, igualmente um teórico de vanguarda que procurou constantemente renovar as formas da criação teatral.

conhecendo, estou aprendendo, assim essa preocupação com o final está atingindo meu processo.

Comecei a entender no meu processo de criação que eu não estava conseguindo me concentrar, logo, práticas corporais estavam se tornando aleatórias sem realmente ter sentido para mim. Eu precisava me concentrar e focar no que eu queria realmente buscar, eu tinha que me escutar, escutar o que reverbera dentro do meu ser, mas o que eu precisava fazer?

Quando nos aproximamos do interesse pela escuta parecia que tínhamos enxergado, então, o problema; tínhamos reconhecido a impossibilidade de nos vermos como sujeitos puramente racionais, conscientes de si e controladores do mundo-objeto. (LIMA, 2012, p. 2)

Segundo Lima (2012) citado a cima, o ato de escutar a si mesmo, faz com que caminhos de percepção sejam abertos, colaborando com que nossos sentidos fiquem mais aguçados, se percebendo vivo e entregue ao momento. Eu precisava me escutar, escutar o que o espaço de ensaio falava, precisava escutar o que meus movimentos queriam dizer, e entender que eles surgiram de um ponto e de uma intenção, e não considerar eles aleatórios, mas de valorizar eles como uma parte da minha tentativa de criar e experimentar.

Mesmo que minhas intenções em cima do tema morte tenham surgido, ainda sim elas não me satisfaziam. Para Sônia Machado (2014, p. 169) “o processo genético de produção dos signos corporais que compõem a máscara corporal tem seu início no instante em que a intenção de criar aparece”, quando a autora coloca que a criação surge a partir do momento que se tem um impulso, ou seja, quando um processo invisível no corpo começa a surgir e sem perceber já se está em um processo criativo na sala de treino, percebo que os meus impulsos não me motivaram, sentia que não era isso que eu queria. Mesmo o tema sendo morte, eu ainda procurava o significado dessa palavra em meu corpo, mas com o tempo de ensaio, essa palavra foi ficando vaga para mim, desta maneira movimentos robóticos e confusos foram surgindo, eu não queria que isso acontecesse, precisava buscar alguma coisa para me centrar e tentar sair deste pequeno buraco negro onde eu estava.

Como forma de me orientar dentro do processo de pesquisa do Butoh juntamente com a busca do significado da palavra morte, busquei exercícios de iniciação de Butoh

desenvolvidos por Natalia Cuellar¹⁰, onde ela apresenta séries de exercícios para iniciantes em *workshop* possível de ser assistido através de vídeos no *youtube*¹¹. Assim, levo para a minha sala de treino tais exercícios, trabalhando pernas, tronco, cabeça erguida e olhar para frente. Dediquei um tempo da minha investigação em praticar esses exercícios, tanto parada ou me locomovendo. Foi então que comecei a fazer eles em lugares distintos do espaço no qual eu estava sempre seguindo a mesma ordem de sequências de exercícios corporais, pois era a única base de treinamento físico voltado para o Butoh que eu tinha para iniciar a minha pesquisa prática voltada para essa área.

Mesmo me identificando com essa dança teatro, acabo me encontrando em um momento complicado da pesquisa, onde não tinha tido a oportunidade de participar de uma experiência prática dentro dessa linguagem artística, não sabia suas técnicas, não sabia por onde e como começar. O que me fortalecia a continuar na pesquisa foram minhas informações pessoais sobre o Japão; as pesquisas que continuei fazendo sobre o Butoh em *sites* da internet; a ajuda do meu orientador com materiais que me impulsionaram a investigação da pesquisa por caminhos onde eu precisava de um desbloqueio do meu processo pessoal, pois mesmo tendo um histórico corporal de exercícios, eu percebia que estava insegura e com dificuldades de lidar com um processo sozinha. Então seria necessário descobrir meios para que esse desbloqueio não me atrapalhasse.

“Estamos longe das técnicas que Grotowski criticou - no final dos anos de 1960 e início de 1970 - por retardarem ou mesmo impedirem o ato, longe do pensamento - também criticado pelo artista - que via o organismo como algo a ser controlado ou adestrado pelas técnicas. A busca era, ao contrário, por técnicas que permitissem e/ou facilitassem o desbloqueio dos processos humanos” (LIMA, 2012, p. 401)

Eu precisava de técnicas que segundo Lima, me ajudassem nesse meu desbloqueio pessoal, pois elas me norteariam no meu processo, como também me ajudariam no que eu busco enquanto experimento cênico, pois o que eu precisava no momento era ter uma abertura sensível para produção de energia com o objetivo de receber e reagir a estímulos feitos dentro de sala de aula, ter o corpo mais sensível.

Foi então que eu vi a necessidade de ter o contato e a experiência prática com alguém que já tenha feito ou trabalhasse com o Butoh. Assim surgiu a oportunidade de

¹⁰ **Natalia Cuéllar**, atriz e dançarina, estudou teatro no Chile, depois continuou sua formação artística na Europa, seguindo a linhagem de Grotowsky. Mais tarde, ela mudou-se para butoh, estudando com diferentes mestres do butoh como os dançarinos Makiko Tominaga e Minako Seki.

¹¹ <https://www.youtube.com/>

participar da oficina “O Corpo estrangeiro e sua Dança Pessoal” realizada em Macapá pelo grupo Frêmito Teatro sendo ministrada pelo Professor Me José Tomaz de Aquino Junior¹² com duração de 5 (cinco) dias e carga horária de 20 horas. Nela pude ter uma grande imersão pessoal e treinamento corpóreo que irei dividir em três momentos: O esgotamento da alma; Buscando o Nada e A Dança Pessoal.



Na oficina “O corpo estrangeiro e sua dança pessoal”, propõe um diálogo com o Butoh, pretendendo ser um treinamento expressivo - poético e meditação para inserir o indivíduo dentro de um universo de um corpo desconhecido, tendo o seu corpo como matéria - prima de construção de qualidades de energia e emoções e não como um instrumento que porta e coleciona técnicas.

Hijikata Tatsumi (2016) descreve o Butoh como um cadáver que se coloca de pé, arriscando a própria vida desta maneira, essa dança teatro vai além de técnicas, brota do próprio sentimento humano, da imaginação que nasce do ser e no corpo em movimento.

Com o seguinte olhar sobre o Butoh, começo a me questionar o que realmente estava fazendo dentro da sala de treino, sobre o que eu estava buscando quando adentrava naquele espaço, pois todas as possibilidades que eu propunha como criadora eram sem sentido e confusas para mim.

Eu não sabia o que eu teria que mudar no meu processo, se o que eu estava fazendo era “errado”, se tinha alguma técnica para conseguir chegar a algum estado cênico¹³ que me levasse a criar e a “fazer” Butoh. Antes mesmo de a oficina iniciar, a ansiedade já estava em mim, pois seria muito emocionante o contato que eu teria com o butoh e com seus princípios.

Como eu já descrevi anteriormente busquei tudo o que pude sobre Butoh, principalmente vídeos, só que ao colocar em prática foi totalmente diferente, pois eu tinha na cabeça de que iria surgir algum sentimento no meu corpo durante o processo, coisa que não aconteceu, pois a ideia era mexer com sentimentos humanos ao trabalhar

¹² Diretor teatral, preparador corporal, performer e ator. Professor do IFCE. Pesquisador em mímica, teatro físico, Butoh e performance.

¹³ O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos (FABIÃO, p. 322).

o tema morte. Como eu iria mexer com o público se eu mesma não sentia vida no meu processo em sala de treino? Com a oficina, eu esperava entender ainda mais o meu corpo e o que ele precisava passar, para enfim continuar a minha investigação corporal e chegar a algum resultado.

2.1 O ESGOTAMENTO DA ALMA.

O que me move? O que está no centro do meu universo? Eu me perguntei isso, quando me vi girando em torno de uma pedra no meio da sala (era nosso “sol”), não sabia o objetivo da pedra no centro, seria um equilíbrio espacial? Seria um olhar diferente para o espaço? Intrigou-me bastante estar rodando em torno da pedra. Foi então que percebi minha cabeça fazendo muitas perguntas sobre tudo que estava praticando na oficina. Minha mente atrapalhava o meu estado de concentração; várias perguntas foram surgindo ao longo das atividades propostas no treinamento, e o interessante de tudo é que necessariamente não precisavam de respostas, bastava prestar atenção no que se estava modificando no meu interior (ou despertando) para saber que isso poderia responder às perguntas feitas pela minha cabeça.

Ao longo do tempo da oficina comecei a sentir o meu corpo acordado, exaustão, cansaço e era nesse estado que eu queria chegar nos meus treinos. Tal estado de exaustão se deu a partir do exercício das fileiras, onde fomos separados em três fileiras com o objetivo de imitarmos os movimentos do professor Tomaz, os quais eram movimentos que mexiam com pernas, braços, ombros, cabeça, diversas formas de andar e tais movimentos me deixaram exausta.

No final desta série de movimentos, percebemos que eles eram da coreografia de uma música pop brasileira, e eu não tinha noção de que estava dançando. Foi uma total surpresa, pois eram movimentos desconhecidos e quando foi colocada a música, sabíamos cada passo da coreografia, pois a memória que tínhamos foi despertada, levando-nos para um espaço de dança e êxtase. Ohno acreditava que a dança deva começar exatamente dos gestos cotidianos, os quais serviriam como porta de acesso a uma realidade mais profunda (PERETTA, 2015). Meu corpo estava pesado, minha alma estava cansada, quão mais profundo eu precisaria chegar para ter acesso ao desconhecido? Ohno destaca que esses movimentos cotidianos ajudam nesse caminho para essa busca ou para esse esgotamento físico para se chegar onde se deseja ir.

Essa minha eletricidade a partir da instrução do professor Tomaz foi levada para um exercício físico que nos fazia imaginar estarmos no interior de uma grande “bolha

sufocante”, onde não havia ar, e eu teria que me mover dentro dela para respirar, utilizando-me de todos os planos possíveis (baixo, médio e alto) para sair daquele espaço claustrofóbico. Mexendo pés, cabeça e mão chegaram ao plano alto, em uma energia sufocante, não sabendo onde eu gastaria todo esse acúmulo de energia dentro de mim.

No momento de todos os movimentos, minha mente também se movimentava, não se tinha perguntas, só tinha o respirar e o sobreviver. O meu corpo e a minha mente estavam conectados naquele momento, até o ponto em que voltamos para o nosso estado inicial e guardamos em nossa “caixinha pessoal” toda e qualquer sensação, lembrança e sentimento que estiveram ali presentes na experiência. Foi desta maneira que percebi o quanto este treinamento estava longe do que eu praticava nos meus laboratórios de início de pesquisa sobre o Butoh.

2.2 EM BUSCA DO NADA.

Em que tempo estamos? Que horas são? Questionava-me enquanto eu tinha que me levantar em 30 minutos e assim ficar totalmente de pé, depois de vários exercícios que fizemos, esse foi o que se investiu mais tempo e exigiu nosso autocontrole para não nos levantarmos rápido ou devagar demais. Quando estava deitada, levantando um dedo da mão, refletia sobre quantos minutos gastaria para fazer isso em uma apresentação. Eu não podia ir rápido demais, só tinha que subir.

Quanto tempo leva para se construir um trabalho? De quanto tempo eu preciso? Kazuo Ohno diz para “não termos receio do nada, da pausa, do silêncio, pois o espaço vazio é um espaço cheio e é nele que precisamos submergir” (OHNO, 2016, pág. 15). Creio que foi isso que atrapalhou o meu processo de criação no início, não a falta de tempo, mais sim o aproveitamento dele. Quando finalmente fiquei de pé, eu estava ali presente, com o meu corpo pesado, minha mente pesada, parecia que eu tinha levantado um quilo de areia nas minhas costas.

Depois de fazer alguns exercícios que o professor Tomaz já tinha passado, voltamos para o exercício da “bolha sufocante”, só que agora de uma forma mais intensa para iniciarmos novamente a ideia de que não tinha ar dentro da bolha e de que precisávamos nos mexer para respirar dentro dela investigando com nossos corpos os planos baixo, médio e alto.

Eu enxergava essa bolha como sendo de cor preta, a esticava com o queixo, com as mãos, e em cada esticada eu respirava para ganhar forças; com as mudanças de níveis, a

intensidade para sair da bolha foi aumentando cada vez mais, até chegar em um ponto de não conseguir respirar, e cada movimento tinha que ser intenso e rápido para a bolha não fechar. Comecei a me mover de forma violenta, buscando o pouco de ar que tinha, eram braços e pernas, juntamente com cabeça e ombros buscando sempre uma saída, todos os membros ali comigo, e eu cheguei a um ponto que minha mente de tanto produzir entrou em um estado de vazio falante, onde as vozes em minha cabeça não me incomodavam tanto, e estavam em sintonia com o meu corpo, dialogando com o sufoco que estava sentindo, até o ponto que meus movimentos se tornaram uma dança, uma dança da liberdade?

No momento eu não sabia responder, só senti, dancei até os ossos doerem, mexi todos os músculos, balancei até não querer mais, só queria dançar e dançar, e o ar que eu tinha conseguido na bolha estavam indo embora em cada respiração, até o ponto que minha garganta ficou seca e sem saliva.

De repente tudo para. Uma sala ofegante, corpos cansados, somos levados com a instrução do professor Tomaz a uma sala pequena, aonde em um passo você chega à parede e sua cabeça toca o teto. Dentro deste laboratório, Tomaz nos deu a seguinte instrução metafórica: “há uma bomba no centro dessa pequena sala e em menos de 1 minuto você e a sala não existirão mais”. Procurar uma saída é nosso objetivo. O que faremos no nosso 1 minuto de vida?

Esse exercício mexeu com algo que estava no meu íntimo, e o trouxe à tona da forma mais cruel possível, talvez eu esteja chorando enquanto escrevo essa parte do exercício, ou talvez não, pois se tornou e faz parte de mim agora.

5... 4... 3... 2... 1... 0...

Morri...

Os mortos não têm consciência de nada, mas os vivos têm. Tinha consciência das lágrimas descendo o meu rosto, dos soluços que estavam presos na minha garganta, do estado de vida e morte em que eu estava. Segundo Peretta (2015, p. 137 -138) “Ôno sustenta que para construir esse “corpo morto”, o dançarino deve buscar sua ausência - e não sua força - de vontade, esvaziando sua mente juntamente com seu corpo, escutando e dando espaço a todo o universo, ao invés de sua vontade pessoal”. Abrir esse espaço no qual Ohno destaca, para mim é escutar o que está a minha volta sobre o que eu sinto realmente sentir o momento, e não se preocupar com mais nada. Onde eu estava? Para onde eu queria ir?

Abraçava-me, pedia perdão, por que eu pedia perdão? Seria para um ser divino? Seria para mim mesma? Eu não sei. Naquele momento eu estava no meu mais íntimo, estava olhando para a ferida aberta, que só foi reconhecida depois que morri. O que eu faria depois? Por que não dançar?

“Dance com os seus soluços, com as lágrimas, com as dores corporais” foi a sugestão do professor Tomaz para nós - dançar a nossa morte - e nesse momento eu chorava e dançava, e a dança era minha companheira, eu projetava a metáfora de que os meus soluços eram a melodia que tocava naquele espaço, e ao mesmo tempo, sentia feridas abertas em meu corpo como se fossem a letra daquela melodia.

O que tinha morrido em mim? Será que morreu os medos que eu tinha ou a incerteza de ser perdoada? E se eu estava viva, o que vivia em mim? Seria a esperança que tinha de voltar a viver em um mundo melhor? E você, o que faria no seu último minuto de vida?

2.3 ENCONTRO PESSOAL.

Quando você fecha os olhos, você dorme. Quando você os abre, está acordado. Agora, como é estar entre esses dois espaços? Um olho sonolento, um olho que enxerga para além do horizonte, e que leva a um estado cênico, à um olho presente. O olho pode estar em todos os lugares do corpo, pode estar nas mãos, nos pés, na cabeça, em qualquer parte, então todo o corpo se torna ativo, pois ele enxerga e os olhos enxergam o que está além, por isso em uma de suas citações Ohno fala para cuidar bem dos olhos, pois olhos dançam, pois existe um mundo que só são deles.

Nunca tive contato com a prática da mímica antes, mas me foi apresentado alguns exercícios pelo artista, pesquisador e docente Tomaz de Aquino, que tem sua pesquisa nesta área baseada em princípios da mímica corporal de Etienne Decroux¹⁴. Com instrução de Tomaz, pegamos folhas em nossas mãos sem necessariamente termos folhas reais no local. Durante o exercício imaginávamos que elas caíam das árvores e tínhamos que pegar essas folhas com o nosso corpo. Em seguida descobrimos que também havia fios imaginários a serem puxados em direção ao nosso corpo.

Entre folhas e fios, começa nossa colheita, nosso corpo é esse depósito, e com o tempo surge mais folhas e fios, e nossa velocidade corporal vai aumentando de acordo

¹⁴ Étienne Decroux, nascido em Paris em 1898, foi um importante mímico e pedagogo francês, estudou com Jacques Copeau na L'Ecole du Vieux-Colombier, participou da companhia de Charles Dullin e ao longo de décadas pensou uma técnica para o treinamento autoral, que viria a ser a Mímica Corporal, pautada na busca por um uso não literal e metafórico dos elementos da cena; pela fragmentação e dilatação do corpo do intérprete e pela codificação de gestos e movimentos.

com a condução de Tomaz no laboratório. Não podendo deixar que fios e folhas caíssem, temos que pegar todos, e vão surgindo cada vez mais, e a velocidade aumenta, os olhos começam a se transformar no que Ohno chama de “olhos que dançam”. Com o passar do tempo, a instrução dada é que a nossa velocidade de colheita comece a diminuir até ficarmos parados por completo, apenas com a sensação do que coletamos. Fios e as folhas transbordando de cada músculo pulsante em nós.

Quando estudamos geografia na escola, as estações do ano são mostradas como resultado da rotação do planeta Terra: o verão é quente, o inverno é frio, o outono é a estação das frutas e a primavera é a estação das flores. Então quando percebemos, 1 (um) ano da nossa vida já se foi.

A instrução que nos é repassada é que no chão em algum canto da sala somos uma semente, que começa a desabrochar, a crescer. Assim o meu corpo vai mudando conforme a semente começa a crescer. À medida que me sinto viva, quero crescer, sentir o vento em meus galhos, a terra nas minhas raízes e o sol iluminando o que eu tenho para oferecer, só que eu ainda estou nascendo, estou criando meus próprios galhos, minhas raízes estão ganhando forma, estou crescendo cada vez mais ao ponto de estar com meus galhos enormes.

Depois deste comando, viramos uma grande árvore repleta de folhas e flores, assim, temos que dançar esse organismo vivo. Dançando com minhas flores, começo a tocar em um sentimento profundo que é a despedida, e aos poucos as flores vão caindo e mudando de estação, e, vou ficando sem flor, as poucas que ficaram tenho que me despedir, a dança da despedida.

Do que estou me despedindo? de sofrimento? de uma pessoa? de um erro? As flores continuam caindo, as flores realmente existiram, o Tomaz levou flores reais para que o sentimento gerado em nós fosse também real. Neste momento estou dançando com minha flor pessoal, a minha dança pessoal, pois todo o meu ser está dançando e se despedindo de algo interno, mesmo que metaforicamente, me levo a esse instante de mudança de estação da minha árvore.

As mudanças ocorrem na minha árvore, sentimentos surgem de questões pessoais minhas, e com o decorrer da instrução, vamos mudando, e outros sentimentos aparecem, e estamos sendo instruídos para ir parando aos poucos os movimentos corporais até ficarmos totalmente imóveis e apenas sentindo os fluxos de energia, de sensações criadas nessas mudanças que ocorreram no nosso corpo.

Eu termino a oficina com muitas reflexões sobre mim mesma e a respeito do meu processo criativo que iniciei antes mesmo desta experiência. Saio cheia de materiais que

surgiram durante muitos exercícios propostos, saio com o meu corpo em crise de criação, saio com minha mente e meu corpo perdidos e pulsantes sobre os sentimentos que eu tinha, além de desejos e conflitos não resolvidos. O que eu realmente fiz durante esses 5 dias foi Butoh?

3. EXPERIMENTO CÊNICO TARRAFA

3.1 ETAPA I: motivações internas e a criação da partitura corporal.

A oficina foi de grande auxílio para o meu desbloqueio, pois ela me mostrou possibilidades de acesso para encontrar meu butô pessoal, que a partir de agora neste memorial, não escreverei da seguinte maneira: Butoh. Irei escrever butô sem o H, pois o butô nessa grafia me aproxima mais da minha língua mãe, a língua portuguesa.

Com o meu corpo reverberando esse fluxo de emoções que foram criadas dentro da oficina, vou para sala de treino com esses pensamentos e reflexões que surgiram. A partir desse momento início o processo de investigação do que eu desejo para o experimento cênico.

Desde o começo do processo de criação, inicio minhas práticas com exercícios corporais de alongamento e aquecimento. Diferentemente do princípio, após a oficina, comecei a me concentrar ainda mais e a levar meus pensamentos através de perguntas para um lugar que acompanhasse minha movimentação corporal. Então passei a refletir sobre o que eu queria naquele momento e que sentimentos eu queria resgatar de minhas memórias corporais.

Cuidadosamente fiz todos os exercícios silenciosamente, sempre fazendo minha mente e pensamentos acompanharem meu corpo, fazendo com que corpo e mente tivesse um diálogo entre si, como se a mente perguntasse e o corpo respondesse. A partir desses exercícios, vou criando energias, e esse fluxo energético vão se espalhando pelo meu corpo cada vez mais, sendo um precursor para que eu inicie a busca pelo meu butô.

O que importa não é simplesmente expressar de modo estreito ou largo, e sim a relação que se estabelece com a energia, através dos movimentos - é isso que armazena a força que palpita em seu interior. (OHNO, 2016, pág. 50)

Quando se busca sentir o momento, e se expressar da maneira que venha ser, sobre o que quiser ser, encontramos essa força no qual Ohno fala. A criação de energia era o que estava faltando nos meus treinos, precisava me levar para algo além de mim,

que me fizesse experienciar mais, trabalhar mais, então ter decidido que desde os alongamentos e aquecimentos eu me concentrasse mais, fez com que eu tivesse um aproveitamento maior sobre o tempo e a energia criada dentro da sala de ensaio.

Uma das coisas que aprendi na oficina é que o uso das metáforas nos auxilia a levar tanto a mente como o corpo para um lugar imagético só nosso, que tanto pode ser real ou não. Abro esse caminho metafórico do meu processo criativo no chão onde sempre inicio os meus exercícios, levando meu consciente a essa pesquisa pelas profundezas do meu ser.

Começo a buscar as minhas partituras corporais que vem surgindo no chão, no levantar, no tentar ficar de pé, feita por mim na oficina ofertada pelo professor Tomaz de Aquino, trago as sensações que foram criadas naquele momento, como também nas horas do meu treino solitário, convocando a metáfora de sensações ou momentos no meu íntimo que não me deixa ficar de pé, e que sempre me puxa e me deixa no chão.

Assim, após vários laboratórios, treinamentos pessoais e a experiência com a oficina “O Corpo estrangeiro e sua Dança Pessoal”, comecei a desenvolver a seguinte sequência de movimentos e partituras corporais que serão o foco da minha escrita a partir deste momento. Seguindo pistas para a criação de uma dramaturgia do movimento, onde meu corpo mergulha em diferentes estados e circunstâncias de afetação no experimento cênico que estou desenvolvendo:



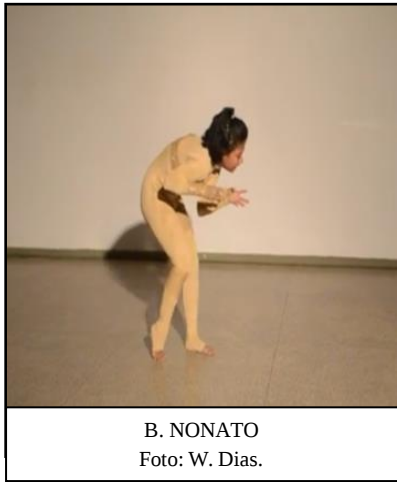
B. NONATO
Foto: W. Dias.

Um corpo cansado e pesado, que não consegue deixar para trás as coisas que lhe machucam, que tenta carregar tudo nas costas, e que se força a acreditar que consegue se levantar diante do grande peso que não lhe cabe carregar.

Após um tempo tentando ficar de pé, o corpo finalmente consegue, mesmo lhe custando marcas dolorosas, e elas ficam evidentes em uma de suas pernas - a perna que lhe ajuda a sustentar toda a carga - a sua perna de apoio, isso acaba prejudicando sua jornada para enfrentar tudo o que vem carregando há tempos.



B. NONATO
Foto: W. Dias.



B. NONATO
Foto: W. Dias.

A princípio, esse corpo tenta sobreviver sozinho, nessa caminhada difícil, e com o tempo, ele busca por ajuda, quer uma palavra de consolo, uma saída daquele momento, um conselho, um abraço ou uma força. Ele aceita qualquer ajuda, mas ninguém aparece. O corpo começa a ficar desesperado quando não vê ninguém, vai ficando cada vez mais danificado com as coisas que está carregando, e assim começa a sofrer mudanças: um braço se encolhe, um ombro fica

curvado e o corpo começa a se encolher, até não aguentar todo o peso que carrega sozinho, escorregando para o chão.

Uma fagulha de esperança surge por entre os meus dedos, um pequeno ser surge no meu dedo indicador, esse dedo que tem esperança e força para continuar, que ainda vê o “lado bom” do mundo. Essa pequena vida, vai me fazendo renascer das minhas cinzas e me trazendo de volta para o mundo que eu tinha desistido, cavando assim uma saída. A cada impulso vou expandindo meu corpo até esse dedo se desfazer em minhas mãos.



B. NONATO
Foto: W. Dias.

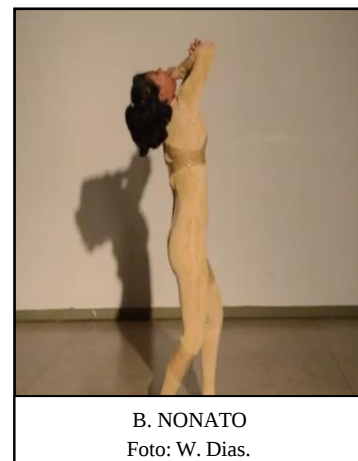


B. NONATO
Foto: W. Dias.

Na sala de treino elaborei a metáfora de que eu estava me despedindo do meu dedo, desse pequeno ser que me trouxe de volta à vida, esse ser que sou eu ou alguém importante para mim, olho para onde o dedo olha, mexo minha cabeça de acordo com a ponta do meu dedo indicador, pois ele me mostra as coisas boas da vida e me ensina que eu ainda posso

sobreviver a esse mundo caótico que nos cerca.

Com o passar dos minutos, o tempo com esse dedo vai acabando, ele irá voltar para seu lugar de origem, que é para dentro de mim, da forma mais grotesca possível,



B. NONATO
Foto: W. Dias.

entrará pela minha boca, a boca que machuca, que pede e que cura. Levo meus dedos à boca, nesse ritual sem fala, de apenas introduzir o que ele me trouxe de agrado e de esperança. Finalizo minha partitura corporal agachada com a retirada das minhas mãos da boca.

3.2 ETAPA II: A INVESTIGAÇÃO DE ELEMENTOS DO MARABAIXO.

Com esse processo de criação de partituras de movimentos realizados em laboratório, vejo a necessidade de encontrar algo que se remeta à minha cultura amapaense. Então vou em busca por materiais culturais que possam contribuir para as sequências corporais que foram construídas na realização do meu processo cênico.

Quando penso por onde meu trabalho está indo, e por onde ele se encontra, me pergunto sobre as minhas ideias surgidas no começo dessa pesquisa, onde elas se encaixam nesse momento que estou, e porque buscar elementos regionais nesse momento? Essas perguntas são muito importantes para eu entender por onde passou o meu processo, e por quais caminhos ele está percorrendo.

Desde a escola até a universidade, venho tendo contato com trabalhos que trouxessem lendas, músicas e danças regionais, dando importância para o lugar onde moramos, sempre trabalhando a valorização de nossa cultura amapaense. Posso dizer que não estava nos meus planos trabalhar elementos regionais, mas com o decorrer do processo e a partir de suas demandas, eu vi a necessidade de trazer algo próximo do lugar onde moro.

O que me afeta? Como meu corpo reage a essas novas demandas? o que vou procurar dentro desse momento da pesquisa? Como esses elementos se interligam com minha pesquisa dentro do butô? A pesquisa fala sobre o meu butô pessoal, então para interligar com o que eu pesquiso, por que não trazer elementos da minha cultura amapaense dentro desta pesquisa juntamente com o experimento? Pois de pessoal, eu tenho o lugar onde moro, minha descendência, minha história ancestral.

Para Luciano Passos Moraes (2007), pesquisador do conceito de transculturalidade existe uma desestabilização hierárquica entre as relações culturais “[...] de acordo com duas fases: a da desculturação, que constitui a perda ou desarraigamento de elementos de uma cultura; e a da neoculturação, que aponta para a assimilação de elementos de duas culturas no sentido de criar uma outra”. Consequentemente minha pesquisa se dá pela segunda fase que Moraes pontua, pois irei em busca de elementos dentro de minha cultura amapaense, relacionando-os com a partitura corporal criada através da minha

pesquisa pelo butô do Japão, desenvolvendo neste sentido, esse diálogo de elementos de culturas distintas, visando a criação de um experimento cênico.

Surge a oportunidade de pesquisar uma dança típica e tradicional amapaense, que é a dança do Marabaixo. Segundo Piedade Lino Videira (2014) o marabaixo é uma dança constituída de passagens da história, cultura e relações sociais locais, festejada, dançada, cantada e enriquecida pelos múltiplos sujeitos sociais na área urbana, rural e quilombola da cidade de Macapá, do qual festejam seus santos padroeiros e de devoção católica ao longo do ano. É uma dança que surge no século XVIII, onde negros e indígenas foram escravizados pelos colonizadores portugueses.

Nesse contexto histórico de tal dança, busco esse lugar de me questionar, entender e pesquisar enquanto mulher afra indígena, que passa por questões de racismo e desigualdade de gênero. Busco entender no meu corpo, como essas coisas me afetam, e como podem se interligar e serem elementos de fricção e estímulos para o andamento do meu processo criativo.

Mas por que o nome Marabaixo? De onde vem essa expressão? Segundo a oralidade, quando um negro morria na travessia no navio negreiro era jogado mar abaixo, assim os escravos ficavam com saudades e cantavam lamentos para os que partiram, assim o nome marabaixo veio por conta desse contexto histórico de seus antepassados.

Nessa busca para entender as questões do marabaixo, encontro Laura Silva ou como é conhecida Laura do Marabaixo¹⁵, sendo de uma família tradicional do estado do Amapá, bisneta de Mestre Julião Nunes¹⁶ por parte de mãe, como também bisneta de Joaquim Paciência. Tanto por parte de avô e avó, a família de Laura é ligada ao marabaixo, sendo passada de pai pra filho, tanto o dançar e tocar foram sempre vivências que Laura teve na sua família.

A partir desse encontro com Laura, ela foi me explicando um pouco sobre sua vivência no marabaixo, o convívio e as impressões que tem como mulher dentro dessa tradição e questões de gênero associadas a essa cultura. Ao longo dessa pesquisa, a fala de Laura irá aparecer em alguns momentos para ampliarmos conhecimentos sobre o marabaixo juntamente com alguns elementos desta tradição negra amapaense que eu selecionei para pesquisar na construção do meu experimento cênico.

¹⁵ Tocadora de caixa de marabaixo.

¹⁶ **Julião Tomaz Ramos** ainda muito jovem despontou como líder da comunidade negra do **Amapá**, notadamente após a criação do **Território Federal do Amapá** no ano de 1943. <https://porta-retrato-ap.blogspot.com/2011/05/o-pioneiro-e-grande-lider-juliao-tomaz.html>

3.2.1 O CORPO NO MARABAIXO.

O marabaixo é diferente de outras danças da região norte do país, uma das danças que é mais confundida com essa dança amapaense é o carimbó, dança tipicamente paraense. Segundo Laura Silva eles se diferenciam do seguinte modo:

O carimbó, ele envolve três elementos gestuais dentro da dança: (1) dois passos, três passos, que é esse pra frente e pra trás que simboliza a dança indígena; (2) o remelexo nos quadris que está muito ligado aos movimentos afro; (3) e esse trejeito nos braços que vem da dança da realeza, onde na época da casa grande as senhoras faziam esse passo aproximado da valsa. Então juntando esses elementos, temos o carimbó. E o marabaixo é o arrastar dos pés no chão com esse movimento no qual representa a corrente presa nos pés e o rodado da saia, sendo seguradas pelo seu meio, dando essa diferença do segurado da saia do carimbó. (Informação verbal)¹⁷

Assim destaco elementos e gestos do marabaixo que estarei investigando no meu experimento cênico:

- (1) O arrastar dos pés no chão;
- (2) O modo de segurar a saia do marabaixo;
- (3) As simbologias da saia do marabaixo;

Partindo desses elementos selecionados, busco um instrumento de percussão, utilizado no marabaixo, que é chamado de caixa de marabaixo. Segundo Piedade Lino Videira (2014) sobre esse instrumento de percussão, ele fala que:

“Os instrumentos de percussão que ditam o ritmo da dança recebem a denominação de caixa, que é uma variação do instrumento rústico de nome bombo, oriundo da África Meridional que inscreve o Marabaixo como artefato da cultura de origem Banto da África recriada no Amapá. As caixas são percutidas com a utilização de duas varetas em madeira (baquetas), apoiadas uma em cada mão pelo tocador ou tocadeira. Os homens predominam na arte de tocar as caixas, mas já temos algumas mulheres quebrando essa hegemonia”

A caixa de marabaixo me conquistou, pois ela dá o ritmo necessário para os meus movimentos, como também sinto um sentimento de liberdade querendo se aflorar quando a escuto. Então, a selecionei para ser um dos elementos musicais no meu experimento cênico, contribuindo desta forma para aprofundar a composição à estética da sonoplastia de meu trabalho e o reconhecimento dessa manifestação artística e cultural dentro da minha pesquisa.

¹⁷ Informação fornecida por Laura Silva para essa pesquisa, Macapá em setembro 2019.

Com os elementos selecionados, me questiono mais uma vez sobre a escolha pelo marabaixo. Mesmo sendo uma dança que conta histórias de pessoas que foram escravizadas e trazidas para trabalhar nas colônias portuguesas, eu vejo um esquecimento histórico dos povos indígenas que também foram alvo de escravidão no Amapá, na Amazônia e no Brasil desde a colonização pelos portugueses. Para mim que sou mulher, afro indígena, essa história mexe comigo pois o marabaixo é um meio de lamentar e lembrar daqueles que sofreram escravidão, mas me pergunto onde o indígena entra nessa história? Assim, entro nessa pesquisa como mulher afro indígena para investigar a minha dança pessoal dentro desse contexto de escravidão, de esquecimentos e de prisão pessoal na qual eu e meus antepassados sofreram.

Como forma de atravessamento, fui participar de uma festa de marabaixo na comunidade de Curralinho (AP), no mês de setembro de 2019, realizada em um grande salão comunitário, que estava lotado de pessoas e ao redor dele estavam as casas dos moradores, praticamente todos desta comunidade, incluindo algumas pessoas de fora, como eu. Ali, estavam marcando presença naquele momento: idosas, crianças, jovens, adultos, todos presentes numa grande roda de música, dança e bebida.

Como adentrar em uma piscina da qual a gente vai nadando cada vez mais fundo só pra pegar no chão? Sabe a sensação dos ouvidos comprimidos contra a pressão que a água faz? Eu me senti assim ao adentrar a roda, pois o som das caixas estava alto e as pessoas se empurrando para dançar na roda, saias floridas de mulheres girando, corpos dançando, eu estava submersa nas profundezas de sensações daquele momento.

A busca pelo entendimento do meu corpo e as reverberações sofridas nesse momento foi de grande importância para eu levar para dentro de sala de ensaio. O som da caixa de marabaixo, a saia rodada, os pés arrastados, foram de grande estímulo para a minha investigação pessoal sobre esses elementos e suas ressignificações poéticas na construção do experimento cênico, provocando modificações na minha partitura corporal construída na primeira etapa deste processo.

A partir dessas pesquisas corporais por quais eu perpassei ao longo dessa jornada, dentro de sala de treino como também externamente, busco agora intensificar o relacionamento entre meu corpo e os elementos selecionados no marabaixo, e ressignificar outros para o contexto de minha dramaturgia corporal.

3.3 ETAPA III: A PARTITURA CORPORAL EM DIALOGO COM ELEMENTOS DO MARABAIXO

A seguir apresento elementos que selecionei da cultura do marabaixo, para estabelecer diálogos com a partitura corporal que vem sendo a base de meu experimento cênico:

Saia do marabaixo: Dentro de sala de treino, percebo que a saia do marabaixo tem muitos significados, como por exemplo, acentua mais a presença feminina dentro da roda de marabaixo. Só que eu não via a saia propriamente dita dentro do meu experimento cênico enquanto figurino. Então, vi a necessidade de criar uma saia de outro material, mas que desse a mesma ênfase feminina. A partir de várias crises para descobrir esse material, entro em uma epifania, e surge a ideia de trabalhar com a tarrafa¹⁸. Pela sua estrutura e formato circular, eu vi uma saia formada dela, dentro de sala de treino, começo as minhas investigações com esse material de pesca regional, investigando possibilidades de alguns momentos ele sugerir a ideia de saia no espaço cênico. Diante de vários ensaios, o uso da saia se ressignifica para mim, como sendo um momento de liberdade, de alegria diante de todas as dificuldades por quais eu passei intimamente, que essa tarrafa possa simbolizar prisão e libertação desse momento. A tarrafa irá aparecer dentro do experimento cênico tanto como cadeia, como também uma saia que se revelará aos poucos no desenvolver de minhas ações no espaço.

Pés acorrentados: O pé dentro no marabaixo é marcado principalmente pela ação de ser arrastado no chão, onde um pé se arrasta enquanto outro o sustenta e se move. Para dar mais ênfase, eu trago correntes presas em uma das pernas, com o objetivo de instigar uma visualidade nesse membro que sustenta o meu corpo. As correntes são elementos externos que remetem muito à ideia de aprisionamento, sendo um objeto de referência ancestral da escravidão negra e indígena; experimentando-as em sala de ensaio, percebi a questão sonora da corrente quando arrastada pelos meus movimentos corporais, dando ênfase ao pé que não pode se mover ou se move com grandes dificuldades.

Caixa do Marabaixo: Como instrumento musical, a caixa de marabaixo no experimento cênico entra para dar ritmo à transição para a dança do marabaixo. Esse instrumento é essencial para dar potência corporal as minhas movimentações, além de seu som forte, a caixa se transforma em um objeto que demarca a mudança de atmosfera e a entrada nesse universo ancestral do marabaixo.

¹⁸ **tarrafa** é uma rede de pesca circular com pequenos pesos distribuídos em torno de toda a circunferência da malha.

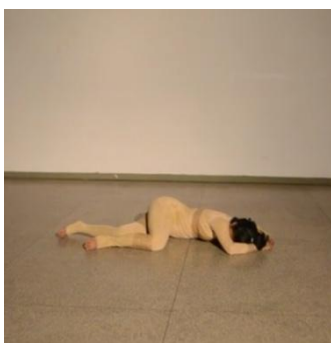
Percussão ao vivo: Como forma de compor meu trabalho, trago os elementos musicais para comporem a trilha sonora do experimento cênico como: Molho de Jatobá, Pedhuá (apito indígena), Agogo de castanha e sapo manauara.

Percussão com música eletrônica: Como forma de mesclarem com a percussão ao vivo, eu separei duas músicas eletrônicas para compor meu trabalho, pois eu já estava trabalhando com tais músicas desde os laboratórios de butoh, e juntando com os instrumentos de percussão ao vivo alcançou uma potência sonora que eu buscava.

Iluminação: Trabalho a iluminação no meu experimento na questão de dá mais ênfase na visualidade corporal das cenas. Há focos de luz nos meus pés, e um foco vindo do alto, no centro onde estou embaixo da tarrafa em alguns momentos do experimento cênico.

Para ilustrar as mudanças que o meu processo cênico passou, acompanhe as imagens a seguir da partitura corporal inicial e suas modificações sofridas diante do relacionamento com os elementos selecionados.

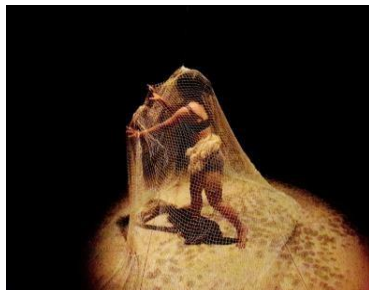
Na primeira etapa de meu processo cênico, na experimentação corporal, eu não trabalhei com elementos externos, pois no momento em que eu me encontrava, a descoberta do meu corpo no butô era o que eu estava investigando, assim surgiu essa primeira sequência de movimentos que dão início ao experimento.



Corpo em nível (uso dos níveis corporais como partitura de transição) B. O. Nonato

Fotos: Wellington Dias.

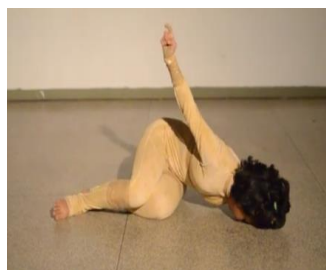
Pensando na questão que estou trabalhando com elementos cênicos nesse momento, como essas partituras corporais se modificam visualmente com isso, então as imagens a seguir são uma demonstração da ligação e relacionamento estabelecido entre o elemento tarrafa e o meu corpo.



Corpo em nível (uso dos níveis corporais como partitura de transição) B. O. Nonato

Fotos: Emerson Rodrigues.

Dando continuidade no processo de construção de partituras corporais, venho utilizando o dedo nesse momento do experimento. No início das investigações em sala, ele ficava mais visível aos olhos do espectador.



Partitura dedo (uso do dedo indicador) B. O. Nonato

Fotos: Wellington Dias.

Com a introdução de elementos, como esse dedo se modificou? O significado do dedo em meu corpo continua o mesmo, que é a fagulha de esperança que ainda tem em mim, mas com o contato com a tarrafa, surgiram outros possíveis significados e leituras, como a liberdade/ solidão que esse dedo possui enquanto outras partes do corpo não têm os mesmos privilégios e/ou infortúnios.



Partitura dedo (uso do dedo indicador) B. O. Nonato

Fotos: Wellington Dias.

A sequência a seguir é a da partitura final do dedo, onde começa a dança de despedida.



Corpo no botão (uso de partitura corporal livre) B. O. Nonato

Fotos: Wellington Dias.

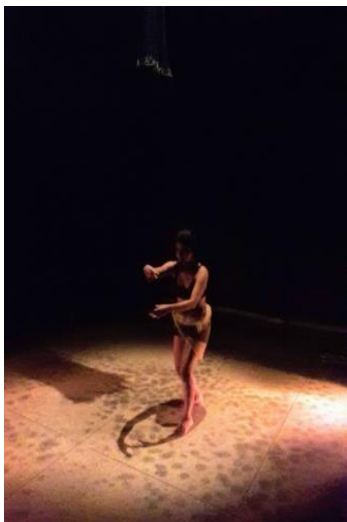
No experimento cênico, a dança continua, mas em contexto diferente. Insiro a dança do marabaixo nesse momento do trabalho, uma dança da libertação e do lamento, tendo como ponto de partida o dedo indicador, que vai sendo acompanhado com a subida da tarrafa para o teto, onde canalizo toda a minha energia para este dedo e anulo todo e qualquer movimento extra até a retirada da tarrafa por completo.



Partitura dedo e dança botão (uso da tarrafa como transição do dedo para a dança) B. O. Nonato

Fotos: Emerson Rodrigues.

A dança se introduz nesse momento em que a tarrafa é retirada e eu começo a adentrar em um corpo do marabaixo, de minha cintura eu desfaço uma outra tarrafa média que estava enrolada nela e abro-a em uma grande saia.



Partitura dança marabaixo (uso da tarrafa como transição para o marabaixo) B. O. Nonato

Fotos: Emerson Rodrigues.

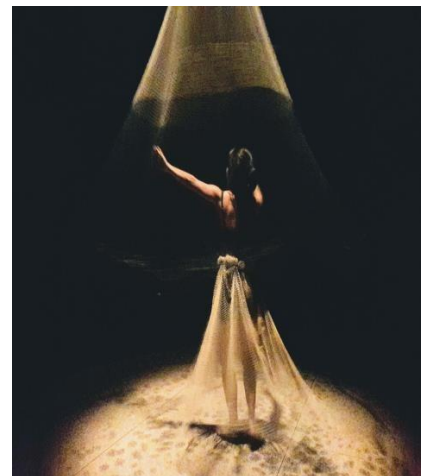
Na primeira versão da partitura corporal, depois de dançar a dança da despedida, o dedo voltava e era introduzido na minha boca de forma grotesca e olhando para o público, sendo essa a imagem final de meu experimento cênico naquele momento do processo.



Partitura dedo na boca (uso do dedo na boca) B. O. Nonato

Fotos: Wellington Dias.

Com as experimentações com a tarrafa, o corpo ganha outros desafios e intenções para este momento da partitura, onde não tenho mais a ação do dedo indicador entrando na boca. Nesse momento, o ápice se tornou a dança do marabaixo, que finaliza com a imagem da tarrafa maior sendo girada por mim e suspensa no ar até alcançar um ponto limite e finalizar com ela caindo sobre mim.





Partitura dança do marabaixo (uso do corpo eufórico) B. O. Nonato

Fotos: Emerson Rodrigues.

4. ROTEIRO POÉTICO DO EXPERIMENTO CÊNICO TARRAFA

Do árabe clássico *aṭṭarráha* (arremessar), tarrafa é algo que vem de fora, conhecido como rede de pesca, a tarrafa é um elemento muito simbólico, que leva para uma atmosfera estranha, tóxica, onde vão te usar, te sugar, te devorar, até à morte, consumido e escravizado. Trago todas essas ideias dentro desse momento que é o experimento cênico resultado de minha pesquisa.

A grande tarrafa pendurada e entendida, uma mulher deitada em seu centro. Essa mulher começa a despertar de um sono profundo, se levantando de um cansaço extremo, mas põe-se de pé. Em sua volta questiona a falta de liberdade que tem, estando em amarras e impossibilitando seus movimentos. O que te prende? O desespero toma conta dessa mulher, o que lhe prende para continuar dentro dessa tarrafa, uma busca de liberdade que foi desprovida de ter.

Essa mulher vai desistindo de lutar, vai esmaecendo até se encontrar agachada em seus tremores e dores, e toda a energia desse corpo vai se canalizar em um só dedo, que é o dedo indicador, um dedo que indica, que julga, que adverte, que sempre está ali. Um ser que nasce dessa mulher, o dedo que tem mais liberdade do que o resto que lhe cerca. Esse dedo dá impulsos até a mulher ficar em pé, um impulso questionador apontando

para o que não querem ver, transitando nessa falsa liberdade que todos caem, onde a tarrafa vai sendo retirada desse contato corpo a corpo.

Com os braços soltos, com o corpo liberto, o que lhe prende senão os pés? A mulher que foi presa, que foi acorrentada, que foi privada de suas escolhas, questionada sobre os seus valores, a mulher que luta de todas as formas, o que irá fazer nesse seu momento? Irá dançar, uma dança que carrega dores e histórias, uma dança feminina, que ao rodar lhe é presenteada com uma saia na cintura ao som de uma grande caixa de marabaixo. O som reverberando em seu corpo, ela vê a grande tarrafa voltando para suas mãos. Ao tocar nela, ela a transforma em uma grande saia, a saia feminina, saia do marabaixo, saia de sua alegria.

Gira...Gira...Gira...

Quanto custa sua liberdade? A tarrafa cai em cima da mulher reiniciando toda uma jornada de contínua luta e resistência mesmo sofrendo pressões e opressões, sempre lutando pelas mesmas coisas, questionada pelas mesmas coisas, e que sempre vai estar lá, lutando e lutando, e que sempre ficará, se levantará para tomar o seu lugar de liberdade, finalizando o experimento

5. FIOS DE DESPEDIDA

O que se fala nas considerações finais? Eu sinto que estou me despedindo de algo ou de alguém. Então irei transformar esse momento em uma carta fúnebre¹⁹.

Sou Beatriz de Oliveira Nonato, filha de Deocleciano e Elizana Nonato, moro no Amapá, na cidade de Macapá. Sou Afroindígena, gosto de tomar banho de rio, de comer vatapá, de escutar música oriental, gosto de dançar brega, forró, dentre tantas outras danças.

A morte está em cada momento de nossas vidas, damos adeus a nossa infância, a momentos de felicidade, a roupas que não cabem mais, ao ferro de passar que não presta mais, enfim, damos adeus para tudo. O meu adeus vai para esse momento. Um adeus para você que me acompanhou até aqui, para as dores que eu senti para chegar aqui, para as lágrimas que derramei até esse momento. Despejo aqui os meus últimos desejos:

Quero que dance, dance suas fases, suas conquistas, suas fraquezas, suas perdas, suas crises, pois o butô é isso, uma dança, não importa como se é dançada, nunca é um fim, sempre haverá um ponto de continuação. Reinicie quantas vezes quiser, recomece quantas vezes quiser, pois somos seres humanos instáveis, cheio de crises, incertezas, desejos, paixões, entre tantos outros sentimentos que precisam de seu momento.

Viva o seu momento.

Lembranças de Beatriz.

Vamos dançar butô?

¹⁹ Uma carta fúnebre é uma forma de agradecer e de se lembrar dos bons momentos vividos de entes queridos falecidos. Essa é uma maneira muito bonita de manter viva a memória daqueles que já partiram, demonstrando que mesmo após o falecimento, essas pessoas continuam sendo importantes na sua história.

REFERENCIAS

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no ator**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BAIOCCHI, Maura. **Butoh : dança veredas d'alma**. São Paulo : Palas Athena, 1995.

COELHO JUNIOR, L. L. & GONÇALVES, G. M. R. **“Cultura pop japonesa e identidade social: Cosplayer de Vitória (ES) - 2011.**

FABIÃO, Eleonora. **Corpo cênico, estado cênico**. Revista Contrapontos - Eletrônico, vol. 10 - n.3 - o. 321 - 326 / Set - dez 2010.

KANTOR, Tadeuz. **Ma Crèation, mon voyage. Commentaires intimes**. Paris: Editions Plume, 1991.

LIMA, Tatiana Motta. **A noção de escuta: Afetos, exemplos e reflexões**. Unirio - 2012.

_____. **Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerry Grotowski : 1959 – 1974**. São Paulo: Perspectiva 2012.

MONZON, Ana Carolina, **Dramaturgia em processo**. Revista aSPAs |Vol. 5 | n. 2 | 2015.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema/ Lazio Ohno**. Tradução de Tae Suzuki. São Paulo: n-1 edição 2016.

PERETTA, Éden. **O Soldado Nu: Raízes da Dança butô**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

VIDEIRA, Piedade Lino. **O marabaixo do Amapá: Encontro de saberes, histórias e memórias afro-amapaenses**. Revista Palmares - Cultura Afro-brasileira, 2014.