



Programa de Pós-Graduação *Lato Sensu*
Especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação
Campus Nilópolis

Tulani Pereira da Silva

DIVINAS: O sagrado feminino ancestral e o feminino contemporâneo através do processo criativo em dança.

Nilópolis - RJ
2016

Tulani Pereira da Silva

DIVINAS: O sagrado feminino ancestral e o feminino contemporâneo através do processo criativo em dança.

Trabalho de conclusão de curso apresentado como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação.

Orientador: Prof. Dr. Tadeu Mourão Lopes

Nilópolis – RJ

2016

Tulani Pereira da Silva

DIVINAS: O sagrado feminino ancestral e o feminino contemporâneo através do processo criativo em dança.

Trabalho de conclusão de curso apresentado como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação.

Data de aprovação: _____

Prof. Dr. Tadeu Mourão Lopes
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Jorge Caê Rodrigues
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro

Profª. Ma. Eleonora Gabriel
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Nilópolis - RJ

2016

Dedico com todo afeto a minha família, e em especial, as matriarcas que me antecederam:
minha mãe amada, minhas queridas avós, tias e minha madrinha.

AGRADECIMENTOS

O sentimento de gratidão para mim é grande. Nesta empreitada (que não foi fácil) tenho inúmeras pessoas as quais jamais esquecerei. Mas antes de direcionar meus agradecimentos, eu saúdo a todas as energias sagradas deste orbe, do dia e da noite, do ocidente e do oriente. Eu agradeço a força celestial, que não é masculina ou feminina, mas que chamamos de Deus.

Agradeço às Divinas... por me conduzirem a esse trabalho tão grandioso, pelos obstáculos no caminho e pelas superações. Obrigada Nut, Pandora, Maria de Nazaré, Atena, Mami Wata, Hécate, Minerva, Maria Madalena, Iara, Afrodite, Ísis...

Além delas, agradeço à minha ancestralidade, devoto todo meu amor às queridas labás. Mães, ventre e seios fortes que me deixaram sua herança. É com muito carinho que agradeço em especial à minha mãe Oxum, sempre me doando a paz e a tranquilidade que necessito para os meus dias. Gratidão às lindas e encantadoras Pombagiras, que com seu ímpeto me mostram os caminhos a desbravar, sempre me protegendo e amparando com sua astúcia. Agradeço com carinho ao conforto das adoráveis ciganas, por quem tenho tanto afeto.

Aos meus pais queridos, que se privaram de suas facetas artísticas para que eu pudesse expressar a minha. À minha avó Zilda, que com tão poucos recursos, me ensinou a essência da humildade e da determinação. Aos meus familiares, por me apoiarem na vida artística e acadêmica, contribuindo para meu crescimento pessoal e profissional. A Victor Garcia, uma parte de mim, companheiro de caminhada e amigo leal em todos os momentos.

Agradeço a todos os amigos, pelos incentivos em minha carreira na dança. Obrigada aos envolvidos na empreitada "Divinas", independentemente das etapas de produção. A todos os membros do PADE que se dedicaram e sonharam junto comigo para que este trabalho pudesse ser realizado. Em especial às "Padilhas" pelo encorajamento, por ser o impulso e o ânimo para não desistir.

Aos professores e colegas que encontrei ao longo de minha formação no curso de especialização LACE-IFRJ, pelas contribuições e ampliarem meu olhar para o meu fazer artístico e acadêmico.

Ao meu adorável orientador Tadeu Mourão, por todo o suporte, parceria e amizade. Por ser exemplo daquilo que acreditamos na arte, na cultura, na academia e na vida! Obrigada pelo (re)encontro de nossos femininos.

À minha eterna mãe/mestra Eleonora Gabriel, por confiar em meu potencial, por me abrir portas e acima de tudo por simplesmente surgir na minha vida com toda cor, todo o ritmo e toda dança, me dizendo que tudo isso já era meu, da minha história, do nosso povo brasileiro. Obrigada por me levar às andanças da cultura popular e me ensinar tantas coisas lindas que, certamente, levarei por toda minha existência.

Por último, e não menos importante, ao querido e amado amigo/mestre Xandy Carvalho. Agradeço por cada centelha de vida compartilhada ao longo de nosso convívio. Como aluna, penso o quão seria diferente minha formação se você não tivesse passado por ela. Hoje, seguramente, trabalho com muito amor pelo que faço, graças às referências que você me dispôs. Como companheira de labuta, não há um pulso sequer em meu corpo que não esteja envolvido pela nossa forma de trabalhar: trazendo conhecimento, propondo reflexões e propagando arte. Sempre com toda humildade, compromisso e dedicação que aprendi com você. Como amiga, sempre suspeita a falar, não colocaria em questão o maravilhoso ser humano que és: batalhador, parceiro, pai... Sempre com uma palavra sensata a aconselhar em horas difíceis ou com uma piada de surpresa para arrancar sorrisos a seu redor. Obrigada por sua amizade, obrigada por ser você e me deixar à vontade para ser eu mesma ao longo desses anos em tua companhia. Obrigada por fazer parte de minha vida.

Grata a todos que de alguma forma contribuíram para que este trabalho pudesse ser concluído com êxito.

“Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.”

Simone de Beauvoir

SILVA, Tulani Pereira da. *Divinas*: O sagrado feminino ancestral e o feminino contemporâneo através do processo criativo em dança. 148p. Trabalho de conclusão de curso. Programa de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), Campus Nilópolis, Nilópolis, RJ, 2016.

RESUMO

Este trabalho descreve o processo criação artística e de produção do espetáculo de dança intitulado “Divinas”, discorrendo sobre as relações de gênero e africanidades. Suas abordagens teóricas versam a respeito das divindades e entidades femininas das religiões de matriz africana, associadas às questões vivenciadas pelo cotidiano feminino na contemporaneidade. Esta obra propõe do ponto de vista artístico, cultural e social, discutir os arquétipos dos Orixás femininos e das entidades Pombagiras através das vivências em terreiros de Candomblé e Umbanda, a partir da experiência *insider*. Os processos de criação em dança desenvolvidos apresentam, segundo os arquétipos estudados, uma confrontação aos papéis sociais atribuídos ao feminino ao longo dos tempos. Como característica prima deste memorial, apoiamos o protagonismo feminino no campo emancipatório, propondo questionamentos e reflexões sobre o sexismo. Apresentamos as etapas de construção deste produto, as leituras poéticas expressas em sua composição, as extensões investigativas na área da dança, as conexões realizadas com as demais linguagens artísticas e suas contribuições para o campo artístico, cultural e acadêmico. Em complemento a descrição amplamente detalhada das fases que estruturaram o produto, acrescentamos vasto material ilustrativo que auxilia na elucidação das questões expostas em debate, as concepções artísticas utilizadas para o espetáculo, diretrizes de planejamento e estratégias de produção.

Palavras-chave: Dança. Africanidades. Gênero. Religiões de matriz africana. Artes cênicas.

SILVA, Tulani Pereira da. *Divinas: O sagrado feminino ancestral e o feminino contemporâneo através do processo criativo em dança*. 148p. Trabalho de conclusão de curso. Programa de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), Campus Nilópolis, Nilópolis, RJ, 2016.

ABSTRACT

This paper describes the production and artistic creation process of the dance performance entitled "Divinas", discussing gender relations and Africanities. His theoretical approaches talks about the female deities and entities of African origin's religions, associated with the issues experienced by women daily life nowadays. This work proposes the artistic, cultural and social point of view, to discuss the archetypes of female Orixás and Pombagiras entities through the experiences in terreiros of Candomblé and Umbanda, from the brackground as insider. Creation processes in developed dance performing, according to the archetypes studied, a confrontation with the social roles assigned to women throughout the ages. As prime feature of this memorial, we support women's role in the emancipatory field, proposing questions and reflections about sexism. We present the construction stages of this product, the poetic readings expressed in its composition, the investigative extensions in the dance area, the connections made with other artistic languages and their contributions to the artistic, cultural and academic field. In addition to widely detailed description of the stages that have structured the product, we have added extensive illustrative material that aids on the elucidation of the issues outlined in debate, artistic designs used for the show, planning guidelines and production strategies.

Keywords: Dancing. African culture. Gender. African origin's religions. Performing arts.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 APRESENTAÇÃO	14
1.2 DEFINIÇÃO DO PRODUTO	14
1.3 JUSTIFICATIVA	15
1.4 OBJETIVOS	16
1.5 METODOLOGIA	17
1.6 PÚBLICO ALVO	18
1.7 RESULTADOS PREVISTOS	18
1.8 CONTRIBUIÇÃO DA EXECUÇÃO DO PRODUTO PARA FORMAÇÃO ACADÊMICA	19
1.9 CONTRIBUIÇÃO DO CURSO PARA A FORMAÇÃO E ELABORAÇÃO / EXECUÇÃO DO PRODUTO	20
1.10 CONTRIBUIÇÃO DO PRODUTO PARA A ÁREA DE ARTES, CULTURA E EDUCAÇÃO	21
2 ROTEIRO E ABORDAGENS TEÓRICAS	22
2.1 PRÓLOGO: O PODER FEMININO	23
2.2 OXUM: O OUTRO LADO DO ESPELHO	25
2.3 OYÁ, AS MÚLTIPLAS FACETAS FEMININAS	28
2.4 PEDAÇO DE CARNE	29
2.5 MARIAS	31
2.6 CORAÇÃO MULAMBO	34
2.7 MÃES: NANÃ E IEMANJÁ	36
2.8 DESCRIÇÃO DOS MATERIAIS UTILIZADOS EM CENA	38
2.8.1 Cenário	38
2.8.2 Figurino	41

2.8.3 Outros	44
3 PROCESSOS DE CRIAÇÃO E PRODUÇÃO	45
3.1 PRÓLOGO	47
3.1.1 Dinâmicas	47
3.1.2 Oficina	48
3.1.3 Laboratórios	48
3.1.4 Montagem	49
3.2 OXUM: O OUTRO LADO DO ESPELHO	50
3.2.1 Dinâmica	50
3.2.2 Laboratórios	51
3.2.3 Montagem	53
3.3 OYÁ: AS MÚLTIPLAS FACETAS FEMININAS	54
3.3.1 Dinâmicas	54
3.3.2 Oficinas	56
3.3.3 Laboratórios	57
3.3.4 Montagem	59
3.4 PEDAÇO DE CARNE	62
3.4.1 Dinâmica	62
3.4.2 Laboratórios	64
3.4.3 Montagem	65
3.5 MARIAS	67
3.5.1 Oficina	67
3.5.2 Laboratórios	68
3.5.3 Montagem	70

3.6 CORAÇÃO MULAMBO	73
3.6.1 Dinâmica	73
3.6.2 Laboratórios	74
3.6.3 Montagem	76
3.7 MÃES: NANÃ E IEMANJÁ	78
3.7.1 Oficinas	78
3.7.2 Laboratórios	81
3.7.3 Montagem	82
3.8 CRONOGRAMA	85
3.9 ORÇAMENTO	87
3.10 DESCRIÇÃO DA PRODUÇÃO	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	92
APÊNDICES	94
ANEXOS	130

1 INTRODUÇÃO

Antes de levá-lo às encruzadas que o conduzirá, caro leitor, às minúcias de minha pesquisa, necessito expor algumas elucidações. Ao falar neste trabalho, de feminino e feminilidade, discorro sobre sentir-se feminina, não só nas tarefas cotidianas que se cumprem, na função que se desempenha segundo organismos biológicos, ou como chamam popularmente de desígnio divino. Trata-se de um gênero. De um olhar. De olhar para si, para o mundo e para si no mundo. É reconhecer-se na feminilidade a partir das papeis sociais que representa, pois até para tais representações, a sociedade nos rotula como códigos macho ou fêmea.

Entretanto, minhas discussões sobre gênero vão de encontro às cosmogonias de matriz africana. Venho propor o abraço para o protagonismo delas, no sentido de conduzir, através de meu trabalho, características emancipatórias. Já está na hora! Então, quando falo de mulher, de feminino, ressalto o poder e importância delas, das Divinas.

Quando meu discurso se ocupa a falar de Candomblé e Umbanda, escrevo-as com muito amor e com letra maiúscula! Assim como Iorubás, Orixás e entre outros nomes de inúmeras divindades e entidades. Meu ponto de vista lapidado através das vivências acumuladas ao longo do meu contato pessoal com tais práticas religiosas, me ensinou a dar valor a estes pequenos detalhes.

Minha religiosidade marcada pelos preconceitos racistas e sexistas ao longo de minha história me lembram sempre, a cada lágrima, cada gota de suor entregue aos movimentos, cada palavra escrita, a dar valor a esses pequenos protagonismos. Logo, não poderia colocar estas formas de escrever senão em primeiro plano. Ou seja, com letra maiúscula.

Ademais, me afirmo neste trabalho enquanto pesquisadora das artes, mas antes de tudo, artista. Vivo da dança, do movimento. É ele que pulsa em mim e me impulsiona. Não poderia ser de outra forma. O texto que se apresenta nas inúmeras laudas desta produção, estão embebidas e por assim dizer, porque não, bêbadas de poesia...

As tradições acadêmicas usualmente exigem de nós estudiosos e pesquisadores, escritas pesadas e muito bem embasadas teoricamente. Meu discurso necessita do discurso de outrem para que seja validado, reconhecido. Antes disso, avaliado. Desta forma, foi necessário que esta escrita tivesse, o mínimo de suavidade, de sonho, de cor... de arte. Pois sem ela, seria impraticável falar da minha dança para a academia.

Neste sentido, este trabalho é constituído através de uma linguagem poética, e além disso, com seu discurso em primeira pessoa. Porque ele saiu de mim, de minhas reflexões. Esta produção é mais que um registro de um trabalho artístico constituído a partir de uma pesquisa por mim desenvolvida. É um carimbo de minha entranhas. Foi gestado com muito carinho e parido com muito sofrimento.

Desta maneira, não poderia realizá-lo segundo os modelos e formatos recorrentemente utilizados, e ainda assim, corro grande risco de não ser compreendida nas essências. Mas é neste caminho que seguirei, porque a plenitude de minha arte, minha dança, não está e não pode ser sentida no papel. Somente no corpo. Bem-vindo!

1.1 APRESENTAÇÃO

Este produto se descreve em múltiplas classificações, entretanto, afirmo ser este memorial fruto de uma pesquisa artística que se enquadra no âmbito das artes cênicas. O espetáculo “Divinas”, tem como eixo principal a dança em diálogo com outras linguagens artísticas como as artes visuais, a música e o teatro, por exemplo.

Nesta produção artística em dança, sugiro uma associação entre imagens do feminino, mostradas através das cenas do espetáculo em consonância com as divindades e entidades femininas presentes nos cultos afro-brasileiros do Candomblé e da Umbanda.

Busco nessa associação afirmar que os arquétipos femininos divinos das religiosidades afro-brasileiras – especialmente os que compõem sua corporalidade, personalidade e elementos míticos inseridos em sua conjuntura – evidenciam características do poder da mulher por meio de uma visão cosmológica que nos permite vislumbrar criticamente os papéis por elas ocupados na sociedade contemporânea.

1.2 DEFINIÇÃO DO PRODUTO

Através do espetáculo “Divinas”, intento pensar a presença e poder feminino na sociedade brasileira contemporânea em diálogo com as imagens míticas das personagens sagradas da ancestralidade afro-brasileira. A mulher e seu papel na sociedade são abordados

em meu processo de criação através das divindades e entidades femininas das religiões de matriz africana como o Candomblé e a Umbanda.

A mulher e suas questões atuais: família, sociedade, trabalho, relações interpessoais, perspectivas, sexualidade, corpo... Por que qualquer uma de nós, mulheres, não podemos nos identificar com Oxum, Iansã ou Maria Padilha? A construção da identidade feminina contemporânea e suas múltiplas linguagens a falar de maneira poética sobre este ser humano incomparável, transcendental, divino.

1.3 JUSTIFICATIVA

Tal proposta para o produto realizado inaugura sua concepção a partir das minhas reflexões sobre gênero, cultura e arte. A necessidade de relacionar essas áreas de conhecimento, trazendo como fio condutor as cosmologias de matriz africana, apresenta uma proposta de pesquisa em que ressalto todas essas questões no campo da academia.

Entendo que este produto é importante por contemplar o cenário de produções artísticas na área das artes cênicas – sobretudo em dança, performance e teatro – desenvolvendo um trabalho que discuta problematizações na sociedade contemporânea através dessas linguagens, contribuindo também, para o campo das artes, com a produção de mais uma proposta artística e cultural.

Meu produto se justifica com a necessidade do reconhecimento e valorização da cultura popular e afro-brasileira, através dos conhecimentos e tradições de comunidades de terreiro. Além disso, apresento um espetáculo que ressalta essas culturas, evidenciando um caráter emancipatório do ponto de vista das relações étnicorraciais.

A escolha do objeto de estudo proposto indica uma razão muito importante para sua execução. Busco utilizar tal produto como viés de discussão sobre gênero, utilizando este trabalho como mecanismo de ação rumo ao combate ao machismo e ao sexismo, colocando em cena também, meu posicionamento acerca dessas questões.

Além disso, apresento discussões sobre as questões das religiões de matriz africana, com vistas ao combate da discriminação e preconceito religioso, desconstruindo a imagem demonizada que possuem.

1.4 OBJETIVOS

Enquanto objetivos gerais, procuro destacar a presença e o poder do feminino advindo de grupos étnicos, através da análise dos diversos elementos sociais e culturais que caracterizam as divindades femininas das religiões afro-brasileiras do Candomblé e da Umbanda, apresentando seus laços cosmológicos e artísticos, com suas heranças africanas diversas.

Também mostrar o poder e a presença da mulher na cultura afro-brasileira, destacando as divindades e entidades femininas do Candomblé e da Umbanda como referência de discurso imagético e artístico através da dança, pautada numa narrativa poética gestual.

Adoto enquanto objetivos específicos associar características relacionadas à imagem das divindades e entidades presentes no Candomblé e na Umbanda a uma leitura de feminino na sociedade contemporânea brasileira. Pretendo discutir sobre mulheres e valores sociais, questionando os papéis de gênero a elas atribuídos, a partir de seus arquétipos expressos nas linguagens da dança em diálogo com música, o teatro e as artes visuais.

Promover um processo de montagem coreográfica a partir de uma experiência como insider¹ em terreiros de Candomblé e Umbanda, resultando em laboratórios de criação em dança para a produção de um espetáculo que discorra sobre o objeto de estudo elencado.

Proponho associar, especificamente, o feminino contemporâneo às imagens femininas e características presentes nos arquétipos das divindades femininas dos lorubás através das labás (Orixás femininos do Candomblé no Brasil), das Iyámi Oxorongá (ancestrais divinas relacionadas à gênese do mundo segundo os lorubás) e das entidades Pombagiras (do culto da Umbanda).

Além disso, confrontar a imagem da mulher compreendida na estrutura patriarcal dos valores cristãos advindos do ocidente com as imagens femininas abordadas no espetáculo “Divinas”, para problematizar e quiçá auxiliar um processo íntimo de desconstrução dos papéis sociais atribuídos à figura da mulher.

1 O conceito de insider utilizado é o mesmo trabalhado por Lawal (1997) e por Santos (2008). Diferente do conceito usual atribuído à antropologia, em que uma cultura é estudada por alguém proveniente de outro grupo cultural, o conceito de insider diz respeito à pesquisa de uma cultura realizada por um de seus membros.

Neste sentido, também acrescento enquanto objetivo, descrever de forma escrita e imagética o processo de criação do produto realizado, segundo os referenciais teóricos elencados para o objeto de pesquisa.

1.5 METODOLOGIA

Adoto enquanto procedimentos metodológicos a pesquisa em referências bibliográficas relacionadas ao tema abordado, bem como reflexões a respeito do recorte realizado para este memorial.

Tendo em vista a elaboração de uma pesquisa que dialoga com processos artísticos de linguagens corporais, sobretudo em contexto social e cultural como é o caso das temáticas estudadas, estruturei um roteiro que norteou o processo de construção das cenas do espetáculo, baseadas na experiência enquanto insider.

Para o processo de criação do produto, me lanço à realização de encontros semanais com o elenco do espetáculo, com frequência de dois ensaios por semana, visando investigar experiências pessoais dos intérpretes vividas em relação ao poder, presença, problemas e referências femininas em suas histórias pessoais, com o intuito de utilizar tais vivências e reflexões como subsídio para construção das cenas espetáculo.

A partir da estruturação das mesmas, me direciono a investigação dos diálogos entre vocabulário corporal próprio dos intérpretes, às estruturas cênicas elaboradas para cada quadro do espetáculo, trabalhadas a partir de diretrizes de trabalho incluindo dinâmicas, oficinas, laboratórios de dança, e as experiências enquanto insider sobre os femininos estudados e observados nos terreiros. Como resultado, obtenho criações individuais e coletivas a partir de roteiros organizados para improvisação, gerando frases coreográficas.

Conjuntamente ao processo de criação do produto, estabeleço registros iconográficos e fílmicos para a montagem e apresentação do trabalho escrito, que ilustra o processo de criação, bem como elucida as considerações e etapas de construção do memorial. Tal mecanismo auxilia também o elenco a lapidar esse diamante bruto.

Em sequência, dou continuidade me lançando à escrita do memorial, aproveitando as relações estabelecidas entre as pesquisas realizadas, bibliográficas e resultantes da experiência enquanto insider, processo criativo do produto e os atravessamentos das diferentes linguagens artísticas em seus contextos. Aproveito também os resultados obtidos

através das reflexões e experiências realizadas, juntamente com as indicações de revisão direcionadas pelo orientador deste trabalho para relatar, descrever e ilustrar de forma concisa este produto.

1.6 PÚBLICO ALVO

Meu produto destina-se ao público em geral, devido aos objetos do trabalho de alcançar o máximo de pessoas possível, inclusive àquelas que não conhecem as questões a respeito das africanidades, e são pouco questionadoras das problemáticas em relação a gênero.

A classificação etária definida foi a partir dos 16 anos devido às discussões propostas pelo trabalho e diálogos impróprios, excluindo o público infanto-juvenil. Entretanto, como regra geral do teatro em que se realizou, àqueles com idade inferior à classificação etária que estivessem acompanhados de seu responsável autorizando o acesso, poderiam assistir ao espetáculo.

Também objetivei alcançar o público de estudantes de dança e artes de diversas linguagens, artistas, produtores culturais e comunidades de terreiro e pesquisadores, visando disseminar, divulgar e compartilhar conhecimentos sobre a cultura e arte afro-brasileira, entre outras questões relacionadas às relações étnicorraciais e gênero.

1.7 RESULTADOS PREVISTOS

Visto que o espaço onde foi apresentado o produto é um teatro com lotação para 150 pessoas e o memorial apresentado compôs uma temporada com três apresentações, poderia alcançar quantitativamente, o número máximo de 450 pessoas.

Entretanto, a estimativa não foi alcançada e não houve lotação em nenhum dos três dias de apresentação do espetáculo, sendo este quantitativo correspondendo apenas a uma porcentagem pequena de ingressos por dia que não foram vendidos, e outros cedidos por cortesia a convidados. Calcula-se entre 15 a 20 ingressos não vendidos por apresentação aproximadamente.

Assim como previsto também, a venda de ingressos durante a temporada gerou um montante que ajudou no financiamento de despesas extras, fruto de imprevistos como material para reparar cenário, figurino, substituição de cabos e outros materiais de som e iluminação, etc.

Conforme estimado, a temporada reuniu figuras ilustres para contemplar ao vivo a obra. Artistas, lalorixás, pesquisadores, professores universitários, estudantes de graduação e pós-graduação e diversos amigos e familiares militantes da causa compareceram durante a temporada.

No Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, as estimativas de trazer um público específico para frequentar este espaço e além disso, ocupá-lo, concretizaram-se e geraram resultados extremamente positivos. Além disso, contribuíram para a ampliação do cenário artístico e cultural nas abordagens sobre africanidades.

Visto que era a primeira apresentação de um trabalho meu neste local, a contrapartida favorável foi que a direção do espaço me fez o convite para retornar com outras propostas de trabalhos na mesma temática ou áreas relacionadas.

Enquanto resultado previsto, também acrescento a divulgação de e crescimento profissional em minha carreira enquanto diretora artística e pesquisadora, bem como do Projeto em Africanidade na Dança-Educação (PADE-UFRJ), potencializando o perfil de nosso trabalho. Em contrapartida, novas portas foram abertas após a temporada de “Divinas”, possibilitando maior visibilidade ao coletivo no que tange a entrada em outros espaços de produção artística, cultural, educacional e acadêmica.

1.8 CONTRIBUIÇÃO DA EXECUÇÃO DO PRODUTO PARA FORMAÇÃO ACADÊMICA

Este trabalho me desenvolveu e aprimorou inúmeras habilidades que atribuo não somente à minha experiência no processo de criação, mas também nas relações interpessoais com todos os agentes envolvidos na pesquisa.

Para minha formação como artista, este projeto me acrescentou mais objetividade e determinação na execução de planejamentos e, por consequência, a pensar sempre em alternativas para contornar os imprevistos. Este espetáculo exigiu mais dedicação e responsabilidade do que já havia vivenciado, pois até então, estar envolvida em um processo apenas como intérprete criadora requer compromissos diferentes dos de uma diretora cênica.

No papel de diretora e mentora desta proposta, me acrescentou um olhar mais amplo sobre a arte e principalmente no entendimento de que minhas criações não se restringem a um caminho, e sim que se trata de um conjunto complexo de linguagens artísticas que conversam entre elas e proporcionam um leque de possibilidades aos espectadores.

Além disto, depreendo que minha atuação como intérprete construiu uma trajetória vindoura para atuar como diretora, por conta da bagagem, experiência de palco e vivências dentro deste campo profissional. Isto me auxiliou a desenvolver algumas qualidades apuradas em relação àquelas que se voltam somente para a direção de trabalhos artísticos, porém não experimentaram dessa vivência como intérprete.

Além disto, acrescento quão desafiador é se lançar a construir um trabalho artístico dessa magnitude, envolvendo tantas pessoas, mediante a poucos recursos. Penso que todo artista precisa passar por um processo como este de, não só idealizar e produzir, como também refletir e escrever sobre sua arte. Isto me engrandeceu como pesquisadora na área e muito contribuiu para minha formação acadêmica.

1.9 CONTRIBUIÇÃO DO CURSO PARA A FORMAÇÃO E ELABORAÇÃO / EXECUÇÃO DO PRODUTO

Meu curso foi uma formação muito feliz ao longo do ano letivo de 2014. Nele pude ratificar minhas hipóteses de que tratar das memórias afetivas e experiências pessoais, aliadas ao meu discurso ideológico, podem ser transformados em um trabalho artístico que dialoga com os conteúdos das disciplinas e que além disso, seja crítico, sem deixar de ser essencialmente poético.

No curso de Especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação do IFRJ, campus Nilópolis, fui acolhida com o apoio necessário para a produção de minha pesquisa e incentivada pelo corpo docente a persistir na criação de meu espetáculo apesar das dificuldades do processo.

Com a bagagem das disciplinas aliada aos direcionamentos de meu orientador, tornou-se uma experiência inigualável. A partir do objeto de estudo elencado para discussão, foi extremamente motivador falar da mulher e seu papel da sociedade através de algo que eu vivo intensamente com conhecimento, plenitude e fé.

Além disso, minhas relações de troca com os colegas de turma, nossas discussões sobre as questões discutidas em sala, as ligações com as diversas áreas de conhecimento muito enriqueceram para o amadurecimento deste trabalho.

1.10 CONTRIBUIÇÃO DO PRODUTO PARA A ÁREA DE ARTES, CULTURA E EDUCAÇÃO

Trata-se de uma tarefa que muito me dignifica. Falar da contribuição de minha pesquisa, produto e escrita para a área de artes, cultura e educação, significa para mim, valorizar o que faço tanto no âmbito artístico, quanto no âmbito acadêmico.

Primeiramente, para o campo da educação, penso que este produto pode ser utilizado como ferramenta pedagógica para discussões a respeito de gênero, africanidade e diversidade. Além de um excelente produto para formação de plateia, democratização do acesso à cultura e arte.

Quanto às conversas sobre cultura, as relações de gênero discutidas no espetáculo, além do protagonismo dos saberes populares e de terreiro compõem um cenário híbrido de questões valiosas ao campo de estudos culturais em que este produto proporciona.

Por último ao campo das artes, onde o produto realizado promove um encontro com as áreas de conhecimento envolvidas. A arte comunica as discussões e reflexões propostas, além de expressar poética e gestualmente as problematizações acerca do tema, enriquecendo e contribuindo o campo das artes.

2 ROTEIRO E ABORDAGENS TEÓRICAS

O capítulo que segue, trata da roteirização do espetáculo “Divinas”, ou seja, a organização das cenas, de toda a narrativa poética discutida através do movimento, e seus diálogos com as outras linguagens artísticas, bem como a descrição de materiais utilizados em cena.

A construção ideológica de feminino por mim motivada constitui uma linearidade que discute as problematizações partindo de uma relação intimista, ora potente em seu sentido comunicativo, ora dramático em seu sentido poético, mas que permitem aproximação e identificação do público com as narrativas em diversos momentos.

Ao passo que descrevo sucintamente o desenrolar de cada cena, as questões nelas discutidas e meu olhar poético-ideológico sobre cada sagrado feminino divino e as divinas contemporâneas.

Relaciono também, às abordagens teóricas, segundo os autores elencados para este recorte juntamente à experiência-insider, para tratar de meu próprio universo cosmológico, instrumentalizado pelo meio cultural, modos de produção e transmissão de saberes, aliado aos modos de investigação teóricos, instituídos pelos saberes nascidos nas pesquisas acadêmicas.

Neste sentido, meus lugares, minhas memórias e reflexões sobre o feminino nos espaços terreiro e vida cotidiana se traduzem nas cenas construídas e na narrativa poética de “Divinas”.

Por isto acredito que é importante ressaltar o quanto este processo criativo se constitui de minhas entranhas, isto é, de minha dança, de minhas impressões sobre o feminino na ancestralidade e contemporaneidade.

Tais abordagens, em momentos pontuais convergem para com os arquétipos expressos nas referências bibliográficas, entretanto, em outros momentos, há confrontação, por introduzir ao movimento, à dança, à cena, e conseqüentemente, ao espetáculo em sua plenitude, o meu sentir e fazer artístico sob as feminilidades em questão. Independentemente da abordagem, sempre propondo aos olhares dos espectadores uma reflexão sobre este lugar do feminino.

2.1 PRÓLOGO: O PODER FEMININO

Na primeira cena, as *lyámi Oxorongá*, também conhecidas como *lyámi-Ajé*², são o tema de discussão inicial da narrativa, sendo reverenciadas como referencial de ancestralidade feminina, africana e sagrada.

Esta cena inicia todo o conjunto cênico da trama do espetáculo. É a recepção do público. Tem como proposta apresentar um sagrado feminino ancestral que é saudado, primordialmente, com muito respeito e ao mesmo tempo com receio, por sua característica rígida com que atende aos pedidos dos seres humanos:

Entre os *iorubás*, o poder feminino é sintetizado por um termo coletivo, *Awon lyá wa*, “nossas mães”, que são particularmente homenageadas na ocasião do festival *Gèlèdè* realizado entre março e maio, antes do começo das chuvas. O objetivo do *Gèlèdè* é precisamente aplacar as terríveis mães ancestrais para que a fecundidade dos campos possa se processar. (AUGRAS, 2000, p. 18)

Tratam-se de divindades em que se reconhece, no *Candomblé*, a gênese da humanidade a partir do feminino. Seu culto exige única e exclusivamente a participação de mulheres. Neste sentido, procuro apresentar, a partir de minha visão poética e artística sobre tal fato, um feminino protagonista de toda a ancestralidade e gênese humana.

Considero esta cena de uma potência comunicativa muito específica e ao mesmo tempo perigosa, passível de interpretações diversas, pois as relações dialógicas que o público possa realizar com esta, são diversas.

Entendo que este poder feminino aqui discutido, e muito evidenciado, também se distancia de um feminino invisibilizado, em meio às práticas religiosas neopentecostais. A mulher evangélica, coberta de roupas e que carrega o pecado do fruto proibido entregue a Adão, é presença e ao mesmo tempo ausência: ausência de palavra e de poder na igreja. Presença física e de apoio na manutenção da fé cristã.

É a partir deste meu entendimento sobre estes femininos, que criei minhas relações dialógicas e fiz aproximações entre as *lyámi Oxorongá* e as mulheres neopentecostais.

² Em *lorubá*, *lyámi-Ajé* significa “Minha mãe feiticeira”. São divindades ancestrais femininas que guardam o segredo da criação. Seu culto não permite a participação dos homens e sua potência mítica tem grande influência em todos os procedimentos rito-litúrgicos *lorubás*. Representadas por pássaros, são muito temidas, pois além de grandes feiticeiras, são impiedosas. Para entender melhor, consultar Augras (2000), citada nas referências deste trabalho.

Visualize-se uma evangélica vestida, em seus trajes habituais, toda coberta, com uma bíblia em baixo do braço. Seu corpo podado, em estado contido. Olhar e voz em tom baixo. Passividade. Esta mulher que busquei para dar acesso ao púlpito.

Ao ler, na bíblia da ancestralidade africana, um itan³ sobre as Lyámi, esta mulher ganha voz, poder e palavra. Finalmente apresento o verdadeiro varão de Deus, ou melhor dizendo varoa? Ao passo que lê o itan, fica imbuída de si, de seu poder feminino e ornamenta uma árvore de galhos secos com pequenas cabaças, a morada das Lyás, cuja representação mítica se dá através dos pássaros:

Na simbologia iorubá, o pássaro representa o poder procriador da mãe. As penas do pássaro, como as escamas do peixe aludem ao número infinito de descendentes, que estão, por assim dizer, implicitamente presentes no corpo materno. Nada pode aquecer o velho pássaro porque ele mesmo é fonte de calor, de vida. Esse poder é essencialmente misterioso, secreto, escondido no âmago do corpo da mãe, casa e morada. O medo de ficar preso para sempre dentro do corpo materno é claramente assumido, pois que cilada é essa, senão a própria vagina aterradora? (AUGRAS, 2000, p. 19)

Falar desta presença tão feminina e poderosa, significou para mim, abrir o espetáculo reconhecendo essa força aterradora, que é abrigo, porém também é extremamente perigosa. O mistério que possui um poder dominador e ao mesmo tempo a presença da contradição da visão neopentecostal ao centralizar no homem o poder da gênese criadora. Pois como afirmam, a mulher foi criada a partir da costela do dele...

Ressalto que reconheço o risco de apresentar uma intérprete caracterizada com estereótipos de uma evangélica, entretanto, confesso que isto é proposital. Pois na verdade, minha essência poética se imbuí de uma proposta pautada nas aproximações entre visões de feminino. Neste sentido, interpretações preconceituosas, onde talvez, possa sugerir ao público uma leitura em que a cena critique as relações entre evangélicos e candomblecistas fica por conta dos próprios espectadores.

Acredito, inclusive, que ironicamente o fiz desta maneira, para que o público se depare com uma cena impactante, que o confunda, que o deixe em dúvida, que o impressione, que o questione e faça gerar questionamentos, para confrontar seus próprios conceitos, valores e juízos de valor.

Desta forma busco iniciar com as senhoras – aquelas cujo seu nome não se recomenda ser pronunciado – toda a narrativa poética de Divinas. Através de uma cena que

³ Conferir o itan utilizado na cena “Prólogo” no Apêndice J, na página 105.

aproxima dois universos tão distanciados pelas dicotomias creditadas pela cosmogonia judaico-cristã.

2.2 OXUM: O OUTRO LADO DO ESPELHO

A constituição da cena de Oxum foi um processo delicado e trabalhoso. Penso até que ela se construiu por si só, me usando enquanto intérprete dela, e ela mesmo sendo ela, aos poucos se mostrando onde quer chegar e a mim orientando, provocando reflexões estéticas, e não eu orientando a cena enquanto diretora do espetáculo.

Considero que ela esteve por muito tempo em incubadora, sendo gerada a conta-gotas cuidadosamente. Ela passa por minhas impressões ao longo da vida sobre o corpo feminino no mundo em meio ao que se denomina por beleza na sociedade ocidental.

Não poderia deixar de citar aqui minha profunda identificação com o arquétipo deste Orixá, Oxum, em minhas criações e reflexões sobre a importância e poder feminino. Sendo ela, uma divindade muito distinta por suas características peculiares, pois além de ser dotada de beleza sem igual, por ser muito vaidosa, detentora do ouro, ela é muito política, inteligente e astuta.

Dentre os atributos que possui, Oxum é o Orixá que exerce o poder sobre as águas doces, mantendo a vida na terra. Possui controle sobre a fecundidade, por sua íntima relação com as *Ìyámi-Ajé*. Também é chamada de *lalodê*, título dedicado à pessoa que ocupa lugar mais importante entre as mulheres de determinada cidade na África (VERGER, 2002, p. 174). Verifica-se que Oxum, além das características ligadas à beleza e vaidade, também é uma divindade muito política.

Partindo deste princípio, brinco com as qualidades expressas no arquétipo deste feminino ancestral, e não com seus atributos sagrados, ligados às forças da natureza.

Segundo Verger (2002),

O arquétipo de Oxum é o das mulheres graciosas e elegantes, com paixão pelas jóias, perfumes e vestimentas caras. Das mulheres que são símbolos do charme e da beleza. Voluptuosas e sensuais, porém mais reservadas que Oíá. Elas evitam chocar a opinião pública, à qual dão grande importância. Sob sua aparência graciosa e sedutora escondem uma vontade muito forte e um grande desejo de ascensão social. (VERGER, 2002, p. 176)

As características descritas pelo autor a respeito de Oxum são as sempre mais comentadas pelos adeptos do candomblé e pesquisadores na área. Muito pensei a respeito da tal vaidade e beleza, reproduzida no discurso de muitas bocas a transmitir, na oralidade, os conhecimentos e fundamentos sobre os Orixás.

“[...]Oxum é uma mulher sedutora, que cultiva seus poderes atrativos, exalando graça e beleza pelo espaço ao seu redor” (LIGIÉRO; DANDARA, 2000, p. 143). Mas afinal, o que é vaidade? Beleza? O que é ser uma mulher vaidosa? Bonita? Neste princípio, a cena começou a se estabelecer a partir de uma das paramentas que Oxum carrega consigo: O espelho.

Este então, passou a ser o elemento central de roteiro da cena e da pesquisa de movimentos. Com a ideia de um quarto, onde uma mulher se depara com uma penteadeira, com grande espelho, se embeleza com joias, perfume e maquiagens, norteia a poética de Oxum.

Acontece que a cena se desdobra com o elemento espelho provocado pelas reflexões que o próprio objeto me levou. Na verdade, o espelho não é só um instrumento da vaidade de Oxum, mas também, contém simbolicamente o segredo dela.

O espelho, não só para Oxum, como em muitas outras culturas, simboliza a feitiçaria, pois este, reflete, devolve aquilo que foi enviado, sejam bênçãos, sejam maldições. Além disso, representa o gênio astuto de Oxum, ao passo que se embeleza na beira do rio, também enxerga, refletido em seu espelho, tudo aquilo que acontece em seu entorno.

Com todas essas informações sobre beleza e vaidade que temos sobre Oxum, além das simbologias contidas no elemento espelho, procuro criticar o que temos por referência de vaidade e beleza. Pode até parecer um conteúdo comum e clichê, pois tal arquétipo de Oxum é muito abordado em criações artísticas, entretanto, busco apontar meu conceito de vaidade e beleza como sendo a essência do arquétipo de Oxum.

Ao sentar-se em frente ao espelho, a mulher vislumbra seu reflexo projetado do outro lado da penteadeira por outra mulher, muito similar. Ambas se veem manipulando brincos, anéis, colares... perfume, cabelo e maquiagem. Cada movimentação simetricamente executada sugere o estereótipo de beleza, o padrão estético pautado nos adornos.

Até que em dado momento a crítica se constrói em cada movimento, enquanto uma mulher coloca joias e adornos, a outra os coloca sem pegar nos objetos, apenas segue os movimentos de seu reflexo, simulando manipulá-los, mas não os coloca em seu corpo.

Enquanto uma se penteia e admira sua beleza, a outra se descabela e se desespera perante o espelho. Enquanto uma simula manipular um pincel de blush e carinha sua face, a outra se mascara atrás da maquiagem, exagera e fica aflita. O que isto quer dizer?

Muitas interpretações sobre este feminino representando Oxum podem aparecer. Primeiro, afirmo que a relação que ambas possuem é para transmitir a ideia de que são a mesma pessoa, e não duas, logo, sendo uma o reflexo da outra.

Qual delas é o reflexo? Qual delas é de carne e osso? Em minha poética, cabe ao espectador fazer sua leitura, no entanto, para mim. Uma representa todo o recorte de padrões estéticos de beleza e o que a sociedade ocidental atualmente ressalta por ser vaidade, ou seja, uma ideia de belo no senso comum. Esta é representada pela intérprete que se ampara nos adornos, nos objetos, na maquiagem, etc.

A outra face do espelho, é a verdadeira beleza, é a verdadeira vaidade, segundo minha essência poética. É a essência de Oxum. É o corpo sem adornos, é o olhar para si mesma, é o se ver bela simplesmente pelo fato de ser, e não por seguir padrões, aceitando este ou aquele cabelo, formato de corpo ou vestimentas. É encontrar o belo no próprio corpo da maneira que é.

Esta cena, em minha concepção, é muito profunda nos conteúdos que aborda. É feita quase que integralmente em silêncio. Quando realizada, em dado momento, a face sem adornos, isto é, a intérprete que revela minha interpretação de ideal de beleza e essência de Oxum, pega todas as joias da penteadeira e as lança, através do espelho, no rosto da outra intérprete que representa o corpo adornado. Tal atitude encerra o processo da cena e inicia a trilha de um ijexá, ritmo musical tocado para Oxum.

Acredito ser este momento, o ponto culminante da cena, onde o encontro da música com o propósito dos corpos ali dispostos, exprimem o meu não a padrões estéticos, o meu não a cabelos étnicos – como o meu – que a todo tempo afirmam que precisam ser domados!

O culto ao corpo com celulites, estrias, entre outras características tidas como imperfeições da forma humana feminina, sendo afirmadas como belas. A postura da mulher que, mesmo com olheiras na face, sem batom ou outros excessos (em minha concepção), não precisa a todo tempo, demonstrar em seu comportamento a delicadeza e suavidade para se legitimar na feminilidade, ao passo que também não significa que deva desprezá-las para sê-la.

2.3 OYÁ, AS MÚLTIPLAS FACETAS FEMININAS

Esta cena é resultado de muitos laboratórios, sobretudo de muitas leituras de itans sobre Iansã. É neste momento do espetáculo em que adiciono uma pitada generosa de movimento à cena. O espaço cênico é aberto, e todo o cenário de Oxum sai de cena.

Iansã é o feminino divino mais dinâmico deste espetáculo, e segundo minha interpretação, possui múltiplas facetas. Conhecida também pelo título Oyá, nome em Iorubá do rio Níger, onde ela é cultuada em África.

Oyá-Iansã é o Orixá dos ventos e das tempestades, senhora dos raios. Vibrante e impetuosa. Teve muitos companheiros ao longo de sua vida e através dos relacionamentos mantidos com esses Orixás, absorveu conhecimentos e adquiriu domínio sobre a caça, aprendeu a guerrear, ganhou a atribuição de conduzir os espíritos ao mundo dos mortos, tem poder sobre o fogo, e além disso, é mãe de nove filhos. (PRANDI, 2001)

Graças à sua personalidade multifacetada, vim refletindo sobre seu arquétipo e eis que vislumbro esta mulher ancestral presente nos dias de hoje, em pleno século XXI. Foi neste pequeno link estabelecido que concebi toda a trama da cena “Oyá”, acompanhando de perto a realidade vivida pelas intérpretes do espetáculo.

O arquétipo de Oyá-Iansã é o das mulheres audaciosas, poderosas e autoritárias. Mulheres que podem ser fiéis e de lealdade absoluta em certas circunstâncias, mas que, em outros momentos, quando contrariadas em seus projetos e empreendimentos, deixam-se levar a manifestações a mais extrema cólera. (VERGER, 2002, p. 170)

Algumas integrantes do elenco são mães, a maioria estudantes, todas trabalham com arte e fazem mil coisas. Logo, não foi difícil refletir as relações entre as mulheres contemporâneas e a necessidade/capacidade disponível para adquirir diversas aptidões e habilidades.

Assim como Oyá vai para a guerra, protege os seus filhos, lhes dá de comer com as conquistas de sua caça, a mulher do século XXI desbrava novos desafios a cada dia. Ela trabalha, vai às compras, cuida do lar, de filhos, paga as contas, estuda, sonha, se apaixona, enfrenta a realidade, o transporte público, o salário suado no fim do mês... elas são Oyás. Epahey!

Neste fluxo, além de ser uma cena mais dinâmica, também tem uma forte aproximação com a estética urbana, e isto se refletiu na movimentação desenvolvida na coreografia e nos figurinos, onde a urbanidade aparece evidentemente.

Na movimentação expressa coreograficamente, as intérpretes viram búfalos – animal que simboliza a fortaleza de Iansã e a representa, cujo itan conta que Oyá é uma mulher que se transforma em animal, um búfalo. Elas mostram sua rotina corrida, onde são cobradas pelas inúmeras tarefas cotidianas que cumprem, as múltiplas habilidades também: ser mãe, trabalhadora, mulher, estudante, etc.

Mulheres de grande bravura, batalhadoras, buscadoras de seus sonhos e metas. Leves e livres como borboleta – símbolo de Oyá, que domina os ventos – ninguém controla o ar. Quando quer, sopra feito brisa, quando quer, vendaval, furacão.

Toda a movimentação se conduz em múltiplas qualidades, baseada nas dinâmicas rápidas e lentas, produz enfrentamentos, mudanças de nível. A coreografia aproveita as bases das danças urbanas, se apoia no breaking. Uma dança caracteristicamente masculina e praticada em sua maioria por homens.

Trata-se das minhas inserções do feminino no campo masculinizado, intencionando confrontar o sexismo, inclusive na dança e utilizando a dança para falar a respeito. É trazendo a movimentação forte, de presença, impactante.

É através de jogos cênicos que a cena se constitui e cada intérprete traz sua rotina para o palco, transforma em movimento toda sua história e cotidiano multifacetado. As intérpretes dançam seus múltiplos lugares: trabalho, casa, estudo, relações, afetos, e de alguma maneira as histórias se cruzam, se encontram, na rua.

2.4 PEDAÇO DE CARNE

Ainda na discussão sobre o caráter destemido e audacioso de Oyá, considero a cena “Pedaço de carne” um momento de transição para as cenas seguintes. Pois a mesma se assinala pelas características descritas no arquétipo de Iansã, entretanto, a proposta na narrativa poética da mesma cena é o corpo da mulher como objeto, uma situação problema muito recorrente nas conversas e discussões sobre pombagiras, a cena seguinte.

Um nó na garganta... um tapa na cara sem mão. Direta. Objetiva. É desta forma que defino esta cena do espetáculo. Folhas de papel em branco distribuídas ao chão, uma em cada foco de luz, uma boca sem palavra. As mulheres, agitadas da cena de Oyá, saem de cena e deixam o barulho da ventania, o som percussivo. Entra o silêncio e as cores vibrantes de lã se vão.

Uma intérprete dispõe pelo palco as folhas de papel, definindo o espaço a ser ocupado por cada intérprete, que ao entrar em cena, cada uma direciona para o público sua fala. Inicialmente, dizem apenas uma palavra, depois dizem frases. Vozes gritam, enfrentam, se misturam, denunciam.

O texto utilizado foi coletado a partir dos laboratórios no processo de criação, onde as intérpretes relataram experiências particulares, resultando na cena “Pedaço de carne”. Consiste numa espécie de protesto às abordagens e comportamento masculino com mulheres pela rua, ou como conhecidas popularmente, as famosas cantadas infames.

Seus corpos e suas roupas dizem como devem ser tratadas... Será? É exatamente isso que questiono neste momento do espetáculo. Não, não deve ser assim, entretanto, faço deste senso comum uma forma de manifestar a inquietação, revolta e indignação que sinto ao ouvir “gostosa”, “ô lá em casa”, “delícia” e por aí vai. E não se trata somente de minha essência poética, mas sim de um processo compartilhado e apoiado de forma unânime pelo elenco envolvido.

Para reivindicar nossas vozes por muitas vezes caladas diante de tamanho assédio, coloco corpos femininos que dizem ao público o que ouvem na rua, de homens e mulheres, a respeito do corpo e comportamento como instrumento de leitura preconcebida de estereótipos como o da “disponível”, “oferecida” ou “piranha”.

Finalizo a cena exibindo os papéis nas mãos das intérpretes à mercê do que elas definirem fazer com eles. O papel traduz o acúmulo de toda indignação sentida, também a soma de tanta falta de sensibilidade e machismo para com o corpo feminino e as vontades dele. Assim, rasgam, mastigam, picam, amassam, jogam fora seus pedaços de papel. As palavras mal ditas junto com o misto de sensações que as inquietam em relação ao pensamento contido no imaginário coletivo masculino popular.

Penso que esta cena foi criada com a proposta não só de reivindicar, protestar, mas também com a intenção de convidar o público em geral a refletir sobre tais questões, e quem sabe, num futuro não muito distante, vir a ser um discurso não mais reproduzido, e sim problematizado, combatido.

2.5 MARIAS

Neste momento do espetáculo, procuro dar seguimento às discussões sobre corpo, provocadas por “Pedaço de carne”, entretanto, mais pontuadas na questão do corpo como lugar do prazer, atendendo às vontades femininas.

Ninguém melhor para abordar tais questões do que as Pombagiras, sendo elas, o movimento feminino da energia de Exu.

A Pombagira, espírito feminino presente no culto afro-brasileiro da Umbanda, possui uma imagem demonizada pelo imaginário popular (AUGRAS, 2000; PRANDI, 1996). Trata-se de uma entidade que se apresenta como um Exu feminino – cuja figura se caracteriza pela subversão de valores e papéis sociais presentes em uma sociedade falocrática e machista (MOURÃO, 2012).

De acordo com entendimento Umbandista, Exu é a energia geradora da ordem no universo, o equilíbrio entre as forças e a comunicação entre o plano material e espiritual. É o movimento, o mensageiro e mediador entre os seres. Ele controla, transforma, conduz, entrega e também impede que chegue. Por isso é considerado dono dos caminhos, das estradas e encruzilhadas – encontros de caminhos.

As Pombagiras – uma manifestação feminina de Exu – são entidades que se apresentam como espíritos de mulheres que já tiveram experiências em vida consideradas mundanas, de mau exemplo perante a sociedade cristã e patriarcal: Prostitutas, bruxas, amantes, mães solteiras, lésbicas, etc.

Nesta cena, inicio apresentando um solo representando a figura de uma Pombagira muito destemida, conhecida por Maria Navalha, por trazer elementos masculinos atrelados à figura de Zé Pelintra⁴ – chapéu panamá e navalha no bolso.

Através de Maria Navalha, desenvolvo uma movimentação pautada em uma espécie de “recortes fotográficos” em que o corpo feminino se exalta em graça, sensualidade e

⁴ Personagem mítico da Umbanda. Uma entidade que trabalha na linha dos Exus. Zé Pelintra é representado por um homem de terno branco, com ginga de malandro, típico do cenário carioca nas décadas de 20. Profundo conhecedor dos segredos do Catimbó nordestino, domina os poderes da cura e trabalha como espírito guardião protetor. Para entender mais sobre sua história e representação mítica, ler Ligiéro (2010), citado nas referências deste trabalho.

enfrentamento. Neste momento, declamo o poema de Mel Adún⁵, “Uterina”, que denota para o meu olhar sobre o corpo feminino e suas representações sociais.

Tal momento, se realiza com jogos de luz, transmitindo a ideia de anoitecer, ao passo que Ela surge em meio à penumbra. Desenvolvo toda a cena sob um foco de luz, apoiada em uma cadeira.

Abrem-se, então, as portas do cabaré. E todas elas vem... trazendo o cheiro de perfume no ar, olhar penetrante e caminhar faceiro. Todas são reverenciadas, aqui nesta cena: Maria Navalha, Maria Padilha, Maria Mulambo, Maria Quitéria, Maria Rosa, Maria Morena, Maria-Maria.

Vestimenta vermelha e preta, com sorriso estridente. Toda a composição é apresentada através de salto alto, elemento usado no figurino de todas as intérpretes, dando realce à elegância e sensualidade das Pombas.

O principal tema deste trecho do espetáculo é confrontar a ideia de que o corpo feminino é o lugar do pecado. Além disso, discuto a questão das prostitutas, representando o querer e voluptuosidade feminina, que por muito tempo vem sendo domesticada para corresponder ao prazer masculino, anulando o seu próprio.

Por serem consideradas mulheres da rua, elas são completamente marginalizadas, entretanto, a experiência de “mulher da vida” lhes dão conhecimentos sobre as questões do coração:

As pombagiras são poderosas feiticeiras que se dedicam sobretudo às questões de amor e sexo. Elas têm poções e feitiços para conseguir marido (ou esposa), para romper casamentos, para terminar casos amorosos extraconjugais e ensinam truques para aumentar o prazer sexual do (a) parceiro (a). Além disso, receitam também garrafadas especiais para o aborto ou para aumentar a fertilidade, se o caso for engravidar para manter a relação. (LIGIÉRO; DANDARA, 2000, p. 157)

Através da performance da Pombagira, observamos que esta se insere nos campos artístico e cultural, possibilitando uma reflexão sobre os papéis da mulher na sociedade, bem como a construção de sua imagem no imaginário popular. Na cena “Marias”, busco apresentar o perfil da mulher empoderada de seu próprio corpo, sexualidade e prazer. Desta forma, a muitos olhares é julgada como vulgar, porém apresento aos espectadores o outro lado da moeda.

⁵ Conferir nos textos utilizados em “Divinas” a poesia citada em Apêndice J, na página 105.

Esse potencial (hoje em plena expansão) se expressa no simbolismo da fêmea sexualmente ativa e auto-orientada na busca do próprio prazer. Essa busca, conscientemente dissociada da função de maternidade, confere à mulher a noção exata de seu poder magnetizante sobre os machos da espécie. Em linguagem pop, as pombagiras seriam as sacerdotisas do “Pussy Control”, ou o poder de controlar os homens por meio da vagina. (LIGIÉRO; DANDARA, 2000, p. 156)

As mulheres no cabaré constituem sua coreografia a partir de jogos corporais que se iniciam em pequenas movimentações, que reverberam para o corpo como um todo e contagia o coletivo. Neste momento, a ação é seduzir, e o corpo é o pilar das vontades dele mesmo. O sexo é negociação, logo, toda a trama que se desenrola, evidenciando este poder feminino de decisão. Elas estão dispostas a tudo, mas não aceitam qualquer cliente. Você pode ter todo dinheiro do mundo, mas ela não está à sua disposição.

Seguindo neste fluxo, o ambiente do cabaré é criado, também, a partir das relações de seus personagens com o espaço cênico. Elas circulam pelo salão, acomodam-se nos acentos e no bar.

Os músicos as acompanham nesta energia excitante, ao som de uma salsa cubana, resinificando o cenário do cabaré brasileiro para uma “costura caliente” afro-latina, onde tal ritmo musical mostra suas heranças negras.

Ao passo que o campo das negociações do sexo se dão entre olhares e gestualidades que atraem e ao mesmo tempo dizem quando não querem, há uma forte presença das instabilidades do eixo.

Nesse pulso, as “pombas” se despedem do cabaré em cambaleadas, simbolizando as respostas às manipulações e tentativas de domesticação do corpo feminino, e este corpo respondendo o seu não.

De um lado do palco, um solo finaliza a cena “Marias” improvisando as possibilidades de explorar as perdas e recuperações de eixo, cambaleando e controlando os apoios do corpo em outras estruturas do salto alto, cedendo as articulações e sugerindo deformações nos segmentos dos pés.

Do outro lado do palco, o mesmo ambiente utilizado para o desenvolvimento do solo de Maria Navalha, cede espaço para outro ambiente do cabaré: O fim da noite. E é no clima de nostalgia, lembranças e descontentamento que outra personagem, dá continuidade às divinas Pombagiras.

2.6 CORAÇÃO MULAMBO

Uma esfera vazia, apenas pensamentos. Uma mulher e uma taça de vinho... recordações. Ao fim da noite no cabaré, ela permanece no salão, olha para o entorno dele, se depara com sua atual condição e volta ao passado. Lembra de sua vida, paixões e desilusões.

É a partir da constituição desta personagem, que desenvolvi a trama de “Coração mulambo”. Ela se dá através da figura mítica de Maria Mulambo, uma Pombagira que segundo contam nos terreiros, era uma mulher muito rica e esposa de um homem muito poderoso. Entretanto, tinha uma vida muito infeliz. Ao conhecer um homem que lhe desperta profunda e verdadeira paixão, foge de seu palácio com ele e vai viver nas ruas, pobre e sem condições.

Seus trajes suntuosos vão se transfigurando ao longo do tempo, e configuram uma nova aparência para ela, cheia de mulambos. Seu marido, a persegue e assassina por tamanha transgressão. Sua história se tornou conhecida e hoje, seu nome lidera diversos grupos de espíritos femininos que labutam nos terreiros como Pombagira.

Alguns momentos desta história narrada podem ser observados através de um ponto cantado, muito utilizado para evocar e/ou saudar esta entidade nos terreiros de Umbanda:

Mulambo, rainha divina,
A deusa encantada
Tem no seu gongá a segurança
A sua estrada é marcada.
Caminhou num tapete de flores
E nem sequer se importou.
Ela deixou os seus súditos chorando
E foi viver no mundo da perdição.
Ela é rainha! Ela é mulher!
Ela é rainha! Ela é mulher!
Pedacinho de Mulambo
Para quem tem fé.
Ela é rainha! Ela é mulher!
Ela é rainha! Ela é mulher!
Pedacinho de Mulambo
Para quem tem fé. (Domínio público)

Partindo deste mito, aproximo a imagem da mulher sofrida, Pombagira Maria Mulambo, e seus conhecimentos sobre as artimanhas do amor às experiências conjugais, bem como de que maneira essas relações (entre homem e mulher) se sucedem, articulam regras, burlam acordos e negociam perdões, ou não.

Com o olhar voltado para a questão do sexismo, analiso este tema do ponto de vista de experiências coletadas durante o processo de criação. Tal cena se arvora do entendimento

de que as relações afetivas monogâmicas e heterossexuais estabelecem regras de conduta que favorecem ao masculino, pois instituem proibições para as mulheres e abrem exceções aos homens.

Neste sentido, a traição torna-se o mergulho mais profundo da pesquisa, que transformada em cena, fundem teatro, dança e música. A personagem realiza um monólogo⁶, onde conta sua trajetória amorosa numa história de amor mal sucedida.

Imersa em mágoa, ela mostra seu novo estado de ser, negando a submissão e conformidade que uma relação de servidão estabelecia. Em contrapartida, apresento nesta cena, uma criação coreográfica que expressa diversos momentos de uma relação, desde o momento em que o amor floresce até quando seca.

Em contrapartida, a outra extremidade do palco exhibe o bar do cabaré, onde três homens, caracterizados com trajes da boemia carioca da década de 20, ao que costuma-se utilizar para ilustrar a malandragem, em outras palavras divinas, para mim, de Zé Pelintra.

No momento em que estas duas cenas acontecem simultaneamente, – músicos e Maria Mulambo – ambos representam uma relação atemporal, onde os músicos representam o presente, e Maria Mulambo, o passado de alguém que canta e chora pela dor de um amor perdido.

Um homem idoso canta um samba em memória a história contada, cujas lembranças de mágoa e tristeza compartilha, em outro tempo. Maria Mulambo, nesta cena, representa uma lembrança de seu passado de juventude, que no presente, ao rememorar este amor que perdeu, recorda sentimentos cantando “Cabelos brancos”⁷.

A relação que se estabelece nos dois recortes de tempo e espaço são evidenciadas pela iluminação e clima nostálgico que ela transmite. Considero esse o momento mais dramático do espetáculo.

Assim como já discutido anteriormente sobre essa entidade, na condição de Exu feminino, ela representa o poder de decisão e ação. A Pombagira é uma mulher destemida, e em sua performance brinca com as possibilidades de transparecer fragilidade e delicadeza, e ser forte e decidida.

Ela mostra o corpo como lugar da comunicação entre o que é divino e o que é humano, e é exatamente neste momento que Maria Mulambo tanto se aproxima das mulheres

⁶ Conferir o texto teatral na íntegra em Apêndice J, na página 105.

⁷ Conferir a letra a música cantada na cena “Coração mulambo” em Apêndice J, p. 105.

cotidianas. Quem nunca foi traída ou serviu de ombro amigo à uma queixa de traição? Porque quando eles fazem é perdoado e quando elas fazem, são piranhas?

Ela quebra os paradigmas e acolhe características diversas, que se opõem a visão romântica da mulher projetada para o lar, para procriação e ocupar um espaço de subordinação ao homem. Ao fim da coreografia desenvolvida pela personagem, e sem entrar em contato um com o outro, ambos desaparecem na penumbra.

2.7 MÃES: NANÃ E IEMANJÁ

Esta cena surgiu para adicionar uma característica mais humanizada ao espetáculo, visto que vim o tempo todo defendendo o poder e protagonismo feminino na ancestralidade e contemporaneidade, entretanto o feminino expressa autonomia, mas não significa autossuficiência! Esta é a essência poética deste momento.

Resgato, coreograficamente, as memórias em relação às experiências vividas com as referências maternas, sejam com mães, avós, ou até mesmo outros membros da família, que não sejam necessariamente mulheres, mas que cumpriram o papel de zelar, cuidar, de ser mãe.

E tratando de maternidade, inicio falando da senhora mais velha que “[...] tem como ponto inicial uma figura feminina forte - a própria Nanã, sugerindo que a civilização daomeana originou-se numa sociedade matriarcal provavelmente anterior ao patriarcado iorubá.” (LIGIÉRO; DANDARA, 2000, p. 129)

Esta coreografia se dá inicialmente com um solo de uma intérprete realizando coreografias manipulando barro. Este, tem por seu significado, uma representação simbólica ligada ao Orixá Nanã. A mais antiga dos panteões afro-diaspóricos entre as divindades femininas, ela domina os pântanos e águas paradas. A densidade do barro e lentidão no fluxo do pântano é a qualidade de movimento explorada para falar desta senhora:

“Naná Brukung é o arquétipo das pessoas que agem com calma, benevolência, dignidade e gentileza. Das pessoas lentas no cumprimento de seus trabalhos e que julgaram ter a eternidade à sua frente para acabar seus afazeres. Elas gostam das crianças e educam-nas, talvez, com excesso de doçura e mansidão, pois têm tendência a se comportarem com a indulgência das avós. Agem com segurança e majestade. Suas reações bem-equilibradas e a pertinência de suas decisões mantêm-nas sempre no caminho da sabedoria e da justiça.” (VERGER, 2002, p. 241)

A partir do perfil descrito, ao manipular a argila, realizo uma alusão aos sítios vibracionais desta divindade e a atribuição de sua imagem à lentidão, retomando uma movimentação lenta e forte, assim como o barro (viscoso e firme) modela corpos, vida. É neste momento que outros intérpretes procuram seu espaço cênicos e se transformam em fetos, corpos sendo moldados, pois está ligada aos ritos de passagem, ao nascimento e morte.

Após à citação de Nanã, a primeira grande mãe, a composição coreográfica forma duplas que contam em gesto e dança, suas relações com suas mães. Cada experiência, seja carinho ou puxão de orelha, se espalha pelo palco em alegrias e recordações. Iemanjá, a grande mãe das cabeças, e de todos entra na discussão da cena.

“Iemanjá é por excelência um arquétipo da maternidade - generosa, vasta e poderosa como as águas oceânicas que cobrem a maior parte da superfície da Terra.” (LIGIÉRO; DANDARA, 2000, p. 125)

A mãe carinhosa e cuidadora, é a mesma que cobra e contém. A dualidade na missão árdua de cuidar, orientar, ser mãe. Iemanjá é mãe severa e centrada. Lydia Cabrera define bem este perfil de arquétipo na obra de Verger (2002):

As filhas de Iemanjá são voluntariosas, fortes, rigorosas, protetoras, altivas e, algumas vezes, impetuosas e arrogantes; têm o sentido da hierarquia, fazem-se respeitar e são justas mas formais; põe à prova as amigas que lhes são devotadas, custam muito a perdoar uma ofensa e, se a perdoam, não esquecem jamais. Preocupam-se com os outros, são maternais e sérias. Sem possuírem a vaidade de Oxum, gostam do luxo, das fazendas azuis e vistosas, das jóias caras. Eles têm tendência à vida suntuosa mesmo se as possibilidades do cotidiano não lhes permitem tal fausto. (CABRERA apud VERGER, 2002, p. 194)

Nesse momento em que Iemanjá é abordada cenicamente, retalhos de tule são revelados e emendados um no outro, criando um grande círculo. Círculo de retalhos de histórias, de memórias afetivas entre mãe e filho, feito cordão umbilical que os liga.

Esses diversos cordões formam um grande cordão, uma grande ciranda, onde as memórias se encontram, se misturam, se relacionam, é neste momento em que todas entram na ciranda e compartilham as sensações de serem mulheres, mães, seres humanos.

A discussão sobre maternidade perpassa pelos campos da afetividade e em meu ponto de vista, trazem uma outra perspectiva sobre ser mãe. É versar sobre os afetos e desafetos, os sorrisos e sofrimentos das relações de mãe e filho. Maternidade não é só pureza.

Em meu olhar estético sobre esta cena, o fato de dançar ciranda significa mais do que realizar uma dança de roda, é resgatar a circularidade tão presente em minhas vivências com a cultura popular e para além disso, significa saudar a ancestralidade que me norteia neste trabalho.

É dar um caráter mais simples, porém de uma profundidade muito intensa. Para mim significa confrontar a ideia de que a mulher já alcançou voos mais altos e está em situação de igualdade com os homens, significa estar além disso. Traduz a humanização. Não valorizar a super-heroína e nem a coitadinha. Ser fêmea, mulher, é ser humana! Ter qualidades, defeitos, que transitam em suas polaridades de acordo com os olhares que convivem com elas.

Por esta razão encerro o espetáculo com esta cena, para que acima de todas as questões corpo, trabalho, família, valores, sociedade, e etc. sejam muito bem lembrados, questionados e problematizados, entretanto, como cuidado que todo ser humano merece ter. E assim o espetáculo encerra entre sorrisos, ciranda e mãos dadas.

2.8 DESCRIÇÃO DOS MATERIAIS UTILIZADOS EM CENA

2.8.1 Cenário

O cenário do espetáculo se configura a partir da relação dos intérpretes com o espaço cênico, juntamente com o posicionamento dos músicos que tocam ao vivo. A dinâmica espacial dialoga com as propostas das cenas roteirizadas, porém este se estabelece em segundo plano em função deste espaço ocupado pelos instrumentos musicais.

Procurei estabelecer uma relação de linearidade com o roteiro do espetáculo e descrevo a ordem de apresentação do cenário conforme as cenas vão se apresentando, possibilitando uma contrarregragem prática e eficiente na entrada e retirada de cenário.⁸

No prólogo, optei por um cenário mais simples, justamente pelo espaço cênico escolhido (entrada do teatro), e se tratando de uma intervenção que ocorre fora dos padrões cênicos do teatro, o volume de espectadores sem sonoplastia, e por ser um espaço de transição de pessoas, poderia atrapalhar.

⁸ Conferir croquis das mobílias do cenário em Apêndice H, na página 93.

Utilizei uma pequena árvore feita de galhos secos, acompanhados de cabaças colocadas como acessórios que ornamentam a árvore. Conforme afirmado na descrição das cenas no capítulo anterior, as *lyámi* possuem estreita relação com as árvores, por serem divindades representadas por pássaros, cujo animal, tem uma representação simbólica ligada a feitiçaria, no sentido essencial da palavra e não maligno.

Entretanto, as grandes *lyás*, as mães que guardam o axé e saberes da ancestralidade e da criação, atribuíam à imagem dos pássaros os seus conhecimentos e segredos sobre magia. Neste sentido, justifica a relação dos *lorubás* com as árvores, principalmente ao interpretar quando um pássaro, ou seja, as *lyámi*, pousa sobre elas.

Na cena seguinte, em “*Oxum: o outro lado do espelho*”, busquei representar o objeto que possui um valor simbólico muito profundo nos fundamentos da *lyabá* das águas doces: O espelho. Visto que a cena se desenrola através da gestualidade expressa no cuidado com a beleza e no preparo da aparência em frente ao espelho, o cenário se contemplou com a idealização de uma penteadeira.

Visto que esta cena é composta por duas intérpretes que representam uma o reflexo da outra diante do espelho, a penteadeira foi pensada com a mesa de apoio projetada para duas direções opostas, para que as duas intérpretes fiquem uma de frente para outra, posicionando joias, maquiagens e perfume.

Entretanto, a possibilidade de construção do cenário pensado (feito sob medida) não se concretizou, e o mesmo foi projetado a partir de uma mesa de madeira, e a imagem do espelho foi apresentada através da movimentação simétrica, onde acredito, que a ausência do espelho não influenciou na execução da cena e a ideia transmitida ficou muito bem entendida.

Procurei passar a ideia de aconchego, conforto e de memória através da mobília utilizada nesta cena e optei por trabalhar com a madeira enquanto elemento que resgate isto. Coloquei também um cabideiro de madeira para reforçar esta ambientação.

Dando continuidade à ordem seguida no espetáculo, o cenário se reconfigura para uma ambientação urbana na cena de “*Oyá, as múltiplas facetas femininas*”. Idealizei utilizar objetos cênicos relacionados à cultura de periferia que remetem ao contexto do movimento hip-hop, apresentando latões grafitados localizados nas extremidades do palco, juntamente com uma grande tela ao fundo do palco onde uma mulher realiza um grafitti ao vivo enquanto a cena acontece.

Entretanto, por questões de verba, além das exigências acordadas com a direção do teatro (espaço físico) onde se realizou a apresentação, este cenário não pôde ser colocado em prática. De modo que apenas foi utilizado o figurino para comunicar a ambientação da urbanidade na cena.

Na cena “pedaço de carne”, optei trabalhar somente com a iluminação aliada às folhas de papel ofício branca, que poeticamente expressariam o poder de indignação e inquietação feminina em relação às abordagens infames masculinas através de “cantadas”. Esse mesmo papel também representa simbolicamente todo esse grupo machista enunciador de palavras agressivas que banalizam o corpo feminino.

Na cena “Marias”, apresento o bordel corporificado, com jogos de luz, aliados a elaboração de figurino. Quanto a questão do cenário, a ambientação do cabaré no palco se estrutura através de correspondências poéticas sobre a prostituição com o que considero como “recortes”. Utilizo três ambientes de recorte, além do espaço dos músicos – cujo momento, considero o de participação e diálogo mais ativo entre músicos em cena.

No primeiro recorte, apresento o bar do cabaré, sendo composto por uma mesa e cadeiras de madeira, com toalha xadrez vermelha e branca. Este bar também menciona cores e ambientação dos exus malandros, os Zé Pelintra. Nesta cena, pelo bar, transita um intérprete caracterizado de garçom, que dialoga com tais objetos cênicos. Neste espaço, as moças do cabaré apresentam seus corpos à disposição dos negócios do sexo.

No segundo recorte, exibo uma banquetta comprida, utilizada como cenário fixo durante o espetáculo, porém utilizada somente na cena em questão, onde as intérpretes realizam células coreográficas e dialogam com ele durante a cena como espaço de trânsito. Sentam-se, trocam olhares, seduzem e/ou dançam, fazendo valer seu protagonismo de soberania e posse sobre seus próprios corpos.

O terceiro e último recorte, é o ambiente da observação, formado apenas por uma cadeira e uma pequena mesa de apoio para taça de vinho. É nela que se realiza o solo “Maria navalha”, representando a cafetina, a mulher perigosa e destemida. E posteriormente, o mesmo espaço é ocupado pelo solo de “Maria mulambo”, na cena seguinte, compondo um clima de nostalgia.

Na cena “Coração mulambo”, a estrutura de cenário é simplória, gerando uma relação atemporal entre os personagens da trama. Elaborei duas estruturas espaciais no palco já estabelecidas desde a cena “Marias”, porém reveladas com outra cor proposta pela iluminação intimista. A primeira com a personagem “Maria Mulambo”, localizada em uma

cadeira. A segunda, representando um ambiente de bar, onde os músicos se acomodam ao redor de uma mesa e três cadeiras.

No final do espetáculo, na cena “Mães: Nanã e Iemanjá”, não utilizo cenário, apenas com objetos cênicos. Inicialmente com bacia branca com argila, onde a intérprete compõe sua cena a partir dela. Posteriormente com retalhos de tule nas cores dos Orixás Nanã e Iemanjá, emendados por nós, formando um grande círculo, uma grande ciranda, para que a cena se desenhe.

2.8.2 Figurino

Na questão de figurinos para o espetáculo “Divinas”, procurei estabelecer relações entre a pesquisa de vestimentas que dialoguem com as cenas e a reconfiguração das mesmas com perspectivas mais contemporâneas.

Tratando-se de figurino, me voltei para pensar nele como um aliado à expressividade que intencionei transmitir em cada cena e às discussões propostas em cada pesquisa artística. Voltei-me para desconstruir certas combinações, buscando efeitos de cores e texturas em contato com a iluminação e, ao mesmo tempo, que permitissem conforto e flexibilidade aos intérpretes em cena, além de possibilitar praticidade nas trocas de figurino entre uma cena e outra.

Sem falar também dos figurinos dos músicos, onde cada idealização foi pensada para que eles compusessem as cenas sem disputar a atenção com os outros elementos da cena, ou contrastando do coletivo que configurara toda a esfera cênica.⁹

Partindo da dinâmica progressiva do espetáculo, no prólogo, minha criação de figurino partiu de um lugar muito delicado, por cruzar vertentes religiosas muito confrontantes na contemporaneidade: O candomblé e o cristianismo protestante. Busquei um figurino feminino correspondente ao tradicionalismo neopentecostal através de um vestido longo, de gola alta e manga longa.

Na cena “Oxum: o outro lado do espelho”, o figurino que as intérpretes utilizaram foi uma roupa íntima de sutiã e calcinha em formato de short junto com um roupão de cetim, dando um clima de “estar em casa à vontade” à cena.

⁹ Conferir os croquis dos figurinos do espetáculo em Apêndice I, p. 96.

Quanto à cena “Oyá, as múltiplas facetas”, a urbanidade se expressa nos corpos das intérpretes através de modelos de calças, shorts e bermudas jeans combinadas com modelos diversos de blusas em tons variados, correspondentes às cores do orixá Iansã, como branco, vermelho, vinho, grená, terracota, laranja e rosa.

Busquei uma reconfiguração dessas cores a partir dos tons obtidos da mescla das cores de Iansã, e também, em diálogo com a iluminação. Por fim, para potencializar a perspectiva urbana, o figurino também é contemplado com o uso de tênis, em cores que se relacionem com o tom da blusa que a intérprete usa.

É importante ressaltar, que tanto a cena de Oxum, quanto a de Oyá, os músicos permanecem com o mesmo figurino, utilizando calças sociais e batas brancas.

Na cena “pedaço de carne”, procurei ser sucinta por conta do pouco tempo para troca de roupa desde a saída da cena anterior. As intérpretes utilizam short jeans curto.

Esta estratégia do short dialoga com a lógica de roupas urbanas femininas consideradas “apelativas” no senso comum da sociedade, onde a partir delas, muitas agressões verbais são pronunciadas às mulheres. Para combinar com esse elemento, utilizo tênis (ainda da cena anterior) e camiseta preta, para dar tons mais fechados à iluminação e trazer um peso de seriedade e protesto para as questões abordadas na cena.

Na transição para a cena “Marias”, apresento um figurino idealizado para mesclar elementos ditos masculinos e femininos em meu solo. Por este mesmo motivo, trago a figura de Maria Navalha, que ao mesmo tempo, é sensual, mas apresenta em sua feminilidade um enfrentamento e objetos associados ao universo masculino, como a navalha (gestualmente evidenciada) e o chapéu panamá.

Justifico que o papel desta cena é desconstruir os estereótipos do que é masculino e feminino a partir da indumentária e movimentação criada. O figurino é composto por sapato de salto alto, calça social justa de cós alto, blusa frente única com decote nas costas e chapéu panamá.

Quanto ao figurino do elenco nesta cena é composto a partir de uma apropriação de realizações das roupas utilizadas nos cabarés dos anos 20, que não corresponde, de maneira alguma, aos valores pregados neste contexto histórico que compunha um cenário moralista, e que propunham o aprisionamento do corpo, sexualidade e prazer femininos.

Além deste referencial de figurino, busquei relacionar elementos do período histórico da monarquia espanhola correspondente ao contexto vivido por Maria de Padilha, amante do

rei de Castela na Espanha. Cores como o vermelho em combinação com o preto e dourado, representam a realeza de Maria de Padilha, ressignificada como entidade de Umbanda.

As intérpretes utilizam corpetes e/ou blusas combinadas com modelos de saia, calça ou short em comprimento curto, médio e longo. Utilizam também vestidos de variados modelos, com fendas e/ou franjas, como as melindrosas dos anos 20. Além de modelos de meia calça tradicional, arrastão ou 7/8 nos tons natural, preto ou vermelho. A presença do salto alto é elemento marcante e unânime para cada intérprete. Cada figurino é exclusivo e elaborado a partir do salto que a intérprete usa em cena.

Nesta cena, o garçom, intérprete de apoio, utiliza sapato, camisa e calça social preta, além do tradicional guardanapo longo de tecido branco apoiado no antebraço.

Quanto ao figurino dos músicos, inspirados na trilha sonora da salsa cubana, utilizam calça social branca e camisas sociais de cores variadas que se aproximam da ideia de noite e de cabaré. Exploram entre as cores vermelha, vinho, azul marinho, preto e roxo. Para a musicista, um collant preto rendado e saia longa preta com a barra da saia vermelha, além de rosa vermelha no cabelo.

Na cena “Coração mulambo”, estabeleço uma relação com o figurino do quadro “Marias”, onde a intérprete usa vestido longo, porém todo preto, para aproximar-se da proposta melancólica da cena, ressaltando mais os traços do rosto do que as curvas do corpo.

Neste momento, os músicos usam terno branco, acompanhado do contexto da malandragem carioca e estabelecendo uma relação com a entidade de Zé Pelintra. Utilizam também o característico chapéu panamá. Para quebrar um pouco do tradicional uso do branco, incluí camisas social em cores variadas.

Na cena final, cuja discussão é a mulher e o espírito de maternidade, busquei um figurino que se relacionasse às águas do mar e do pântano, sítios vibracionais das orixás Nanã e Iemanjá. Usam blusas com saias brancas ou vestidos brancos, para que na iluminação elaborada para a cena, as cores das divindades abordadas se apliquem ao branco do figurino.

Para finalizar a descrição, o figurino dos músicos adere a retomada do branco combinado com blusas em tons diversos de azul. A musicista usa vestido branco ou combinação de blusa e saia brancas.

2.8.3 Outros

Ainda na questão dos objetos utilizados em cena, cabe descrever, além do cenário e figurino, objetos muito importantes que compõem o espetáculo em quase sua íntegra.¹⁰

Optei trabalhar com música ao vivo no espetáculo. Além disso, escolhi colocar a música mecânica em efeito de som de água, como elemento que soma à questão da sonoplastia, possibilitando ao público experiências sensoriais diferentes através da audição.

Neste sentido, descrevo a seguir a conjuntura de instrumentos musicais utilizados para produzir a trilha sonora do espetáculo. Por se tratar de uma pesquisa que procura estabelecer links com uma herança cultural africana, a parte musical de “Divinas” utiliza muitos instrumentos percussivos¹¹, o que na verdade é o que caracteriza musicalmente minhas vivências pessoais.

Instrumentos como tumbadoras, bongô, agogô, cocobell, ganzá, alfaia e pandeiro são muito presentes nas cenas de Oxum, Oyá e mães. Um violão popular de sete cordas é incluído para trabalhar junto à percussão na cena “coração mulambo”, dando sua característica popular ao corpo do trabalho.

3 PROCESSOS DE CRIAÇÃO E PRODUÇÃO

Devo colocar, antes de mais nada, que por mais minuciosa e detalhada possa ser minha descrição sobre o processo de criação deste espetáculo, não contemplaria a

¹⁰ Conferir tabela com relação de cenários, figurinos e materiais utilizados em cena em Apêndice F, na página 90.

¹¹ Conferir mapa de som e relação de instrumentos musicais utilizados em “Apêndices”.

complexidade das etapas do sistema de montagem, bem como os procedimentos utilizados para a construção desta obra.

Jamais tive a pretensão de formatar a minha arte, para que pudesse caber em um documento com dezenas de laudas. De modo que, reconheço e afirmo, que a minha essência poética, meu olhar sobre os aspectos teóricos se cruzam a partir de minha experiência enquanto insider, e conforme já citado, este memorial não daria conta de abarcar de forma plena e concreta as subjetividades e magnitude desta criação.

O capítulo que segue trata das fases percorridas para a elaboração do trabalho. Está ligado intimamente aos procedimentos por mim definidos a partir dos recursos disponíveis à construção de “Divinas”. Em se tratando de diretrizes norteadas por mim, cabe ressaltar que não procuro rótulos no que tange à linguagem abordada no espetáculo com relação à dança.

Para mim, eu faço dança e ponto! Entretanto se de alguma forma as artes ou a academia me pede uma categorização, uma delimitação, que seja a dança contemporânea. Através desta linguagem que me expresso, e não por ser aquela que tanto me debrucei a estudar ao longo de minha formação quando licencianda em dança, mas por conta de ser aquela que me disponibiliza um maior leque de possibilidades.

Nela posso atuar com diferentes qualidades de movimento, com múltiplas formas de composição e diversas possibilidades estéticas. Além disso, afirmo que apresento ao longo em meu produto as ligações feitas a partir de outras experiências que agreguei ao longo de minha carreira, como as danças urbanas e a dança popular, por exemplo. Neste sentido, a dança contemporânea me viabiliza as múltiplas linguagens a interagir de forma híbrida.

Quanto a organização para iniciar o processo de criação e da produção do espetáculo, se deu a partir da reunião de todos os envolvidos no trabalho segundo os dias de encontro do PADE. Onde foi inserida uma carga horária de três horas por dia, com a periodicidade de dois encontros por semana.

Além disso, planejei ações em horários extra para gerenciar junto à equipe toda a questão da pré-produção do espetáculo, que apesar de ter sido idealizado para ser concluído em 5 meses, foi cumprido no período de sete meses.

Durante o processo, realizei registros por escrito, fotografia, filmagem e áudio. No mês de maio, o grupo realizou um ensaio aberto no Festival Interuniversitário de Cultura, promovido pelo Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. Este evento oportunizou testar algumas cenas e aprimorar elementos do espetáculo como cenário, figurino, trilha sonora e composição coreográfica.

Quanto à aplicação do processo criativo, no primeiro encontro foi realizada reunião para o planejamento de ensaios. Alguns intérpretes que não faziam parte do PADE foram convidados por mim a participar do espetáculo e passaram a frequentar os encontros do projeto. Inclusive, alguns intérpretes convidados não permaneceram no elenco até o fim do processo. Outros, se aproximaram mais do coletivo e se tornaram membros do PADE.

No encontro seguinte, foi realizada reunião para descrição dos objetivos do espetáculo, entrega impressa do roteiro previamente definido, discussão dos temas abordados na pesquisa e dinâmica de trabalho no processo de criação. Ele se estabelece em quatro etapas, mantendo relações entre si: são as dinâmicas, as oficinas, os laboratórios e a montagem¹².

Qualquer etapa exigiu participação do elenco na íntegra, independentemente de sua atuação ou não em determinado trecho do espetáculo. Além disso, as etapas do processo de criação foram utilizadas conforme organização do tempo e, não necessariamente, as três fases aparecem no processo criativo de cada cena.

As dinâmicas tratam das problematizações, discussões e reflexões sobre o tema proposto. Dialogam também com as bibliografias recomendadas aos participantes e trazem, em algumas situações, recursos como materiais impressos e/ou digitalizados para compor as atividades. Geralmente se dão a partir de técnicas teatrais e/ou rodas de conversa com o elenco.

As oficinas são pequenas aulas, podendo ser uma ou mais, que proporcionem a seus participantes práticas corporais pontuadas nas propostas do espetáculo. A intenção é que disponibilizem novas linguagens, experiências que ampliem e aprimorem o vocabulário corporal dos intérpretes. Atuando desta forma, de maneira aliada aos meus objetivos de criação e composição.

Os laboratórios constituem uma fase mais focada no processo de criação de frases coreográficas. Após as pesquisas, discussões e oficinas, o intérprete passa por um processo de pesquisa de movimentos a partir da improvisação orientada por roteiros coreográficos, que complementam o processo e norteiam a estrutura da cena.

Por último, o ciclo é finalizado com o processo de montagem, onde todo o material produzido é reunido para composição, estruturação coreográfica definitiva no espaço cênico,

¹² Conferir imagens do processo de criação de “Divinas” no Apêndice L, na página 111.

recortes, colagens de sequências. Além de combinações com outros elementos como entrada e saída de cenário, utilização de objetos e com a trilha sonora.

Ressalto que os termos e possíveis nomes (que dão diretrizes espaciais, anatômicas e outras referências dinâmicas) que se interagem na questão pontuada à dança se baseiam no Sistema Universal da Dança (SUD)¹³, criado por Helenita Sá Earp, professora Emérita da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Neste sentido, a característica marcante de “Divinas” é a participação ativa dos intérpretes. A inserção de suas próprias experiências, sua bagagem corporal e suas danças no conjunto da obra. É através desta dinâmica de trabalho, que arranjo minha perspectiva sobre a dança contemporânea e suas interlocuções com as demais linguagens, construindo um trabalho híbrido e fecundo ao campo das artes e cultura.

3.1 PRÓLOGO

3.1.1 Dinâmicas

Nas dinâmicas trabalhadas para esta cena, realizei estudos a partir da leitura de itans sobre as Iyás Ajés e, posteriormente, roda de conversa sobre as representações míticas das Iyámi Oxorongá para o Candomblé na África e no Brasil.

Uma vez traçado o perfil de feminino segundo as bibliografias, foi dado enquanto segunda dinâmica, a observação do comportamento de mulheres evangélicas, sobretudo as neopentecostais inseridas em correntes mais radicais, que se caracterizam por vestimentas mais compridas. Tudo que fora observado em relação às interações dos corpos com o ambiente ao redor foi anotado. Em seguida, as impressões foram levadas para a roda de conversa sobre as corporeidades estudadas.

Concluiu-se que as Iyámi Oxorongá são mulheres muito poderosas e temidas, as quais geram respeito e muitas vezes medo, para os homens que reconhecem o seu poder.

¹³ Para aprofundar conhecimentos na questão dos termos utilizados no SUD, ler Motta (2006), citado nas referências deste trabalho.

Já na questão das mulheres neopentecostais, entendeu-se que são mulheres submetidas às regras e valores morais de abstinência e castidade, além do reconhecimento de hierarquias, onde as mesmas aceitam sua relação de servidão e dominação para com o masculino. Tais informações foram aproveitadas para os laboratórios.

3.1.2 Oficina

No que tange o arquétipo estudado desta divindade, realizei um trabalho de leitura em cima do itan escolhido para a cena, bem como um exercício de repetição da leitura dele segmentado. Após a intérprete apresentar o domínio das partes, iniciamos a leitura de grandes trechos e por último, o texto na íntegra.

A oficina se deu em diversas etapas ao longo do processo e aconteceu em ambientes de trânsito público para estimular a concentração. Durante as etapas das oficinas, muito barulho de pessoas conversando, obras e reformas ao redor do espaço de ensaio atrapalharam o andamento, entretanto era exatamente essa a proposta, aprimorar o foco na leitura para que no dia da apresentação não houvesse dispersão.

3.1.3 Laboratórios

Após a leitura dos textos, dei início à experimentação de movimentações contidas, na intenção de buscar o perfil traçado a partir das observações do grupo neopentecostal. Explorando olhar inferiorizado, poucos deslocamentos, corpo comedido, com tom de voz doce, de pouco volume e controlada.

Mais adiante, procurei investigar a experimentação de movimentações mais livres. Explorando olhar direto, destemido e discurso empoderado. O trabalho ficou mais focado nas mudanças de entonação, volume da voz, modificações para andamentos mais dinâmicos e maiores alturas.

Este trabalho aliado à leitura do texto trouxe a finalização do processo da cena, que só chegou no estado de apresentação quando houve ensaios com repetidas execuções juntamente com o cenário proposto, para que a intérprete tivesse domínio da esfera cênica completa.

3.1.4 Montagem

O processo de montagem da cena se deu no próprio laboratório, pois o roteiro da mesma já estava previamente definido e as etapas anteriores foram estruturadas a partir desta delimitação.

Elaborei a entrada da intérprete pela mesma entrada do público para quebrar com os estereótipos nas produções de espetáculos, pois os espectadores esperam por alguém que apareça a partir das coxias. Visto minha experiência artística como intérprete na Companhia Folclórica do Rio – UFRJ, onde este formato desconstruído de entrada foi muito trabalho. Também foi elaborada a iluminação de maneira que o cenário e instrumentos musicais a serem utilizados em cenas posteriores ficassem escondidos.

O cenário de Iyámi foi disposto fora do espaço cênico do espetáculo, próximo à porta de entrada do teatro. Esta decisão foi algo que aconteceu por imprevisto, pois até então a cena aconteceria do lado de fora do teatro, entretanto, na estreia de “Divinas”, alguém que desconheço autorizou a entrada do público no teatro e, para solucionar a questão, transferimos o cenário para dentro e a cena se estruturou no local descrito.

A cena se desenrolou e o resultado foi tão positivo que defini continuar com o cenário e a cena dentro do teatro, por perceber que seria a melhor opção, pois do lado de fora, na entrada, provavelmente haveria dispersão. Logo, seguindo esta nova realidade, a iluminação revelou apenas o “Prólogo”.

Quanto à montagem da árvore durante a cena, defini a fixação das pequenas cabaças nos galhos secos entre a leitura de um trecho e outro do itan. Pois percebi que apesar de ser um texto longo, o ato de colocar as cabaças nos galhos da árvore perderiam o sentido poético que objetivei se fixadas no final da leitura.

Reconheço que a cena correria o risco de se tornar demorada e cansativa ao público, entretanto, como foi um momento em que tudo se realizaria no silêncio e sem a presença de nenhum outro elemento no espaço cênico proposto, me encorajou a arriscar.

Desta forma, conduzi atividades junto à preparação corporal focado no trabalho e aquecimento da voz, e apoio muscular abdominal para aprimoramento da cena durante sua execução nos ensaios.

Fazendo ligação para a próxima trama, resolvi deixar o baú com as joias utilizadas na cena seguinte ao lado da intérprete que representara no “Prólogo”, por esta divindade possuir estreita relação com o Orixá Oxum, pois ambas são extremamente feiticeiras e partindo da minha experiência enquanto insider, percebo que as lalorixás que podem realizar rituais para as “Senhoras”, são prioritariamente, filhas de Oxum. Assim, a intérprete pegaria o baú e o levaria até à penteadeira, revelando o novo cenário em consonância com a iluminação. Em seguida sairia de cena, finalizando seu momento.

3.2 OXUM: O OUTRO LADO DO ESPELHO

3.2.1 Dinâmica

Todo o processo criativo desta cena do espetáculo foi desenvolvida separadamente do elenco todo, de modo que possibilitasse um ensaio à parte, onde o tempo fosse dedicado integralmente à construção da cena. Muito cuidado, dedicação e preocupação com os detalhes foi despendido, por isso mesmo, deu trabalho.

A dinâmica que originou a cena de Oxum foi feita num processo que nomeio “de trás para frente”. Partindo das relações de movimentações suaves (remetendo-se ao elemento água) e mudanças de base (de sentada para base de pé), foram criadas sequências coreográficas explorando a questão da simetria.

Entretanto, quando toda a movimentação gerada ainda não havia nenhuma composição ou direcionamento específico ao que viria a ser a cena de Oxum, refleti a respeito do que fora criado até o momento. Me dei conta que a suavidade e estética simétrica associadas ao arquétipo desta divindade, poderia ser potencializada segundo uma movimentação mais gestual, ligada à performances cotidianas e movimentos repetidos diariamente.

Pensando em Oxum e o estereótipo reproduzido sobre a questão da beleza e vaidade contida em seu arquétipo, entendi que a composição da cena se daria por meio de ações que conduziram a estrutura da cena. Então, partindo das ideias que o elemento “espelho” me sugerem, procurei ações ligadas à ideia reprodutora de vaidade.

Neste aspecto foi, de certo modo, fácil de conduzir, pois eu e a outra intérprete envolvida na cena somos, apesar de muito parecidas fisicamente, completamente diferentes na questão dos cuidados com a aparência. Logo, toda a dinâmica se deu a partir das simetrias para corresponder ao estereótipo do arquétipo de Oxum, e depois para provocar a reflexão em contrapartida, as assimetrias, interrompendo a fluidez da simetria nas ações, qualidades de movimentos e forma de utilizar os objetos cênicos.

Desta maneira, a própria cena se constituiu sem que eu idealizasse um caminho delimitado para ela. O próprio processo investigativo sobre o movimento, a fluidez e as interações com o outro, ou melhor dizendo, a outra, foi quem fez tudo acontecer.

3.2.2 Laboratórios

O primeiro laboratório se estabeleceu a partir da outra intérprete, onde ela mesma coordenaria toda a movimentação, pensando em quais cuidados com a aparência, desdobrada em ações, poderia conduzir. Eu, representando seu outro lado do espelho, deveria acompanhar a movimentação proposta.

Nesta dinâmica, experimentamos as movimentações por ela norteadas até definirmos em ações cada recorte gestual: olhar para si, sorrir para si, se embelezar (colocar joias, ou como chamo popularmente, se emperequetar), se perfumar, se pentear e se maquiar, tudo através da imagem do espelho.

O momento mais desafiador desta etapa do laboratório foi “equalizar” as movimentações dos dois lados do espelho, pois nos exigiu mais atenção não só na questão da qualidade dos movimentos, mas também nas entradas de força, o ângulo e altura de parte do corpo, além do tempo em que era executado. Tudo estudado, praticado e revisto para que fosse executado com minuciosidade, visto que a atenção do público estaria voltada para a cena, sem disputa de atenção, com recursos musicais e outros. Muitas vezes treinado sem objetos, somente “imaginando-os” e em uma segunda fase, manipulando os objetos.

Apesar da grande dificuldade, a movimentação foi se tornando uniforme à medida que os ensaios aconteciam. Logo, a partir das ações definidas, o segundo passo do laboratório foi estabelecer em quais ações as assimetrias se fariam presentes e de que forma se evidenciariam.

Foi neste momento que o direcionamento do laboratório ficou em minhas mãos e defini que ações que possibilitassem execuções em tempo rápido, com mais entradas de força e repetidas vezes, poderiam quebrar o efeito de delicadeza, suavidade e leveza equilibrada de Oxum estereotipada.

As ações escolhidas para destacar a assimetria foi sugerida por mim inicialmente, de forma mais discreta, no manuseio dos objetos na ação “se embelezar”, onde em cada movimento para colocar uma joia, o outro lado do espelho acompanharia a movimentação de “seu reflexo”, entretanto não colocaria joias, apenas simularia colocar, gestualmente.

Posteriormente, a assimetria poderia se tornar mais evidente na ação “se pentear”, ao passo que uma extremidade do espelho soltaria os cabelo e acariciaria seus fios, a outra extremidade se descabelaria em movimentos fortes e rápidos, como se estivesse desordenando seu penteado.

Por fim, a assimetria seria concluída com a ação “se maquiar”, onde um lado do espelho, sem nenhuma maquiagem nas mãos, acariciaria o rosto, e o outro lado do espelho utilizaria um pincel de blush, entretanto passando-o em movimentos rápidos e fortes, repetidas vezes, como que simulando uma ânsia por estar linda, com a pele perfeita.

Dando continuidade aos laboratórios, o segundo aplicado para que a cena de Oxum se concluísse, foi a fase da cena que intitulo como “despertar”, onde a mensagem de minha essência poética se afirmou, criticando padrões de beleza e estereótipos de corpo, quando um lado do espelho atira joias em seu reflexo, ou seja, na outra intérprete.

Este momento foi muito delicado e se repetiu em muitos ensaios, pois nestas investigações que procurei identificar quais objetos seriam utilizados neste momento. Muitos objetos foram testados e descartados até uma versão definitiva, e por muitas vezes objetos foram perdidos, quebrados e provocaram machucados na intérprete atingida.

Entretanto, ressalto que esta pesquisa de movimento com os objetos foi de extrema importância para escolha de quais seriam os mais adequados ao teatro. Mais tarde, esta preocupação resultou na confecção de colares e utilização de poucos objetos pequenos, para que durante a cena, não fossem lançados e esquecidos pelo palco, podendo provocar um futuro acidente.

3.2.3 Montagem

A estrutura de montagem da cena partiu do meu entendimento de que esta seria, de fato, o primeiro contato do público com o espaço cênico como um todo. Portanto, o cenário precisaria estar bem definido espacialmente e necessitaria que tudo já estivesse em seu lugar, para dar destaque somente ao desenvolvimento das intérpretes.

Decidi não iniciar de primeira com a dupla já acomodada na penteadeira, e direcionei que a simetria já fosse se mostrando ao público desde a entrada no palco. Logo Realizamos um “caminhar” pelo palco como se uma mulher estivesse no seu próprio quarto.

Este momento definiu de fato que o melhor figurino seria um modelo que pudesse ser dividido em duas partes, uma através da roupa íntima, expressando a sensação de estar em casa, e a outra através do roupão, transmitindo a ideia de sofisticação.

Destaco a importância da presença de uma terceira ou quarta pessoa, até mesmo o elenco na íntegra assistindo a inúmeros ensaios, onde contribuíram destacando erros e aspectos a serem melhorados, ao quais não poderíamos corrigir por estarmos nos vendo “de dentro da cena”.

Quanto ao cenário, decidi colocar a penteadeira e o cabideiro distantes um do outro justamente para realizar um desenho mais amplo, onde a iluminação marcou todo o caminho realizado pelas intérpretes desde a entrada até o cabideiro, e depois até a penteadeira.

A iluminação trabalhou tons mais amarelos, justamente para reforçar o brilho do ouro, elemento de Oxum. Esta iluminação demarcando a trajetória das intérpretes favoreceu muito à cena, além de realçar as curvas do corpo delas.

A organização se estabeleceu inicialmente a partir das ações simétricas, e depois a troca de lugares na penteadeira. Após isso, foram adicionadas as ações assimétricas e por fim o “despertar”.

Neste momento final, me faltou algo que expressasse a mensagem da cena e que transmitisse isto ao público sinesteticamente, foi então que defini a entrada, somente neste momento, da trilha sonora com um toque de ljexá.

Esta combinação foi brilhante, pois percebi que realmente despertou os espectadores. O efeito que a trilha percussiva causou foi tão positiva que atraiu mais a atenção do público mergulhado no jejum do silêncio.

Visto os objetos cênicos espalhados pelo palco, precisava criar uma estratégia para limpar o espaço cênico, foi aí então que a ideia do baú surgiu. A solução estava dada, pois

uma das intérpretes, ligada às futilidades da aparência física, reuniria todas as joias espalhadas, pois sua beleza representava a dependência das joias e das maquiagens.

A outra face do espelho se revelaria na sua verdadeira beleza, se livrando da penteadeira e se dirigindo ao cabideiro para retirar o roupão. Pois percebi que o corpo revelado, seria a própria e real beleza falando por si. A mensagem estaria transmitida.

Finalizo com ambas cruzando olhares, gerando um clima de tensão entre as extremidades do espelho, que aparentavam harmônicas e simétricas, porém reveladas ao fim da cena, completamente diferentes.

Neste momento, em conversa com o diretor musical, encontramos como transição de trilha sonora, através da marcação da base e do pulso musical do toque de Oxum para de Oyá a partir do agogô, potencializando o clima de tensão. Desta forma, a “Oxum, o outro lado do espelho” se estruturou e deu ligação para a próxima cena. Graças aos efeitos de iluminação, demos destaque à performance dos músicos, possibilitando a retirada de todo o cenário da cena.

3.3 OYÁ: AS MÚLTIPLAS FACETAS FEMININAS

3.3.1 Dinâmicas

Em “Oyá: as múltiplas facetas femininas”, considero seu processo criativo mais produtivo em todos os sentidos, pois contou com as três diferentes etapas de criação as quais delimitei para a cena.

Comecei a falar de lansa a partir das memórias dos intérpretes com relação à imagem e referência de feminino que possuem. E assim foi iniciada a dinâmica com duas perguntas.

A primeira solicitava que cada um contasse aos colegas quais as referências femininas que possuem em suas vidas, de tal maneira que isto se refletisse na sua formação pessoal como indivíduo, independente dessas referências estarem em suas mães, avós, esposas, tias, irmãs, vizinhas, professoras, amigas... enfim. E além disso, pedi que complementassem a resposta com uma justificativa.

Em um segundo momento, após dialogarem com os colegas do elenco, pedi que a partir das mesmas referências citadas durante a roda de conversa, apontassem duas características dessas pessoas que fossem completamente antagônicas.

Dando continuidade, realizei associação de uma imagem de feminino, presente em nossas vidas na contemporaneidade, à uma imagem de feminino expressa no arquétipo de Oyá, que é representada por dois animais com características completamente contrastantes: O búfalo e a borboleta. Estas características adversas, foram por mim expostas em conversa com o elenco e ressaltadas enquanto ponto de aproveitamento na narrativa poética e gestual da cena de Iansã.

Salientamos um perfil de feminino, segundo a experiência desta dinâmica – que foi registrada em áudio e fotografia – as características que presente em nós mulheres, independente das contradições ou traços opostos, compõem um ser humano de leveza e firmeza, assim como também é Oyá. Então aí estaria delineado qual seria feminino discutido nesta cena.

Em complemento a essa dinâmica, realizei um trabalho a partir de leitura de itans de Iansã. Considero os itans sobre os Orixás uma metodologia muito interessante para entender melhor os arquétipos de que tratamos na narrativa do espetáculo.

Também assistimos em grupo a trechos do filme “Oyá: Rise of the Orisás”, um filme de super-heróis africanos, onde Oyá é a protagonista. A partir dele, observamos no potencial interpretativo da atriz, características que se relacionavam às descritas nos itans.

Tal atividade despertou grande curiosidade ao grupo de forma lúdica, pois reiterou que os itans de Iansã encontravam-se perpetuados naquela produção fílmica. O coletivo reconheceu a importância da oralidade, dos ensinamentos passados de geração a geração, assim como acontece no Candomblé e outras tradições de terreiro, visto que tais práticas tratam-se de heranças negras resistentes que se mostram presentes até os dias de hoje.

Ao indicar a leitura dos itans sobre Oyá ao elenco, solicitei ao grupo que destacassem características que se relacionassem à experiência anteriormente citada, provocando novas discussões e reflexões.

Além disso, o grupo reconheceu características do feminino contemporâneo que se remetem ao arquétipo de Iansã, segundo as vivências ressaltadas no perfil do elenco e das memórias apresentadas. Afinal, sei que não pode se considerar um perfil unânime a população de mulheres brasileiras, entretanto, creio que a questão da pluralidade destacada na dinâmica, pode se aplicar a diversas realidades.

3.3.2 Oficinas

As oficinas ministradas ao elenco de “Divinas” para a cena de Oyá-lansã tiveram um recorte muito pontuado na linguagem das danças urbanas, mais precisamente no *breaking*, uma dança que compõe um dos elementos do movimento *hip-hop* e que é praticada em sua maioria por homens.

Procurei inserir esta linguagem neste quadro do espetáculo para diversificar a composição coreográfica das cenas, assim como também para expressar a força e presença feminina de Oyá, traduzida na imagem do búfalo, através do *breaking*.

A primeira oficina contou com um professor convidado por mim, cuja experiência profissional artística em dança é como intérprete na área de danças urbanas, atuando como *b.boy*¹⁴. O objetivo central de sua oficina foi cumprido, passando pela contextualização do movimento *hip-hop* e da dança *breaking*, destacando as relações de gênero entrepostas.

Posteriormente, a vivência se estendeu a práticas corporais, onde os intérpretes puderam conhecer e experimentar movimentos básicos do *breaking*, bem como os modos de execução de cada movimento e modos de fazer a partir dos códigos do movimento *hip-hop*.

Nesta parte da oficina, os intérpretes exploraram movimentos com mudanças de nível, de posições, trocas de bases, diferentes formas de contato e apoio com o chão em variadas partes do corpo. Além disso, pesquisaram meios para deslocar nelas através de estruturas de movimentação do *breaking*.

Ao fim da oficina, cada intérprete produziu sua própria sequência coreográfica a partir da experiência com a oficina de *breaking*, aproveitando alguns destes movimentos, mais tarde, na composição da cena.

A segunda oficina, também de *breaking*, foi ministrada por um dos integrantes do Projeto em Africanidade na Dança-Educação, um *b.boy* cuja proposta trazida por ele ao grupo era dinamizar as movimentações experimentadas.

¹⁴ Abreviação de *break boy*. Nome dado aos dançarinos do *breaking*. Usa-se o termo *b.boy* para homens e *b.girl* para mulheres. Para conhecer mais, consultar Leal (2007), citado nas referências deste trabalho.

Esta oficina foi de grande valia para o elenco, justamente para rever os modos de execução dos movimentos e entender melhor os caminhos percorridos pelo corpo para desenvolver a performance, afinal, era a primeira experiência com o *breaking* para a maioria do conjunto, e tratando-se de uma linguagem extremamente nova, a segunda oficina foi melhor aproveitada.

Além da revisão de movimentos proposta peloicineiro, também foi trabalhada a ampliação de repertório de movimentos, outras possibilidades de deslocamentos e modos de execução daqueles já absorvidos na primeira oficina. Esta etapa também resultou numa sequência coreográfica, porém, não individual, e sim coletiva, sendo registrada e também reaproveitada para enriquecer a composição coreográfica da cena de Oyá.

Ressalto que para a realização destas oficinas, fez-se extremamente necessário um trabalho planejado junto à preparação corporal, visto que a maior parte do elenco, jamais havia tido vivências com danças urbanas, sobretudo com o *breaking*.

Neste sentido, atividades de aquecimento das articulações, conscientização das partes, bem como exploração de contatos e apoios do corpo foi bem desenvolvida na preparação corporal. Também houve um trabalho focado na resistência cardiovascular, além da preparação muscular abdominal, e nos membros superiores e inferiores, para possibilitar uma melhor estrutura para explorar essa linguagem.

3.3.3 Laboratórios

A cena de Iansã é uma das mais híbridas do espetáculo quando acontece no palco, pois agrega muitas informações aos olhos do espectador, de tal maneira, que não possibilita se concentrar em apenas um trecho. Sua visão fica passível de surpresas e acontecimentos repentinos.

Mesmo com as dinâmicas realizadas e todas as elucidações discutidas, somadas às experiências impressas nos corpos dos intérpretes através das oficinas, o principal, ao meu ponto de vista, não estava pronto... as mulheres, as divinas ancestrais, os búfalos e borboletas... elas! Não estavam ali. Apenas estariam reprodutoras de significados e representações com as quais poderiam se identificar ou não.

Foi então que os laboratórios possibilitaram à cena o que faltava. Acrescentou o vento, as múltiplas facetas, do suave ao forte, do lento ao rápido, do leve ao pesado, do silencioso ou ensurdecedor.

Propus aos intérpretes que se recordassem de sua rotina e as tarefas que cumprem ao longo da semana. E que no momento em que se encontrassem nas memórias em cada local por que passam – trabalho, casa, faculdade, rua, etc. – que registrassem bem que atividades desenvolvem e como reagem às demandas do dia-a-dia.

Logo em seguida, um tempo foi deliberado para que todos se empenhassem nesta etapa da tarefa. Depois em círculo, cada participante da oficina contou aos outros componentes a sua rotina semanal e/ou diária. Em seguida, por intervenção minha, reforcei que aquele conjunto representava o perfil de um grupo ativo, que desenvolve múltiplas tarefas, e na maioria das vezes, as acumula devido a inúmeros fatores

Dando continuidade, pedi ao grupo que cada um, individualmente, descrevesse a sua rotina em movimentos, de tal forma que gerasse uma sequência coreográfica contanto as atividades de seu cotidiano, podendo utilizar livremente o espaço, as formas e as possibilidades dinâmicas.

Muitas frases coreográficas representaram rotinas não lineares e de muitas atividades acumuladas ao longo do dia. Dentre elas estavam estudantes, trabalhadoras assalariadas, mulheres batalhadoras que vencem o sono e o cansaço acordando cedo para pegar o transporte público lotado. Dançavam mães ninando filhos, fazendo faxina, fazendo compras, colocando coisas nas bolsas, tirando coisas das bolsas. Guerreando diariamente, assim como Oyá.

Ao fim da atividade, cada integrante compartilhou sua sequência coreográfica com os outros colegas. Esta etapa foi filmada, e ao fim dela, o grupo se reuniu para conversar sobre as percepções e reflexões sobre a experiência.

O laboratório seguinte resultou na composição da cena toda, agregando todas as etapas do processo criativo de “Oyá, as múltiplas facetas femininas”.

Pedi aos intérpretes que resgatassem, individualmente, as sequências produzidas no laboratório anterior. Durante o período em que estavam executando-as, formei duplas e trios de acordo com as relações que as sequências coreográficas expressavam entre si.

Procurei reunir sequências que utilizavam mais bases baixas. Separei outro grupo que produzia mais deslocamentos pelo espaço, e assim foi. A estratégia funcionou. Então, dei

seguimento solicitando que as duplas e trios unissem suas sequências individuais, formando uma única célula coreográfica, entretanto, com a seguinte tarefa: que aproveitassem os movimentos experimentados nas oficinas de *breaking*.

Esta parte do laboratório foi desafiador para o grupo, pois muitas movimentações aprendidas nas oficinas não estavam sendo executadas ainda como o esperado, entretanto, o coletivo se dedicou ao máximo e geraram ótimas células coreográficas, que a partir do *breaking*, ganharam dinamismo, novos pulsos e impulsos para a movimentação.

As duplas e trios conversaram muito bem e foram criando estratégias para contornar dificuldades e gerar caminhos para “costurar” suas histórias contadas em movimento. Algumas duplas e trios aproveitaram também a questão das pesquisas sobre o arquétipo de lansã e utilizaram movimentos característicos do Orixá quando dança em ritual nos terreiros. Outros utilizaram a ideia de Oyá como búfalo, como borboleta, como guerreira, mãe, caçadora...

Desta forma o laboratório foi finalizado, e a estrutura de sequências foi se ordenando, se enquadrando a partir das relações com o espaço e a participação sensível das intérpretes durante os ensaios.

3.3.4 Montagem

A montagem da cena de Oyá-lansã necessitou de muita dedicação. Organizar as sequências criadas, estruturar a ordem de cada uma e equilibrar as formações das intérpretes no palco foi a tarefa mais árdua, pois me encontrava com um material vasto produzido, que não poderia ser desperdiçado.

Iniciei a montagem a partir das delimitações espaciais, criando pontos ocupados por cada intérprete, de maneira que as pessoas envolvidas em determinada sequência, formassem no espaço uma forma geométrica. Assim criei um trio formando um triângulo, uma dupla formando uma linha e um quarteto formando um quadrado. Encaixei uma forma sobre a outra, pondo o quarteto com cada intérprete em um vértice do quadrado. Dentro do quadrado, o triângulo no meio, e por último, a linha no fundo do palco.

A medida que os grupos iam desenvolvendo suas células coreográficas, fui estabelecendo as trajetórias conforme os deslocamentos e iniciei uma saborosa brincadeira de liberação e ocupação de espaços cedidos pelos deslocamentos umas das outras. Inseri

um solo na sequência de maneira que esta, inspirada nas danças de lansã, pudesse transitar livremente entre os desenhos feitos.

Mais tarde, as formações foram se complementando e ao término das sequências, optei por realizar cortes em algumas movimentações e junções de algumas partes. Por exemplo, enquanto um grupo estava explorando troca de olhares em base combinada de quatro apoios, outra dupla desenvolvia uma sequência de *breaking*.

Em dado momento, os grupos se juntavam para realizar um *freeze*, que na linguagem do *breaking* seria a mesma coisa que uma base invertida, ou uma posição estática com apoio das mãos e cabeça, sem contato do corpo com o chão em posição de cabeça para baixo. A partir de então, grupos que realizavam sequências distintas, passaram a executar a mesma célula coreográfica.

Aos poucos, fui juntando as sequências e encontrando caminhos para tirá-las do palco gradativamente. Para encerrar a cena, permaneci com o solo de uma intérprete, realizando aproximações dos movimentos de Oyá com a dinâmica de movimentos do samba. Além disso, faz citação neste momento a outra divindade de arquétipo guerreira como lansã: Oba. Cujas representação na cosmogonia lorubá se aproxima muito de lansã por sua valentia e personalidade destemida.

Não procurei abordar esta divindade em minha pesquisa porque trata-se de um Orixá extremamente raro no Candomblé, onde há pouco número de iniciados para ela. Assim como Oba, outro Orixá raro não aparece nesta pesquisa sobre o sagrado feminino ancestral, a divindade encantada Ewá. Também existem poucos iniciados no Candomblé para ela, entretanto, assim como Oba, ela é citada em um momento do espetáculo e será descrita no processo de montagem da cena de Nanã, visto que pertence também aos Orixás do antigo Daomé, ambas aparecem na mesma cena.

Dando finalização à cena, após o término do solo, a intérprete permanece no centro do palco em potencial, até que outra intérprete com figurino da cena seguinte ocupe o espaço cênico.

Quanto ao trabalho de preparação corporal nesta etapa do processo, procurei repensar as estratégias já planejadas para o trabalho corporal e intensificamos, durante os laboratórios e principalmente a montagem, as atividades de resistência muscular localizada através de séries de abdominais e exercícios isométricos.

O enfoque nos membros inferiores foi maior para ganhar resistência na articulação do joelho, além de um bom trabalho de alongamento para complementar os exercícios.

Intensificamos também os exercícios para melhorar a resistência cardiovascular, inserindo ciclos de corridas em períodos cronometrados antes de cada ensaio.

A trilha sonora deste quadro foi criada de forma muito interessante. Assim como na minha vivência como intérprete de dança popular, participei de vários espetáculos na Cia. Folclórica do Rio – UFRJ, vislumbrava sempre a música a serviço da dança, e não ao contrário. Além disso, o uso da música ao vivo, que deu literalmente vida para a cena e nos aproximou do que é estar em meio à urbanidade. No meio da rua, no barulho, na confusão, no cumprimento das demandas.

De fato, já estava definido desde a cena de Oxum, que na trilha do Ijexá, a composição musical transitaria para o toque Ilu, ritmo feito no Candomblé para os rituais de Oyá-lansã, mais conhecido popularmente como quebra-prato. Poderia aqui explicar o porquê do nome, mas minha experiência nos terreiros me educou para manter os fundamentos com sigilo a quem os vivenciam.

O que mais surpreendeu no desenvolvimento da trilha para esta cena, foi a inserção de outros ritmos somados ao Ilu, e conseqüentemente, de outros instrumentos musicais. Como o Ilu é realizado por três tambores, sendo dois deles (o agudo e o médio), realizando a base do toque, e um deles (o grave), desenvolvendo os passeios pelas células musicais, provocando contratempos.

Entretanto, três tambores não estavam alcançando a acústica que queríamos. Foi aí então, que nosso brilhante diretor musical inseriu, no lugar do rum (tambor maior e grave), uma alfaia. Um instrumento muito similar a um surdo, geralmente utilizado nos Maracatus¹⁵.

A sonoridade adquiriu um volume extasiante. Todas as intérpretes mergulharam ainda mais na proposta da cena. Inserimos também a transição dos tambores para um toque de coco nordestino, com a intenção de diminuir um pouco do volume para dar ver ao pandeiro que demarcaria o solo da intérprete que finaliza a cena. A composição musical encerra a cena com todos os instrumentos reunidos em uma convenção percussiva.

Gostaria de ressaltar que a percussão foi tão participativa no processo de “Oyá, as múltiplas facetas femininas” que muitas vezes, as batidas e convenções sistematizadas na percussão acompanhavam o ritmo de movimentos marcados nas sequências criadas. A música dançava. Quanto à montagem da iluminação, tudo foi voltado para o trabalho com

¹⁵ Manifestação artística e cultural pernambucana. Está ligada à coroação do rei Congo e às festividades em torno das tradições negras. Para saber mais a respeito, consultar Guillen (2004), citado nas referências deste trabalho.

uma iluminação mais aberta, utilizando mesclas de cores que se relacionavam à Oyá. O tom rosa foi muito bem aproveitado nesse quadro.

Ademais, o uso do foco em momentos pontuais como no início da cena nos músicos, buscando dar destaque à música e facilitando os arranjos com entrada e saída de cenário. Também o uso do foco no final da cena, no solo, potencializando o estado de transbordamento pelo acúmulo de facetas, as quais, nós mulheres-iansãs, assumimos inúmeras vezes. Uma pena não ter conseguido utilizar cenário neste quadro, pois a confecção de um grafitti ao vivo, mesmo entendendo os riscos à saúde que poderiam submeter a todos no teatro, seria uma experiência estética muito rica do ponto de vista artístico.

3.4 PEDAÇO DE CARNE

3.4.1 Dinâmica

A dinâmica realizada para motivar discussões em “Pedaço de carne” se deu a partir de compartilhamento das experiências, apesar de indesejáveis, de assédios verbais sofridos pelas próprias intérpretes.

Para iniciar o processo, solicitei que cada uma lembrasse de momentos passados em que sofreram assédio, e escolhessem uma “cantada” para compartilhar com o grupo. Foi aí então que eu vi que o buraco era muito mais embaixo. Meu elenco travou, muitas intérpretes não conseguiam contar suas vivências. Diziam sentirem nojo, não conseguirem falar, de não gostarem nem de lembrar.

Retomei o processo desde o princípio e tracei uma nova estratégia. Primeiro, aquelas cantadas que não queriam falar, pedi que escrevessem num pedaço de papel, dobraram-no e separaram. Em seguida, recolhi os pedaços de papel e os misturei. Daí então, distribuí um a cada intérprete, conferindo para que nenhuma ficasse com o papel que escreveu.

Num segundo momento, solicitei que cada uma lesse para as colegas de cena o conteúdo registrado naquele pedaço de papel. Muitas delas tiveram reações de repulsa durante as leituras, outras achavam engraçado e riam, além daquelas que permaneciam extremamente concentradas e sérias.

Ao fim desta etapa da dinâmica, promovi um debate com o grupo sobre essas histórias contidas nas escritas, onde muitas se sentiram confortáveis para contar o contexto de suas narrativas e descrever detalhes. Todas tiveram seu momento de fala, de expor opiniões e muitas discussões a respeito da naturalização da “cantada”, do discurso machista que busca justificar tal atitude como “elogio” e da sensação que isto gera em cada uma.

Muitos desabafos pessoais foram relatados, com registros inclusive, de assédios por membros da família e convívio social, e além do machismo, cantadas com discursos carregados de racismo. Ao fim da conversa, encerramos a dinâmica trazendo novas perspectivas sobre o corpo como lugar de manifestação e protesto de tais acontecimentos.

A partir da primeira estratégia aplicada ao elenco, entendi que o processo de criação desta cena deveria ser mais cauteloso do que pensava, pois tratava-se de uma questão que muito atingia as intérpretes.

Então, retomei o mesmo processo da dinâmica anterior com o grupo, pedindo novamente que registrassem em pedaços de papel, novas escritas sobre suas vivências com assédios. Ao término dessa etapa, realizamos a troca dos papéis, entretanto com uma novidade: a proposta era realizar uma leitura neutra, sem entonações na leitura e após uma rodada, uma leitura com entonação masculinizada, segundo o que elas ouvem por experiência.

Algumas intérpretes sentiram dificuldade de realizar a leitura neutra, outra apresentaram dificuldade para aplicar entonação à leitura por conta dos incômodos gerados durante o laboratório.

No segundo momento, solicitei que cada intérprete ficasse com um papel e escolhesse um espaço na sala de dança para que a partir de um estímulo musical e um momento de introspecção, pudessem refletir sobre de que forma esses assédios as atingem e o que pensam a respeito. Além disso, que procurassem expressar, sobretudo facialmente, o que sentem.

Em seguida, o grupo foi reunido e realizamos uma breve roda de debate sobre como se sentiram e o que havia mudado em relação à experiência anterior. Algumas intérpretes apresentaram mais tranquilidade ao expressarem suas ideias e encararam com mais firmeza as recordações.

Ao fim da conversa, encerramos a dinâmica dizendo para o grupo, através de uma palavra, o que cada uma sente ao lembrar das experiências que passou, compartilhou e ouviu das outras. Algumas palavras: Raiva, pena, indignação, impotência, indiferença.

3.4.2 Laboratórios

Oferecer uma proposta corporal a um elenco que apresentou várias questões delicadas com relação ao processo, para mim foi um desafio. Ainda mais que minha proposta já intencionava para um roteiro sem coreografia.

Após as experiências com as leituras e a busca por entonações na voz que se aproximassem da fala masculina, agora era vez do corpo em movimento sofrer essas vivências... tanto de quem fala, quanto de quem ouve.

A partir da preparação corporal, que desenvolveu um reconhecimento e aquecimento das partes, bem como aquecimento vocal, pedi ao elenco que se dividissem em dois grupos, um representando o agressor, e outro representando o agredido.

Todos, segundo meu comando, caminhavam livremente pelo espaço de ensaio. A orientação ao grupo agressor era que em cada momento que houvesse encontro ou aproximação de algum membro do grupo agredido, que pronunciasse uma cantada à intérprete.

Ao grupo das agredidas, solicitei que caminhassem livremente pelo espaço e aguardassem as interações com o outro grupo. Muitas intérpretes deste grupo não conseguiram se conter em permanecer passivas com a situação a qual foram submetidas. Respondiam o grupo agressor, faziam caras e bocas, com tamanha indignação sentida.

Ao fim deste processo, inverti as posições dos grupos e repeti o mesmo processo. Quando as possibilidades se esgotaram, todos se reuniram para conversar sobre suas impressões, percepções e sentimentos.

Depoimentos de profundo incômodo, de tamanha indisposição. Me dei conta que pior do que sofrer os assédios – pois de certa maneira ou de outra, já se encontravam umas mais, outras menos, em estado de conformidade com tal questão – foi ocupar o lugar do enunciador. Elas se sentiram eles e ficaram muito desconfortáveis com isso. Apesar de ser um processo complicado, foi necessário para que pudessem verbalizar aquilo que tanto as importunavam.

Finalizado o processo do laboratório, percebi que as intérpretes estavam muito mexidas, muitas choraram durante a conversa. Nesse momento, entendi que faltava um corte,

um gesto que finalizasse o processo e as trouxessem de volta do mergulho. Foi então que me ocorreu a ideia das folhas de papel.

Peguei uma folha de papel inteira e dei a cada intérprete, narrando que ela representava cada homem que mexeu com elas, cada palavra, cada discurso machista, cada enunciado que colocava seus corpos como objeto, corpos à disposição das interpretações e rotulações masculinas.

Orientei que cada uma poderia transferir para o papel aquilo que sentia, da forma como quisessem, que expressassem sua vontade de responder a esses agressores. Muitas rasgaram, picaram os papeis, enquanto outras o descartaram, pisaram, fizeram bolinha de papel, aviãozinho ao vento... outras limpavam sua boca, mastigaram e cuspiram. Esta estratégia funcionou brilhantemente bem e encerrou a laboratório.

3.4.3 Montagem

A montagem da cena se deu muito naturalmente, pois apesar do processo ter sido lento, surtiu um resultado muito bom, pois as intérpretes estavam mais preparadas para a cena. Escolhi um intérprete que seria a pivô, transitando pelo espaço e mediando fala das outras. Ela entra em cena, ocupando o espaço da intérprete que realizara solo na cena anterior, “Oyá, as múltiplas facetas femininas”.

A cada jogo de luz, uma intérprete entra em cena e diz ao público uma frase ou palavra de assédio feminino. A organização da estrutura do texto se divide em três partes. As palavras ou frases ditas são, inicialmente, consideradas mais leves, e não apresentam tantos adjetivos infames. Ao todo sendo cinco intérpretes, quando a quinta intérprete fala sua frase, combinei com as outras que o ciclo se repetiria.

Entramos para a segunda parte. Elas repetem o ciclo, porém agora, em frases pesadas, com discursos mais obscenos, e com mais volume na voz. No momento em que a quinta intérprete finaliza o ciclo, o combinado é cumprir a terceira etapa, que chamo de “desordem”.

Trata-se de um desordenar das vozes, que se complementam, se atropelam e se misturam em gritos, repetições de frases, palavras... até que em cada jogo de desordem, a intérprete pivô enuncia uma frase, que segundo a minha sugestão, fosse geralmente usada pelo público masculino em seu comportamento com as mulheres em relação ao corpo.

Em cada momento que a pivô verbaliza sua frase, o coletivo cai o tom e volume da voz, chegando a quase sussurrar, para que a frase da pivô seja ouvida. Este processo, inicialmente, se daria duas vezes, entretanto, por sugestão da intérprete pivô, acrescentei uma fala utilizada geralmente pelas mulheres que representam o reforço do machismo e reproduzem esse discurso de forma alienada. Ao realizar os jogos de “desordem” com três falas da pivô encerro a cena.

Porém, na minha opinião, faltava algo para dar acabamento à cena, daí lembrei das tais folhas de papel. Decidi que ao passo que a pivô se desloca do centro do palco para as extremidades, ela deixaria no chão uma folha de papel ofício.

A cada folha pousada no chão, uma intérprete entraria em cena, se posiciona em frente ao público e fala uma cantada para o público. Ao final da trama, ela finalizaria a cena da mesma maneira que finalizou seu processo no laboratório, fazendo com o papel o que quisesse.

Desta forma, tivemos de repensar a iluminação, que antes revelava cada intérprete, e agora, com a chegada das folhas, foi necessário traçar espacialmente o local de cada intérprete de forma sucessiva – por ordem de entrada no palco – para que a pivô pudesse caminhar pelo espaço cênico e deixar a folha de papel. Como este quadro do espetáculo é muito impactante, não haveria por que de utilizar qualquer recurso sonoro, de maneira que mantive tudo no silêncio.

Na finalização, só na estreia de “Divinas” foi que me dei conta que não foi combinado uma saída para as intérpretes, combinei então com o iluminador que a luz fecharia e as faria desaparecer na cena. Entretanto, na hora da apresentação, isto não aconteceu. Parece que como uma necessidade de improviso, cada intérprete retirou sua folha de papel do palco, e após isso, o operador de luz fechou a iluminação para a cena seguinte.

Assim tudo fluiu de forma intuitiva, o coletivo agiu em grupo e funcionou. Então achei por bem, manter dessa forma, até porque me dei conta de que sem a iluminação, seria muito difícil retirar os pedaços de papel que sobrassem pelo palco.

3.5 MARIAS

3.5.1 Oficina

O processo que se iniciou em “Divinas” na cena “Marias”, não contou com dinâmicas, pois o processo estava com o cronograma atrasado, logo optei começar pela oficina, cuja proposta técnica deu gênese à pesquisa de movimento para o quadro.

A oficina proposta foi montada a partir da definição do uso do salto alto como instrumento de diálogo entre as entidades Pombagiras e o feminino contemporâneo. O salto em cena assume a representação da elegância, e se expressa enquanto elemento simbólico de sensualidade, juntamente com as linguagens corporais a serem estudadas, expondo a imponência, ponto marcante e característico das Pombagiras.

A partir desse elemento, a preparação corporal trabalhou aliada àicineira convidada, para exercitar as articulações dos membros inferiores e segmentos dos pés. Neste sentido, a oficina se deu inicialmente sem o uso dos saltos, a partir de breve reconhecimento das partes do corpo, já buscando formas e dinâmicas de movimentos ligados ao que se reconhece por sensual.

Dando seguimento, uma atividade foi desenvolvida com as intérpretes em frente ao espelho, onde elas reconheciam seu próprio corpo, sua sensualidade e estabeleciam um diálogo com sua própria imagem refletida do espelho. A partir desse trabalho, desenvolveu-se uma pequena sequência coreográfica que foi praticada em diversas possibilidades.

Após esse momento, cada intérprete colocou sua sandália e iniciamos o trabalho das dinâmicas corporais a partir dessa nova realidade chamada salto alto. Aicineira propôs que todas nós caminhássemos pelo local de ensaio para estabelecer nossas bases de apoio nos pés.

Foi aí que a proposta se constituiu mais desafiadora, pois logo em seguida fomos tiradas de sala de aula, com um piso completamente plano, e nos foi sugerido sair pelos corredores da Escola de Educação Física e desportos da UFRJ. Realizamos caminhada e corrida pelos corredores, saímos pelas escadas e fomos até a entrada do prédio. Lá, caminhamos pela grama contornando a escola, acessando a entrada lateral dele e entrando novamente no prédio. Subimos as escadas até encontrar a sala da oficina novamente. Tudo isso de salto.

Este momento foi muito proveitoso para o grupo, pois possibilitou que explorássemos outras superfícies de trânsito, além do fortalecimento das estruturas de apoio dos pés com o salto alto. Cabe também ressaltar, que esta atividade constituiu uma ótima intervenção

artística realizada pelo prédio, proporcionando outras estéticas no espaço físico cotidiano daquela unidade.

Ao passo que retornamos a sala de aula, aicineira nos propôs uma sequência coreográfica que aproveitava o uso do salto, envolvendo pesquisas que evidenciavam os membros inferiores: linhas de perna, movimentos pélvicos, acentos, utilização de contatos e apoios, mudanças de base e posições. Além das combinações com linhas retas e angulares dos membros superiores

Foi muito importante a prática contínua desta sequência, pois ela foi completamente aproveitada na cena do espetáculo. Ao fim desta experiência, todo o elenco estava mais familiarizado com o salto, até mesmo para quem não possuía essa habilidade tão trabalhada. Ao fim da oficina proposta, realizamos uma breve conversa para destacar pontos positivos e negativos desta etapa do processo.

Algumas intérpretes apontaram a dificuldade e pouca familiaridade com o salto, afirmando ser o seu feminino e sensualidade de encontro a características diferentes dos estereótipos do salto alto. Por outro lado, muitas intérpretes se identificaram e relataram terem potencializado sua feminilidade e sensualidade a partir das oficinas. Aproveitei as contribuições para refletir em como aplicar tais relatos nos laboratórios.

3.5.2 Laboratórios

Após a experiência realizada pela icineira, desenvolvi uma série de movimentações em sequências de aula para dar seguimento ao que fora trabalhado anteriormente: as caminhadas, movimentações com enfoque nos quadris, linhas de perna, braço e tronco, contatos, apoios, mudanças de base e posições.

A exploração dessas possibilidades, geraram muitos exercícios com o salto alto. Isto possibilitou o enriquecimento do vocabulário corporal das intérpretes dentro de linguagens múltiplas, onde cada uma pôde aplicar a sua experiência com o salto. Algumas buscaram no meio das danças urbanas feminilizadas, cujas movimentações vem dessa pesquisa sobre a dança sobre saltos e/ou a feminilidade como propostas de pesquisa corporal.

Seguindo neste fluxo, realizei também outro laboratório que visava ambientar no corpo o salão do cabaré. Então, estabeleci na sala de ensaio, uma reprodução do cenário de “Marias”, onde cada recorte utilizado dava uma possibilidade à intérprete, com espaços de

transição, de observação, de negociação. A partir do perfil traçado a respeito da entidade Pombagira, propus a cada intérprete que explorasse essas possibilidades, buscando sua própria personagem/Pombagira, que os espaços do cabaré lhes ofereciam, com a condição de que qualquer ação fosse premeditadamente pensada, onde nós mulheres somos detentoras das decisões e acordos que se estabelecem a partir deste contexto.

Foi uma vivência muito rica, pois percebi que a personalidade de cada intérprete se colocava em seus personagens implicitamente. As personagens variavam entre típicas prostitutas a mulheres mais experientes e observadoras, ou até mesmo aquelas mais pacatas, com a elegância no olhar.

A partir da poética gestual presente em cada uma das personagens e seus diálogos com o espaço em seu entorno, estabelecemos conjuntamente movimentos que se evidenciavam em suas trajetórias pelo cabaré. Este laboratório teve como produto inacabado – afirmo assim porque as possibilidades não se esgotaram – a produção de sequências coreográficas a partir da pesquisa de movimento.

Também como proposta laboratório, exploramos nossas criações individuais partindo de roteiros estruturados segundo o uso do elemento “salto alto” na composição de sequências coreográficas para aproveitamento no processo de criação coletiva. Cada intérprete, após o estímulo das oficinas e do primeiro laboratório, realizaram sequências coreográficas individuais a partir de sua movimentação com o salto. Ao fim das criações, realizamos uma sequência coletiva a partir das contribuições de cada intérprete, de tal modo que esse tipo de colagem gerou uma espécie de célula coreográfica cíclica, que não havia nem começo, nem fim.

Outro laboratório que se deu, aconteceu de forma espontânea, como de costume, nas práticas no PADE. Ao realizar os ensaios das coreografias já montadas para o espetáculo, realizamos uma passagem da sequência criada a partir da oficina do cabaré. Ao tentar realizar a equalização entre música e dança, o diretor musical sugeriu, ao fim da passagem, que os músicos prosseguissem tocando os instrumentos. Dessa maneira, orientou às intérpretes que interagissem com os músicos a partir das diretrizes de suas personagens.

A cada movimentação e contato visual que se estabelecia, a dinâmica musical da salsa se desenvolvia segundo a relação movimento-resposta. A cada jogo de sedução, uma frase musical. Tal proposta de laboratório não só gerou uma interação entre música e dança, como “apimentou” a corporeidade das intérpretes, além de configurar mais um recorte coreográfico para o quadro “Marias”.

Paralelamente a estes laboratórios, desenvolvi separadamente, laboratórios para o solo que aconteceria antes da cena coletiva. Baseado em gestos cotidianos representados simbolicamente como sendo masculinos ou femininos, destrinchei a partir dessas representações, movimentos que estabeleciam diálogos com o poema recitado neste trecho do espetáculo.

Segundo essas movimentações, criei roteiros de improvisação que exploravam as linhas de braço e tronco e suas variações com mudanças de dinâmica e níveis. Utilizei contatos e apoios com a cadeira. Trabalhamos também as mudanças de tom na voz, de grave para agudo, na fala do poema.

A proposta pôde construir possibilidades para o intérprete que atuaria no solo a feminilidade no masculino ou vice-e-versa. Sugestionando ao público questões de gênero e de desconstrução de representações simbólicas sociais e culturais.

3.5.3 Montagem

Para a montagem das cenas, este processo foi a etapa mais árdua, diria até, quase que sacrificante. Foi necessário entender, em primeiro lugar, quais as dinâmicas que aplicaríamos neste quadro para a composição coreográfica.

Recordo que durante o processo, apresentamos uma versão inicial da composição criada a partir da sequência gerada na oficina no Festival Interuniversitário de Cultura da UFRJ, entretanto, concluí que não se aproximou do que gostaria de apresentar.

Neste período, desenvolvi para a apresentação junto a um intérprete convidado, um solo que trabalharia a questão das representações simbólicas que a sociedade institui como masculino e feminino. Montamos um figurino provisório que trazia elementos masculinos e femininos para o corpo.

O solo não funcionou, pois o intérprete se mostrou mais evidentemente feminino, quando na verdade, a proposta era trabalhar a dualidade dos gêneros. Entretanto, a sua faceta masculina ficou diluída.

Ademais, a cena construída ficou “suja”, pois muitas informações congestionaram a essência poética do cabaré. Todas as intérpretes em cena realizando a mesma coreografia,

deu um ar de amadorismo ao grupo, perdendo a característica primeira de propor novas composições partindo da perspectiva da dança contemporânea.

Além disso, não pudemos usufruir de recursos como iluminação, estrutura de palco e figurino definido em tempo. Mais tarde, refletindo sobre os resultados positivos e negativos obtidos com a apresentação desta versão de “Marias”, decidi trabalhar com o elenco em partes, para que desta forma se estabelecesse uma relação de equilíbrio entre os diálogos que se tratam em cada recorte coreográfico.

Neste sentido, para chegar na montagem desta cena na versão definitiva, retomei o solo construído com o intérprete convidado, e confesso que, recorri a um lugar de conforto, pois o tempo pedia urgência e o intérprete não estava respondendo à proposta. Então, a estratégia se tornou trabalhar a presença da feminilidade no corpo masculino.

Justamente no momento em que pensei que as coisas pudessem fluir com mais tranquilidade, eis que recebo uma bomba no colo, com contagem regressiva para estourar: O intérprete não apresentava mais a mesma disponibilidade de antes para ensaiar. E me deparei com o desafio de ter de criar outra proposta de solo para alguém que nem sequer imaginava quem poderia fazê-lo.

Foi justamente nesse momento, também, que nasceu Maria Navalha. Me debrucei sobre a proposta e pesquisei a questão da masculinidade na corporeidade feminina. A figura da mulher destemida e corajosa, que não abaixa a cabeça para homem nenhum. Aquela que aponta a navalha para quem ousa ditar as regras de seu corpo, conduta e comportamento.

E a partir das movimentações geradas segundo poses e movimentos potenciais em diálogo com o objeto cênico (cadeira) que desenvolvi este solo. Trabalhando os saltos e os elementos masculinizados que Maria Navalha carrega.

Para o cabaré, realizei jogos coreográficos a partir desses recortes, onde existe cada evidência de uma essência pessoal de sensualidade e feminilidade, que são próprios, e que se fundem às compreensões de um corpo que dita as regras, seu prazer e gozo.

Aproveitei também a sequência coreográfica gerada a partir da oficina trabalhada com o elenco, entretanto, com um número extremamente reduzido de intérpretes – apenas duas. Para finalizar o processo, ao mesmo tempo que os recortes coreográficos vão se inserindo, fui retirando-os ao poucos do palco, para que ele fluísse para um “fim” de forma orgânica.

Um dos laboratórios que explorou o lugar do feminino de cada intérprete e sua relação com o salto deu “pano pra manga” e me impressionou muito em uma intérprete que trabalhou

as frouxidões das articulações do tornozelo. Logo, utilizamos suas movimentações para encerrar a cena com um solo dela explorando essas possibilidades.

Ela estaria em estado de transição entre a perda do eixo e a recuperação do mesmo, juntamente com o uso do salto em apoios diferentes dos comumente utilizados. Isto representou para mim o termo de posse do próprio corpo, o lugar de decisão sobre ele e o resultado dos jogos de sedução, onde a Pombagira manipula os que estão a seu redor, atraindo olhares e conquistando suas vontades, tanto, que muitos querem ser seus devotos/clientes.

Com a iluminação a meu favor, explorei o uso de focos fechados, e na luz aberta, usei o vermelho e outros tons quentes para valorizar não só às sequências, como também, trilha sonora utilizada. Percebi também que pela primeira vez me deparara com o fato de ter de achar uma solução para o quesito figurino.

Assim como nas outras cenas do espetáculo, em que providenciamos um figurino a partir de vestuário próprio ou adquirido por compra, para esta cena, foi diferente. Percebi que o “arranjado” entre meias calças e corpetes não funcionava. E pela primeira vez, tivemos idealizar figurinos sob medida.

Ficou lindo! Muito bom! Cada figurino se estruturando a partir do corpo de cada intérprete, valorizando suas formas, contornando silhuetas. E não só isso, como também houve uma resignificação dos vestidos, transformando os figurinos em modelos de calça, shorts, etc. Neste momento do espetáculo, estabeleci também o acréscimo do batom vermelho na maquiagem, afinal, ressaltaria o perfil da divindade Pombagira/mulher empoderada.

É importante ressaltar a questão da elaboração da maquiagem enquanto parte do processo deste espetáculo, também. Foi planejada com cuidado para que não houvesse a necessidade de tantas transformações ao longo das cenas. O uso de do marrom e suas gradações, de modo que produzissem um tom mais próximo da pele das intérpretes foi aplicado com o uso do dourado para realçar o olhar, juntamente com delineador e rímel.

Utilizamos também tons naturais no batom, para que a única modificação necessária, que caracterizasse consideravelmente e possibilitasse praticidade nas trocas de figurino, acontecesse na cena “Marias”, com a aplicação do batom vermelho, e após o término da cena, ele pudesse ser retirado rapidamente para a cena seguinte.

Com relação à trilha, foi o momento em que os músicos se depararam com o embate de um ritmo musical que eles não dominavam. Pensamos em utilizar trilha mecânica inclusive

– pois foi o que utilizei na primeira apresentação da cena no Festival na UFRJ – entretanto, eles se disponibilizaram a pesquisar e aprender a tocar as bases de cada instrumento.

Neste misto de dedicação, erros e acertos, acordos e desacordos, levamos dois meses para “parir” esta cena, que apesar do trabalho, ficou um encanto e trouxe outras perspectivas a respeito do corpo feminino e a confrontação do processos de domesticação que ele passou ao longo dos tempos na história da humanidade.

3.6 CORAÇÃO MULAMBO

3.6.1 Dinâmica

Dando continuidade ainda às entidades Pombagiras, não podia deixar de falar de Maria Mulambo. Apresentando, dentre as artimanhas que esta entidade possui, as demandas do coração, seu principal campo de atuação e experiência. Ninguém melhor que a Pombagira Maria Mulambo para entender as decepções que se passam numa história de amor.

Dentre as análises feitas a partir do ponto cantado citado no capítulo anterior, tracei um perfil que descreve uma mulher sofrida, e que apesar das duras penas que a vida lhe põe à prova, segue em frente e atravessa seu tempo, os valores e regras de seu contexto.

Neste sentido, elenquei discutir sobre o tema traição nos relacionamentos heterossexuais, a partir de uma relação monogâmica. Seguindo esta questão, iniciei com a intérprete que representaria Maria Mulambo uma dinâmica que se iniciou com a seguinte pergunta: “quais as frases que você ouviu de companheiros ou admiradores, cuja lembrança não permite esquecer, de tal maneira que marcaram sua vida?”

Independentemente de serem lembranças positivas ou negativas, pedi a intérprete que anotasse tais frases em um papel. Após esse momento, realizamos uma breve conversa, onde ela pôde relatar o contexto de cada frase e especificar detalhes, justificando os marcos de sua memória.

3.6.2 Laboratórios

A partir das frases escritas e da discussão proposta na dinâmica, criei dois laboratórios que foram aplicados segundo as descrições de momentos que compõem uma relação amorosa entre homem e mulher. No caso do espetáculo, eles foram compostos a partir das histórias compartilhadas entre a intérprete e eu.

No primeiro laboratório, escolhi uma frase do papel que a intérprete anotara. A frase representava os aspectos positivos vividos, desde quanto ela e o parceiro se conheceram até o momento em que se apaixonaram. Então, solicitei como da mesma forma que na dinâmica, que a intérprete recordasse desse momento vivido em seus relacionamentos que a marcaram de forma significativa.

Ao passo que esses momentos representavam essas experiências, que eram contados em movimento, em dança, os laboratórios motivaram muitas movimentações utilizadas na cena “Coração mulambo”. Este último narrado, foi selado com um retorno a intérprete em cada laboratório, onde escrevi uma carta me identificando como admirador secreto dela. Utilizei algumas frases por ela citadas e, na carta, prometi retornar em breve, estimulando um novo encontro.

Dei prosseguimento a este mesmo sistema de laboratório em um segundo encontro, onde me apropriei das experiências negativas, ressaltando as falhas, as traições, mentiras, etc. Da mesma maneira como conduzi a primeira experiência, transformamos esta segunda vivência também em movimento.

O segundo laboratório se baseou na perspectiva de contato e apoio. Visto que não havia, nos encontros e ensaios desta cena, a presença de uma figura masculina, me disponibilizei para representar um parceiro dela. Pedi a intérprete que se comportasse de forma que me tratasse como ela trata um namorado/companheiro quando está completamente entregue ao relacionamento, isto é, o que ela produz enquanto conduta para que seu namorado ou companheiro sintasse motivado a continuar com ela.

Muitas experiências foram orientadas por este percurso de pesquisa. A intérprete por muitas vezes cuidou de mim, me acariciou, me tratou com filho, quase que como uma joia rara muito frágil, quando representara seu parceiro. Ela me serviu as coisas que julgava agradar, fez massagem e simulou seus atos sexuais, independentemente da reciprocidade do “companheiro”. Em outras palavras, se comportou com uma serva, paciente e disposta a tudo pela felicidade de seu cônjuge.

Partindo dessa dinâmica de trabalho, incentivei que as movimentações geradas a partir das vivências no laboratório gerassem uma sequência, que posteriormente,

consolidaram uma estética de movimento que evidenciasse as ausências do parceiro, para que de certa forma, sua presença fosse percebida na trama coreográfica, entretanto não enxergada através do corpo de outro intérprete em cena.

Ao fim dessa segunda experiência, possuía bastante material produzido para a cena, com muito significado, afeto e desafeto. Através de cada movimento criado, suas recordações de felicidade e sofrimento influenciavam sua expressividade e sua relação com os desapontamentos e decepções sobre traição.

Não poderia deixar de citar como experiência laboratorial a criação do texto utilizado no monólogo teatral, que foi construído conjuntamente, fruto de inúmeras conversas antes, durante e pós ensaios, a respeito de memórias e histórias de amor desiludidas.

A leitura do texto acontecia a cada encontro para os ensaios da cena, pois à medida que cada frase lida ganhava sentido, acessava às imagens de quem as viveu, e não só por isso, mas gerava novas reflexões sobre as vivências pessoais, escolhas e decisões.

Esta apropriação do contexto e dos detalhes de cada relato contribuiu para que o texto fosse memorizado organicamente, de tal maneira, que a fluidez da expressividade não exigiu a busca por determinadas expressões, seja no texto, na face ou no corpo.

Muitas lágrimas, de ambas as partes, direção e interpretação, rolaram durante o processo, sobretudo durante os laboratórios. Entretanto, a proposta era mostrar a face da superação da mulher e o atravessamento de valores que podam as vontades e domesticam o corpo feminino para aceitar este tipo de submissão ao patriarcado. Então, ao passo que os laboratórios ocorriam, estabeleciam para nós duas, doses terapêuticas de reflexão e superação dos fatos e mágoas.

3.6.3 Montagem

No processo de montagem, a grande parte do material já estava criado, bastava organizar. Desta forma, estabeleci ao longo de momentos pontuais do texto, características expressivas, gestos e ações com os objetos cênicos (taça de vinho e acessórios do figurino).

Com a pontuação desses momentos pelo texto, estabeleci o ponto de entrada da personagem ainda na cena “Marias”, de forma que estabelecesse naquele recorte cênico o clima de nostalgia que desejava para o quadro, principalmente porque apresenta-la destoando do coletivo era intencional.

Inclusive, como forma de estabelecer uma interação mais próxima com o público, roteirizei uma pequena performance para Maria Mulambo, onde ela se dirige ao público e pede que alguém sirva seu vinho, em seguida, oferece uma dose a alguém de sua escolha. Ao finalizar este processo, retorna para seu cenário de origem.

Cabe citar que o texto criado, foi finalizado com uma inversão do sofrimento em orgulho. Tanto que no momento em que o texto leva os espectadores ao trajeto mais amargurado e doloroso da personagem, é justamente quando ela se coloca renascendo das cinzas e afirma não se submeter mais às condições de uma relação pautada na aceitação da traição. Ela corrompe e subverte esse lugar tão esperado que o feminino acate.

Ao fim da cena do cabaré, ela realiza todo o monólogo teatral e inicia sua sequência criada pelo somatório das vivências ao longo dos laboratórios. Seus movimentos são marcados por gestualidades que caracterizam um relacionamento amoroso, desde quando se inicia nas primeiras sensações, até quando perde o brilho, onde o casal não vê mais perspectivas para continuar.

Sua sequência estabeleceu um modo de ligação de forma que conduziu uma trajetória que iniciava na cadeira, transitava para a base de pé (explorando as possibilidades espaciais), modificava para as bases baixas e retornava a cadeira. Finalizando a célula coreográfica no mesmo ponto que a iniciou.

Além dessas marcas ao longo da célula coreográfica, suas movimentações são caracterizadas pelo estabelecimento de uma relação com um corpo ausente. A presença invisível de um alguém a todo instante é citado coreograficamente como sendo o outro lado da relação que se rompeu.

Uma dança a dois, uma transa, troca de carinho ou nem sempre a vontade de não tê-lo mais ali ao lado, complementam a visão do público para esta configuração cênica. Pois, afinal, ao fim de seu solo, ela retorna ao seu posto de anfitriã do cabaré, com postura de realeza, que faz jus ao seu lugar, agora, ressignificado pela superação das dores de um amor que não a matou, mas ensinou a viver. Sofrida, Mulambo, mas de pé... jamais esquecida do que passou! Laroie!

Com relação à iluminação de "Coração mulambo", assumi o trabalho com focos muito bem posicionados para realçar apenas os espaços por ela ocupados durante a movimentação. Esta estratégia também funcionou, produzindo um resultado muito positivo para evidenciar as relações de espaço e tempo entre a personagem e os músicos, destacados em outro foco de iluminação.

O cenário utilizado já vinha sendo aproveitado desde a cena “Marias”, entretanto, o único momento em que houve a preocupação com relação à montagem e desmontagem foi por conta de objetos cênicos pequenos (taça e garrafa de vinho) que foram solucionados quando inseri um elenco de apoio com um personagem caracterizado de garçom.

Desta maneira, não precisei ficar preocupada com relação à montagem do cenário do cabaré, pois a própria cena do garçom, já configurava a montagem do cenário. Além disso, ele mesmo cumpriu a tarefa de levar até a personagem Maria Mulambo, sua garrafa de vinho. Para a saída de cenário, pude contar com a ajuda de contrarregra.

Com relação à questão da trilha sonora, a música utilizada representou, para mim, uma ratificação das relações de tempo e espaço por conta da citação na letra, onde um homem de cabelos brancos sofre ao lembrar de seu passado amoroso. Ademais, me serviu perfeitamente por representar um período importante na história da música popular brasileira, onde havia características específicas no modo de cantar.

Tal fato contribuiu não só para os figurinos e o contexto apresentado na cena, como também enriqueceu a cena musicalmente. Os músicos criaram uma versão da letra em samba-canção, compostos por um pandeiro de couro e um belíssimo arranjo de violão de sete cordas, além da voz estonteante a cantar em entonação de seresta, cujo músico que a interpreta possui a experiência de um homem de cabelos brancos.

Gostaria de frisar aqui que o músico que interpretou a cena cantando, apenas se apresentou em “Divinas” nos dois primeiros dias da temporada por questões de compromissos profissionais. Em contrapartida, o diretor musical o substituiu e cantou belissimamente no último dia da temporada.

Nesta configuração, a cena foi criada e ensaiada em encontros organizados separadamente, e posteriormente, quando se aproximando da data de apresentação, os ensaios juntamente com o grupo todo (músicos e intérprete) para ajustar a coreografia à música e vice-versa, compondo assim, a versão definitiva da cena “Coração mulambo”. Um coração que sofre, resiste e segue forte.

3.7 MÃES: NANÃ E IEMANJÁ

3.7.1 Oficinas

Descrever o processo de criação desta cena, foi algo para mim, um tanto incômodo. Sim, o foi, porque tenho muito carinho e respeito por essas senhoras, grandes mães, que aqui se encontram nas subjetividades de minha dança.

À esta altura do cronograma, o atraso urgia por uma finalização do processo, para que pudesse ensaiar todo o espetáculo sem a preocupação de “amarrar” cenas, definir coisas e treinar partes. Neste sentido, não pude despender tempo investindo em dinâmicas, pois apesar de considera-las experiências valiosíssimas, não haveria espaço para construir todas as etapas com o escasso número de ensaios.

Partindo direto para a aplicação de oficinas, contei com a participação ativa de duas intérpretes do elenco, que são mães, e que foram convidadas por mim a pensarem em propostas para oficinas de acordo com a temática abordada.

A primeira oficina pensada para o elenco, objetivava possibilitar experiências sensórias que eles pudessem se sentir como fetos (filhos) e como progenitoras (mães), pontuando a transição de um para o outro.

Em uma sala refrigerada, os intérpretes se colocaram pelo espaço em base deitada, de decúbito lateral... em outras palavras, viraram sementinhas de gente, encolhidinhos como fetos dentro da barriga de suas mães.

A instrutora da oficina cobriu cada corpo com um lençol ou algum tecido grande, e com as mãos, aqueceu seus corpos. Através de estímulo sonoro com sons de água e de batimentos cardíacos, ela foi conduzindo verbalmente o comportamento dos corpos envolvidos por aquela “placenta”.

Propondo os primeiros movimentos, mesmo que bem pequenos e mais internos do que externos, aicineira nos instruiu a procurar um espaço onde pudéssemos achar um feixe de luz do ambiente, e posteriormente, encontrar os sons e texturas da atmosfera fora da placenta.

Pudemos sentir como é de grande pesar nascer. Afinal, a placenta envolve e aquece, e o cordão umbilical nutre. Não existe melhor lugar para se viver. Após nos estabelecermos naquele ambiente de descobertas, a oficina nos transitou de lugar e transformou aqueles lençóis em nossas próprias placentas.

Cada intérprete, agora, tinha uma placenta, na direção de seu ventre, para cuidar, zelar, acarinhar e sonhar o melhor para aquela vida. Neste momento, após a percepção das

sensações provocadas durante a narração da oficinaira neste momento, ela nos solicitou formarmos duplas para unir nossas placentas e estabelecermos trocas de cuidado, transformando lençóis em bebês, mesmo que imaginários, mas preenchidos de afeto e significados.

Este momento da oficina foi muito interessante, pois de fato, cada intérprete se dedicou para seu “pedacinho de lençol” com tanto zelo e cuidado, como se fosse um filho, que me impressionou.

Entretanto, uma terceira etapa da oficina nos aguardava. Foi quando cada intérprete perdeu seu “feto” e passou por um pequeno laboratório dirigido dentro da oficina, no qual consistia em formar fileiras marcadas por um trajeto que se originava em uma ponta da sala e se estendia até a outra.

Nossa tarefa era cumprir este trajeto caminhando para frente, desenvolvendo uma movimentação que caracterizasse a sensação que sentíamos ao pensar no filho como sendo um ser, que até então era muito dependente, porém agora em crescimento, necessitando de alguém que o acompanhe enquanto mãe, mas que não deva assumir as consequências de seus atos e não mais interferir em suas escolhas na vida. Ou seja, estar por perto, permitindo-o crescer para o mundo.

Ao fim deste processo, a oficina se encerrou com a união de todos os retalhos de tecidos e lençóis, formando um círculo, que segundo a instrutora da oficina, era uma alusão a um cordão umbilical – elemento que une mãe e filho. Nos reunimos em círculo e conversamos sobre as sensações sentidas durante a oficina, e possíveis conexões com suas referências maternas.

Enquanto o debate em roda ocorria, me dei conta de que o pequeno laboratório utilizado ativou muitos comportamentos durante a execução das etapas da oficina. Experiências essas muito próximas aos cuidados maternos relatados na roda de conversa, o que para mim, significou uma representação de laços afetivos dos próprios intérpretes que se reproduziam espontaneamente.

A segunda oficina apresentada ao elenco, partiu de um lugar muito sensível, cuja proposta era mais relacionada às experiências entre o movimento e as afetividades acionadas pela memória.

A atividade proposta por ela foi dividida em dois momentos, sendo o primeiro deles, possibilitando aos corpos um momento para recordar os momentos vividos desde as primeiras

lembranças da infância, até outros vividos das quais depreenderam com grande intensidade, de tal maneira, que os marcou para o resto da vida.

As lembranças foram ativadas durante a permanência dos intérpretes localizados em diferentes espaços da sala de ensaio, na posição mais confortável que desejassem, enquanto isso, a oficinaira narrava a condução das memórias que iam ativando.

Algumas perguntas chaves foram lançadas durante as narrações que norteavam os lampejos súbitos da mente, como por exemplo “qual a primeira lembrança de felicidade que você possui?”, “qual a primeira lembrança que você tem da sua mãe?” ou “que lembrança você possui que lhe trouxe saudade da sua mãe?”. A partir dessas perguntas e outras conduções de memória, a oficinaira foi aprofundando recordações de afetividades, apegos, traumas, etc.

Em cada momento, foi muito evidente como essa atividade tocou os intérpretes de forma profunda e intensa. Creio que não houve nenhum envolvido na oficina que não tenha se entregado às lágrimas em pelo menos uma etapa da oficina.

Após a finalização desta parte, iniciou-se um segundo momento que buscava pontuar as lembranças nas relações de cada intérprete com suas mães. Cabe ressaltar que esta parte da oficina procurava resgatar não só as memórias, como também reconhecer as características deste lugar das maternidades em suas vidas, as relações estabelecidas a partir desta figura.

Em duplas, assumiram o lugar de “contadores de suas próprias histórias” com suas referências maternas, de forma que em duplas, pudessem demonstrar através do movimento o que sentiam, o que passaram e o que os marcou de maneira significativa.

Seja de forma positiva, quando ativam as memórias de momentos de partilha, felicidade, carinho e afeto; ou de forma negativa, quando resgatam as agressões (físicas ou psicológicas), perdas e ausências, as lembranças vinham à tona, contribuindo para as expressividades e laços afetivos transportados para a movimentação em cena.

Ao fim das experiências em dupla, a oficina se deu por encerrada após uma longa reunião, onde todos os envolvidos pudessem apontar suas percepções sobre a oficina, pontos relevantes para a construção da cena e a tamanha significância que teve ao coletivo as recordações reconstruídas a partir da imagem de feminino através da figura materna de lemanjá.

3.7.2 Laboratórios

Antes da descrição dos laboratórios, cabe ressaltar que durante o período da montagem de “Divinas” no processo da cena em questão, muitas tarefas planejadas já haviam se diluído. Toda a prática de consciência e preparação corporal perdeu sua continuidade para possibilitar mais tempo de ensaio às cenas.

Tal decisão acarretou consequências para o desenvolvimento dos intérpretes em cena, pois em muitos momentos, demonstraram cansaço e pouca disposição no palco. Por outro lado, se não fosse as abdições neste momento do processo, muitas etapas não seriam concluídas.

Como a cena “Mães: Nanã e Iemanjá” abordam os arquétipos de duas divindades no mesmo quadro, optei trabalhar com a Nanã primeiro, por ser Orixá mais velho, e ser representada em um solo, logo a criação ficou mais pontuada em um processo específico.

Trabalhei junto a intérprete que desenvolve o solo a partir de roteiros de improvisação, cuja orientação era explorar movimentos que ativassem maior vontade de potência e tônus muscular, produzindo força ativa e peso, aliado a dinâmicas de tempo moderado a lento, com mudanças de nível e transferências de peso.

Esta dinâmica proposta se baseou na estrutura do barro, da lama e da argila, que sugerem uma textura mais consistente e densa, assim como é minha leitura de Nanã, lenta, firme e resistente.

Para os laboratórios correspondentes a Iemanjá, propus um desdobramento das experiências proporcionadas nas oficinas, a partir dos afetos e memórias dos próprios intérpretes em relação às suas referências maternas.

Estabeleci duplas, segundo, minha escolha, e disponibilizei um tempo para que os integrantes de cada dupla contasse sua história de cuidado, rigorosidade, cobrança, carinho, preocupação para seu parceiro.

Posteriormente, após os relatos corporais esboçarem suas lembranças de tenra idade, solicitei que cada dupla elegesse alguns movimentos que pudessem “cruzar” histórias com as de outra pessoa, e cada dupla desenvolveu uma sequência coreográfica a partir desse entrelaçar de memórias afetivas com sua figura materna.

Reforcei que as histórias contadas, não necessariamente deveriam contar apenas lembranças positivas, que trouxessem somente o encanto, mas que propusessem também momentos de tensão, inquietude ou aflição vividos com suas mães.

Ao fim das produções, estabelecemos um momento para apreciarmos as criações uns dos outros, e por fim, relatar as memórias cruzadas, de maneira a posicionar o lugar da maternidade que estávamos discutindo.

3.7.3 Montagem

O processo de montagem de “Mães: Nanã e Iemanjá”, diria que se estabeleceu de forma segmentada, pois o que de fato deu corpo a estrutura da cena e sua composição coreográfica foram os laboratórios aplicados, que pontuados a partir das experiências nas oficinas, me propiciou como retorno um roteiro coreográfico, entretanto, não me mostrava nada delimitado em relação a coreografias.

A ideia da criação do solo a partir das improvisações se deu quando a intérprete que o representou iniciou a montagem a partir das qualidades de movimento exploradas durante o laboratório, e me ocorreu a necessidade de pontuar naquele momento outra divindade, que assim como Nanã, também faz parte do panteão daomeano: Ewá.

Apesar de ser uma figura feminina que compõe as seis labás, não houve tempo para que uma cena pudesse ser criada a partir dela. Assim como fiz a citação de Oba em “Oyá, as múltiplas facetas femininas”, apresentei Ewá (filha de Nanã na nação Fon) no solo de Nanã. Sua citação foi muito sutil, onde a intérprete faz uma mudança de nível para a base de pé, e ao manipular uma bola de argila, realiza movimentos de Ewá, quando manifestada nos terreiros de candomblé.

Ao passo que o solo de Nanã se estruturava a partir da argila, minha leitura de corpo moldado a partir do elemento barro me levou a pensar em corpos se constituindo em vida, assim como na oficina das “placentas”. Coloquei corpos pelo espaço cênico, reproduzindo a imagem dos fetos que exploraram durante a oficina enquanto o solo de Nanã se desenrolava. Neste fluxo criativo, sugeri que a intérprete que representava o solo desenvolvesse uma forma de corpo feminino a partir do barro, e deu certo, pois o tempo de criação da forma serviu de termômetro para as outras tramas ao redor.

Após a entrada desses corpos ao redor de Nanã, fiz a ligação para a formação de duplas a partir de outros intérpretes adicionados à cena. Fiz questão que alguns intérpretes homens (músicos) compusessem a cena, pois não queria que o espetáculo se caracterizasse excludente e gostaria de reforçar a humanização da mulher através de um cuidado e respeito também gerado a partir do masculino. Gosto também de confrontar os radicalismos. Introduzi a costura para o momento das ligações entre mães e filhos, onde um contava para o outro suas experiências e memórias com suas referências maternas.

Foi neste momento que entendi que a humanização do ser mulher e a mensagem dos atributos das divindades discutidas já estava pontuada, entretanto, não sabia ainda de que forma conduzir tudo para que um fim se realizasse.

Durante este período, estava a um mês da estreia do espetáculo e necessitei abrir mão de um dia de ensaio para produzir o material gráfico. No dia da produção de fotos para o cartaz do espetáculo e vídeos para o teaser¹⁶, registrei a cena das mães sem final. Entretanto, ao recordar da simbologia dos lençóis e tecidos como cordão umbilical, reafirmando laços afetivos e biológicos, recordei-me da ciranda, cuja dança popular une seus participantes e tem estreita relação com o mar, por conta das manifestações litorâneas, principalmente as do nordeste, onde a ciranda possui considerável presença.

Durante as filmagens, fui conduzindo verbalmente o grupo que se dirigissem à “Naná”, e retirassem de sua bacia de barro, os retalhos de tecidos que deveriam emendar para criar um círculo. Os tecidos que escolhi, uniam as cores de Nanã e lemanjá: O roxo, o azul e branco. Através dessa grande união de tecidos/placentas formando um grande cordão umbilical/histórias de afetos maternos, a ciranda estaria formada. Todas as histórias, todos os sentimentos, todas as mulheres. Estavam convidadas a integrar a cena e compartilhar em roda este momento de trocas de energia, de sorrisos, de emoção e serem criaturas divinas. Decidi então que assim como esta cena surgiu de forma tão espontânea na gravação, assim teria de ser no palco.

Apenas decidi que, para complementar a cena, algumas mulheres da plateia poderiam ser convidadas a integrar a ciranda, assim como aprendi nas minhas atuações como intérprete na Companhia Folclórica do Rio – UFRJ. Tal possibilidade seria para mim, a contemplação de que as pessoas que pisassem no palco, sentissem uma chama de identificação com a proposta do espetáculo e vivenciassem uma experiência estética que aproximasse elenco e espectadores.

¹⁶ Pequeno material fílmico para exposição de qualquer produção artística. Geralmente utilizado nos âmbitos do teatro e dança para fins de divulgação de espetáculos.

Ao apresentar esta cena no dia da estreia de “Divinas”, percebi que apesar de atingir os objetivos traçados com relação ao público, uma sensação de vazio, de interrogação foi gerada, pois quem olhava tudo acontecendo da plateia saiu de lá com a sensação de ter assistido algo “inacabado”. O público demorou a produzir as tão famosas palmas ao fim do espetáculo e entendi que os espectadores não esperavam que aquele final com o público no palco fosse de fato o fim de “Divinas”.

Fiquei incomodada, fiquei reflexiva... decidi mudar, decidi que o fim ainda não estava lapidado. No segundo dia da temporada, antes da apresentação, realizamos um ensaio para definir como solucionar esta questão. Achei melhor não convidar mais o público para entrar em cena, pois apesar de representar um momento mágico, estava atrapalhando o final. Como resolver? Como levar o público de volta após envolvê-los em tecidos emendados um no outro? Não havia tempo para isto, e tudo estava um tanto confuso.

Preferi, por prudência, conduzir a cena sem chamar ninguém para fazer parte dela e pedi que aos poucos, ao passo que os músicos se distanciassem da cena para tocar, que as intérpretes se aproximassem para reduzir o tamanho da ciranda, entrelaçando cada vez mais os tecidos entre os braços, até que a iluminação e a música nos distanciasse do contato visual com o público e o fim acontecesse com o famoso desligar da iluminação.

A ciranda foi uma sugestão induzida, também, pelo diretor musical, onde ele propôs através da sinuosidade e leveza do mar, o tom e o pulso que acompanhariam a letra que ele mesmo compôs para o espetáculo. O sopro do vento sobre as águas deu complemento sonoro através de uma flauta doce, e a letra da música, cujos versos uniam todos os femininos abordados para dançar a ciranda na beira do mar, eram cantados pelas maravilhosas vozes de duas musicistas do elenco.

Cabe ressaltar inclusive, que o canto foi algo que, apesar de ser conduzido pelas musicistas, também fez parte do processo do elenco como um todo, pois entendemos não só aquele momento como um estado de partilha, como também uma representação da cultura popular. Realizamos alguns ensaios de voz para afinação de tom e memorização da letra para resposta em coro, enquanto dançávamos na ciranda. Além disso, ensaiamos muitas vezes para criar apoio na respiração, onde pudemos executar ambas as tarefas: dançar e cantar.

Quanto à questão da iluminação, trabalhamos para utilizar os tons que ainda não haviam sido explorados. A cor de Nanã, aplicada em tonalidades de lilás e o azul para lemanjá, deram o clima de água, a sensação de estar no mar. Na sonoplastia, elegi uma faixa de mecânica de efeito sonoro de água corrente, para que a ambientação do elemento água fosse apresentado desde o início do solo de Nanã. Desta forma, as tramas da composição

coreográfica tornariam a cena mais envolvente na relação com o público, já que não haveria letras de música.

Na finalização da cena, a iluminação trabalhou a mescla dos tons utilizados juntamente com o desligamento gradativo da luz, até que pudesse evidenciar o fim ao público. E desta maneira, o processo de montagem de “Divinas” se encerrou.

3.8 CRONOGRAMA

Tabela de cronograma referente ao 1º semestre de planejamento das atividades.

Atividade	Set. 2014	Out. 2014	Nov. 2014	Dez. 2014	Jan. 2015	Fev. 2015
Pesquisa bibliográfica	X	X	X	X	X	X
Processo de criação / ensaios	-	-	-	-	-	-
Elaboração de cenário e figurino	-	-	-	-	X	X
Produção do memorial descritivo	-	-	-	-	-	-

Tabela de cronograma referente ao 2º semestre de planejamento das atividades.

Atividade	Mar. 2015	Abr. 2015	Mai 2015	Jun. 2015	Jul. 2015	Ago. 2015
Pesquisa bibliográfica	X	X	X	X	X	X
Processo de criação / ensaios	X	X	X	X	X	X
Elaboração de cenário e figurino	X	X	X	X	X	X

Produção do memorial descritivo	-	-	X	X	X	X
---------------------------------	---	---	---	---	---	---

Tabela de cronograma referente ao 3º semestre de planejamento das atividades.

Atividade	Set. 2015	Out. 2015	Nov. 2015	Dez. 2015	Jan. 2016	Fev. 2015
Pesquisa bibliográfica	-	-	-	-	-	-
Processo de criação / ensaios	X	-	-	-	-	-
Elaboração de cenário e figurino	X	-	-	-	-	-
Produção do memorial descritivo	X	X	X	X	X	X
Ensaio de finalização	-	X	X	-	-	-
Apresentação do produto "Divinas"	-	-	X	-	-	-
Defesa do memorial descritivo	-	-	-	-	-	X

3.9 ORÇAMENTO

O orçamento¹⁷ que segue é calculado segundo as parcerias realizadas com o Projeto em Africanidade na Dança-Educação. Visto as possibilidades que o projeto pôde me proporcionar, muitos gastos foram poupados.

¹⁷ Conferir planilha orçamentária em Apêndice C, p. 88.

Produzir um evento ou atividade cultural não é uma tarefa fácil. Trata-se de um trabalho minucioso e cuidadoso, além de caro. Neste trabalho, fui agraciada com parcerias que puderam me ajudar a cumprir esta missão. Uma das mais caras e difíceis despesas de pagar me foi economizada por conta do edital ao qual inscrevi o projeto do espetáculo “Divinas”, no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. Logo, não foi necessário gastar com aluguel de teatro.

O que posso delinear em relação à economia feita foi, principalmente, com a remuneração dos intérpretes, visto que o projeto disponibilizou seus integrantes para compor o elenco. Além desta, serviços com iluminação, som, alimentação, transporte e ECAD (direito autoral) foram financiados pelo projeto.

Entre outras despesas que me foram garantidas por meio da parceria com o PADE, e que são descritas na planilha orçamentária com um traço (–), foram os com cenário, fotografia e filmagem, por serem serviços que os próprios integrantes do projeto puderam realizar. Fora a questão da economia realizada com o montante juntado a partir dos ingressos vendidos durante a temporada, ajudou a financiar imprevistos.

3.10 DESCRIÇÃO DA PRODUÇÃO

Antes de discorrer sobre a questão da produção, cabe ressaltar a importante participação do PADE – Projeto em Africanidade na Dança-Educação. Trata-se de um projeto vinculado à pró reitoria de extensão da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), coordenado pelo professor Alexandre Carvalho dos Santos.

Durante minha formação acadêmica na graduação em licenciatura em dança na UFRJ, ingressei neste projeto no ano de 2011 como colaboradora e lá iniciei minhas pesquisas sobre africanidades e religiões de matriz africana. Já introduzida na Umbanda desde adolescente, para mim foi um presente reconhecer e entender que minha prática religiosa poderia ser meu objeto de pesquisa.

Deste projeto nasceu a performance “Rosa vermelha” no mesmo ano de meu ingresso no projeto, entre outras que atuei como intérprete ao longo dos anos seguintes. Continuo pesquisando, aprendendo e mantendo parcerias com comunidades de terreiro e atualmente, atuo como coreógrafa do PADE. Por esta relação de troca de anos, que surgiu toda a parceria para que “Divinas” se concretizasse.

Além desta grande parceria, não posso deixar de escrever o grande apoio e parceria com as comunidades de terreiro descritas na ficha técnica, com as quais não seria possível ter minhas vivências com o Candomblé e a Umbanda. Espaços sagrados que me recebem sempre de braços abertos com lalorixás, senhoras, mulheres, mães de santo, sempre disponíveis a ensinar.

Quanto à questão da produção do espetáculo, as estratégias de produção traçadas para a realização do produto foram planejadas a partir da aprovação do projeto do espetáculo pelo edital de pedido de pauta para o Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. Tal local disponibilizou a ocupação do teatro Angel Viana durante uma temporada de três dias.

O projeto por mim idealizado compõe um evento cultural intitulado “I Ciclo de Produção em Africanidade e Dança-Educação”, tratando-se de um evento artístico, cultural e acadêmico realizado pelo PADE – Projeto em Africanidade na Dança Educação.

A proposta do projeto visava realizar, de acordo com um tema, oficinas, palestras, mesas de debate, exposições, performances e apresentações musicais, além da temporada do espetáculo “Divinas”, produto em questão.

O Centro Coreográfico é uma instituição da prefeitura do Rio de Janeiro, utilizada como referência na cidade em eventos, espetáculos, oficinas entre outras propostas de atividades culturais e artísticas na área da dança. O prédio fica localizado na Rua José Higino, 115, no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro.

Durante os dias 13, 14 e 15 de novembro de 2015, a programação do Ciclo aconteceu entre as 14:00 e 20:00 horas da tarde, sendo entre 19:00 e 20:00 a apresentação do produto, encerrando a programação do dia. O tema do Ciclo, evento por mim sugerido ao Centro Coreográfico, reunia pesquisas acadêmicas, propostas artísticas e culturais dialogando com a temática do feminino sagrado e a ancestralidade nas africanidades.

Este evento foi de grande importância para apresentação do produto no teatro e ocupação do espaço proposto, até então nunca utilizado por mim e pelo PADE. Este projeto foi um estratégia que planejei, pelo fato do projeto que me apoiou nunca ter realizado nenhum evento ou espetáculo no Centro Coreográfico.

Após aprovação do projeto de evento e confirmação de que o espetáculo teria um teatro para apresentação, com uma estrutura de iluminação, plateia e bilheteria, pude planejar com mais tranquilidade a produção do mesmo.

Tive a possibilidade de planejar, junto ao fotógrafo, um dia para registrar fotografias e filmes de trechos do espetáculo, dessa maneira pude produzir material de divulgação.

Do material de divulgação produzido do produto, desenvolvi cartazes com cenas do espetáculo “Divinas”, de intérpretes com figurino. Também pude produzir com a edição fílmica, 2 teasers de divulgação, que consistiam em pequenas filmagens com duração de cerca de 1 minuto de duração sobre alguma cena do espetáculo.

Todo o material foi divulgado nas redes sociais, na página da internet do PADE e de programação do Centro Coreográfico. O material também foi replicado por e-mail aos contatos acadêmicos do IFRJ (Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro), UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e CEFET (Centro de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca).

Não utilizei folders, cartazes e outros materiais impressos, pois todo material de divulgação ficou pronto com um mês de antecedência à apresentação do espetáculo, e concluí que as mídias impressas não realizariam o mesmo efeito que as mídias virtuais em tão pouco tempo. Considero que as estratégias de produção e divulgação, apesar das dificuldades, geraram um bom resultado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho foi uma experiência valiosa em minha vida profissional. Foi concluído em seu primeiro processo criativo com poucas semanas para a estreia, e inclusive, sem os devidos acertos para entrar no palco. Nosso ensaio geral foi no dia da estreia. As surpresas,

imprevistos e dificuldades me aprimoraram, me ensinaram a trabalhar melhor e com mais qualidade enquanto artista.

Não foi fácil conduzir, orientar, refletir, criticar, montar, remontar e apresentar. Fiquei preocupada, tensa, sem dinheiro, endividada, com estafa... Entretanto, ver esta criação e suas discussões teóricas inseridas nas práticas cotidianas das intérpretes se moldarem a cada ensaio, cada laboratório, cada falha e acerto... foi uma experiência sem igual. Escrever para academia tudo isso foi extremamente cansativo, mas faria tudo de novo se assim fosse necessário para defender a dança que acredito, e o faria com louvor e devoção a Elas!

Ratifico que, conforme havia afirmado na introdução deste trabalho, este produto não pode ser descrito e sentido em sua plenitude nas longas laudas que escrevo. De fato a arte está para além deste campo de compreensão.

Este espetáculo se arvora de uma discussão emancipatória sobre o feminino na contemporaneidade e exhibe de forma crítica e artística os papéis por ele ocupados na sociedade, propondo subversões e reflexões sobre este lugar. É uma missão ideológica, política e social seguir esta proposta.

Depreendo que esta criação trata-se de um processo repleto de continuidades, que estão sempre em transformação. O movimento nunca é estático, parado. A minha dança não pode ser. A minha perspectiva é prosseguir com esta pesquisa e seguir nas artes cênicas/dança com o propósito de discutir gênero e as africanidades.

Todas as etapas do processo, desde a parte artística até a que compete à produção de “Divinas” me deixou com planos futuros para as próximas temporadas, com questões a rever e organizar para o espetáculo em 2016, como reestruturar a questão do roteiro, por exemplo, onde eu possa dividir as labás das Pombagiras, para que haja uma progressão no crescimento das cenas.

Algumas questões e ideias com relação ao cenário, além de pensar no auxílio das novas mídias para complementar alguns momentos da cena me tocam neste momento, refletindo como poderei proceder para enriquecer o espetáculo.

Por outro lado, penso que apesar de ter muito pela frente a melhorar, que a missão de colocar “Divinas” no palco foi concluída e trouxe um bom retorno do público a cada dia em que se apresentava. Muitas críticas construtivas e elogios foram feitos, além de uma presença assídua do público, o que me surpreendeu para uma “marinheira de primeira viagem” no mundo da dança como diretora.

Ademais, enquanto meta para os anos que seguem, objetivo compartilhar este trabalho com o PADE, de forma que possam propagar seu nome por meio de minha criação. Iniciarei um caminho mais pontuado na questão da produção, onde farei inscrições do projeto de “Divinas” em alguns editais culturais, para que haja verba necessária para produzir com mais qualidade o produto.

Também penso em reestruturar novas experiências laboratoriais, oficinas e dinâmicas para aprimorar as cenas do espetáculo. E porque não pensar em propostas de oficinas para grupos de estudantes de artes/dança, artistas ou até mesmo escolas públicas, pensando nas perspectivas do espetáculo, construir uma metodologia de trabalho que discuta gênero e as africanidades através da dança?

Além disso, pretendo utilizar algumas cenas para apresentação em festivais e para a escrita de artigos acadêmicos a fim de divulgar em outros estados do Brasil, no âmbito da academia, minhas discussões sobre corpo, feminino e ancestralidade.

REFERÊNCIAS

ADÚN, Guellwaar; ADÚN, Mel; RATTTS, Alex (Org.). **Ogum’s Toques Negros: Coletânea Poética**. Salvador: Editora Ogum’s Toques Negros, 2014.

AUGRAS, Monique Rose Aimée. **De Yá Mi a Pomba Gira: transformações e símbolos da libido**. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). **Candomblé, religião do corpo e da alma**. Rio de Janeiro: Pallas, 2000, p. 17-44.

_____. **Imaginário da Magia Magia do Imaginário**. Petrópolis/ Rio de Janeiro: Vozes/ Editora PUC, 2009. 248p.

BARROS, Mariana Leal de. **“Os deuses não ficarão escandalizados”: ascendências e reminiscência de femininos subversivos no sagrado**. Estudos Feministas, Florianópolis, 21(2): 336, maio-agosto/2013, p. 509-534.

BARROS, Mariana Leal de. BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. **Performances de gênero na umbanda: a pombagira como interpretação afro-brasileira de “mulher”?** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 62, dez. 2015, p. 126–145.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1971. 567p.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 936p.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2008. 416p.

CONCONE, Maria Helena Villas Bôas. **Caboclos e Pretos velhos da umbanda**. In: Prandi, Reginaldo (org.). **Encantaria Brasileira: O livro dos mestres, caboclos e encantados**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001, p. 281-303.

GIL, José. **Movimento Total – O Corpo e a Dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004. 270p.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. **Rainhas Coroadas: história e ritual nos maracatus nação-recife**. 2004. In: <<http://periodicos.fundaj.gov.br/CAD/article/view/1325/1045>>. Acesso em 23/11/2015. 14p.

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO RIO DE JANEIRO. Pró-Reitoria de Pesquisa, Inovação e Pós-Graduação. Comissão de Elaboração. **Manual para elaboração de trabalhos acadêmicos dos cursos de pós-graduação: trabalho de conclusão de curso, dissertação e tese**. Comissão de elaboração: Adriana Ribeiro de Macedo ... [et al.]; organização Viviane Araujo da Silva e Luciandra Gonçalves da Silva. – Rio de Janeiro: IFRJ-Reitoria, 2011. 92 p.

LEAL, Sérgio José Machado. **Acorda Hip-Hop! Despertando um movimento em transformação**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. 456p.

LAWAL, Babatunde. **The Gèlèdè Spectacle: Art, Gender, and Social Harmony in as African Culture**. Washington D.C.: University of Washington Press. 1997. 352p.

LIGIÉRO, Zeca; DANDARA. **Umbanda: paz, liberdade e cura**. Rio de Janeiro: Nova Era, 1998. 174p.

_____; _____. **Iniciação à Umbanda**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2000. 180p.

_____. **Malandro Divino: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem típico da Lapa Carioca**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2010. 208p.

_____. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras.** Rio de Janeiro: Garamond, 2011. 368p.

_____. **Performance e antropologia de Richard Schechner.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2012. 200p.

LIMA, André Meyer Alves de. **A poética da deformação na dança contemporânea.** Rio de Janeiro: Editora Monteiro Diniz, 2004. 153p.

LODY, Raul. **O povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos.** 2.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006. 376p.

MEYER, Marlyse. **Maria Padilha e toda sua quadrilha: de amante de um rei de Castela a pomba-gira de Umbanda.** São Paulo: Duas Cidades, 1993. 171p.

MOTTA, Maria Alice. **Teoria Fundamentos da Dança: uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranhezas.** Niterói: UFF/ IACS, 2006. 240p.

MOURÃO, Tadeu. **Encruzilhadas da cultura: imagens de Exu e Pombajira.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. 208p.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1978. 205p.

PRANDI, Reginaldo. **Exu, de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do orixá Exu.** REVISTA USP, São Paulo, n.50, junho/agosto 2001, p. 46-63

_____. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 624p.

_____. **Pombajira e as faces inconfessas do Brasil.** In: Herdeiras do Axé. São Paulo, Hucitec, 1996, Capítulo IV, p. 139-164.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil.** São Paulo: Madras, 2008. 256p.

RUFINO, Luiz. **História e saberes de jongueiros.** Rio de Janeiro: Multifoco, 2014. 196p.

RUSH, Dana. **Vodun in Coastal Benin: Unfinished, Open-Ended, Global.** Nashville: Vanderbilt University Press, 2013. 224p.

SANTOS, Juana Elbein. **Os nagôs e a morte.** Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance.** In: O Percevejo, n. 12, Unirio, 2004.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo.** 6.ed. Salvador: Corrupio, 2002. 296p.

APÊNDICE A – Ficha Técnica

Direção geral e concepção: Tulani Pereira.

Orientação: Tadeu Mourão.

Assistente de direção: Alexandre Carvalho.

Intérpretes criadores: Alexandre Carvalho, Aline Gomes, Amanda Santana, Cristiane Moreira, Gabriela Presgrave, Ivy Brum, Lara Longobardi, Luana Domingos, Mayara de Assis, Simonne Alves, Tamires Serpa, Tulani Pereira e Victor Garcia.

Elenco de apoio: Ayrton Lima.

Preparação corporal: Cristiane Moreira.

Ensaaiador: Victor Garcia.

Oficineiros: Cristiane Moreira, Ivy Brum, Samir Santos, Tais Almeida e Wagner Cria.

Direção teatral: Maicon Lima.

Cenografia e indumentária: Anne Beatrice e Ayrton Lima.

Costureira: Zeza Alves.

Maquiagem: Amanda Santana.

Direção musical: Alexandre Carvalho.

Arranjos: Maestro Leonardo Bruno.

Músicos: André Vinicius, Alexandre Carvalho, Lara Longobardi, Luciano Câmara, Maestro Leonardo Bruno, Marco Antônio Felipe, Rita Alves e Victor Garcia.

Direção de produção: Marco Antônio Felipe.

Assistentes de produção e contrarregra: Ana Cláudia de Oyá, Ayrton Lima, Joy Pitz, Juliana Azevedo, Julyana Noronha e Marcele Oliveira.

Filmagens e edições: Oirã Ferrer.

Fotografia: Julius Mack e Wagner Cria.

Iluminação: Marcelo Moacir.

Sonorização: Bernardo Quadros.

Sonoplastia: Andreza Maciel.

Colaboradores: Dulce Monteiro (Fraternidade Espírita Cristã), Maria de Xangô (Axé Pantanal), Marlene de Oxalufã (Ilê Asé Omin Ota Odara), Nani de Oxum (Ilê Asé Omi Opará Odé), Nara de Oxóssi (Asé Ilê Ayê Oju Odé Igbo) e Tânia de Jagun (Ilê Axé Jagun Loyá).

Valor do ingresso do espetáculo: R\$10,00 (inteira) e R\$5,00 (meia)

Classificação: 16 anos.

Redes sociais e site: <https://www.facebook.com/pade.ufrj.7?fref=ts>

Contato do acessor de imprensa: (21) 7834-4494 / 99360-4966

APÊNDICE B – Currículos resumidos dos principais envolvidos no produto

TULANI PEREIRA DA SILVA

Pós-graduanda no curso de especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ) e licenciada em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Docente de Educação Básica I na prefeitura municipal de Japeri. Atua como coreógrafa e pesquisadora no Projeto em Africanidade na Dança-Educação (PADE-UFRJ) e intérprete na Companhia Folclórica do Rio – UFRJ. Membro do e Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB-CEFET / Maracanã) e Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (NEABI-IFRJ / Nilópolis). É pesquisadora nas áreas de cultura popular, folclore brasileiro, africanidades, relações étnicorraciais, dança, performance, dança-educação, religiões de matriz africana e gênero.

ALEXANDRE CARVALHO DOS SANTOS

Licenciado em Educação Física pelo Centro Universitário Augusto Motta (UNISUAM). Professor Adjunto de Folclore Brasileiro do Departamento de Arte Corporal (DAC-UFRJ) na Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ (EEFD-UFRJ). Pesquisador, intérprete, coreógrafo e músico da Companhia Folclórica do Rio – UFRJ. Coordenador e pesquisador do Projeto em Africanidade na Dança-Educação (PADE-UFRJ). Cantor, compositor e percussionista do grupo musical “Barravento”. É poeta e artista plástico, atuando como professor e pesquisador nas áreas de cultura popular, folclore brasileiro, relações étnicorraciais, dança e religiões de matriz africana.

MARCO ANTÔNIO DE OLIVEIRA FELIPPE

Bacharel em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e Especialista em Marketing e Gestão de Projetos Culturais pelo Centro de Produção da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (CEPUERJ – UERJ). Produtor de eventos artísticos, culturais e acadêmicos. Atualmente é produtor cultural no Setor de Produção Cultural em Dança do Departamento de Arte Corporal (DAC-UFRJ) na Escola de Educação

Física e Desportos da UFRJ (EEFD-UFRJ). Também atua como coordenador de produção cultural e pesquisador no Projeto em Africanidade na Dança-Educação (PADE-UFRJ).

MARCELO MOACIR MELLO DA SILVA

Técnico em Produção Cultural e de Eventos pela Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch (ETEAB-FAETEC) e técnico em nível pós-médio em Artes Cênicas e Cultura Popular pela mesma instituição. Atua na área artística e cultural como coordenador técnico, produtor de espetáculos, iluminador e técnico de áudio. Participou de inúmeros festivais, onde assina projetos e luz e áudio em peças teatrais e musicais nas regiões sudeste e sul do país. Possui trabalhos premiados nas áreas de iluminação e áudio. Atualmente, cursa a graduação em Propaganda e Publicidade na instituição Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA) e estagia no Centro de Produção e Pesquisa da mesma instituição, aplicando seu conhecimento na área artística e cultural para a realização de trabalhos acadêmicos, e no apoio aos corpos discente e docente em suas atividades curriculares e extracurriculares.

CRISTIANE MOREIRA

Professora, bailarina e pesquisadora, licenciada em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e licenciada em Dança pela Faculdade Angel Vianna. Atua no cenário artístico desde 1992 realizando trabalhos nas áreas de dança e teatro. Integrou a Companhia de Dança contemporânea da UFRJ. É professora de Língua portuguesa e literaturas em escolas da rede pública e privada. Membro colaboradora e intérprete do Projeto em Africanidade na Dança-Educação (PADE-UFRJ), onde pesquisa dança e cultura africana. Também desenvolve projetos na área de arte-educação, usando o corpo como promotor de saúde e aprendizagem.

VICTOR GARCIA

Intérprete, coreógrafo e professor de dança. Técnico em Produção Cultural e de Eventos pela Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch (ETEAB-FAETEC). Licenciando em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Participou de inúmeros espetáculos como intérprete em temporadas nacionais e participou de festivais internacionais de dança na Polônia e no México. Tem experiência como ensaiador, intérprete e coreógrafo em companhias de dança e equipes de carnaval carioca. Também desenvolve projetos arte-educadores para escolas públicas. Atualmente, é intérprete criador na Companhia de Atores Bailarinos Adolpho Bloch, onde trabalha na área de dança contemporânea. É membro bolsista da Companhia Folclórica do Rio – UFRJ, onde atua como intérprete criador e pesquisador na área de danças populares. Membro colaborador do Projeto em Africanidade na Dança-Educação (PADE-UFRJ) como intérprete criador, instrutor de residências artísticas, assistente de produção e músico auxiliar. É pesquisador nas áreas de dança, cultura popular, dança-educação e religiões de matriz africana.

MAESTRO LEONARDO BRUNO FERREIRA

Orquestrador e Regente Sinfônico, formado em Regência pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Músico influente e eleito imortal da Academia Nacional de Música, já trabalhou com artistas renomados do cenário musical como Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Clara Nunes, Beth Carvalho, Zeca Pagodinho, Alcione, Martinho da Vila, entre outros. Já orquestrou e regeu nos estúdios da Rede Globo, Estúdio Sinfônico Maestro Alceu Bocchino, Rádio MEC e Rio de Janeiro. Orquestrador e regente de obras conceituadas como a Ópera Negra “Alabê de Jerusalém”, do compositor Altay Veloso. Fundador e regente do coral infanto-juvenil “As Princesas de Petrópolis”.

Já foi regente sinfônico titular das Orquestras Sinfônicas da Paraíba, Jovem de Brasília, Ribeirão Preto (interino) e do Espírito Santo. Atuou como regente convidado das Orquestras Sinfônicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, de Minas Gerais, Nacional de Brasília e Filarmônica do Amazonas. Atualmente, É regente adjunto e diretor musical da Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro, e trabalha como compositor da UFRJ e da Companhia Folclórica do Rio – UFRJ.

ANNE BEATRICE

Figurinista e auxiliar de figurino. É estudante de bacharelado em Artes Cênicas / Figurino na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Tem experiência nas áreas de adereços, artesanato, maquiagem e caracterização. É autônoma, atuando como artesã de semijoias, maquiadora, caracterizadora e figurinista de trabalhos teatrais e de dança. Desenvolve atividades como bolsista e estagiária há seis anos na Companhia Folclórica do Rio – UFRJ. Membro colaboradora do Projeto em Africanidade na Dança-Educação (PADE-UFRJ) com consultoria de figurino e adereços. Pesquisadora nas áreas de artes cênicas, figurino, cultura popular e africanidades.

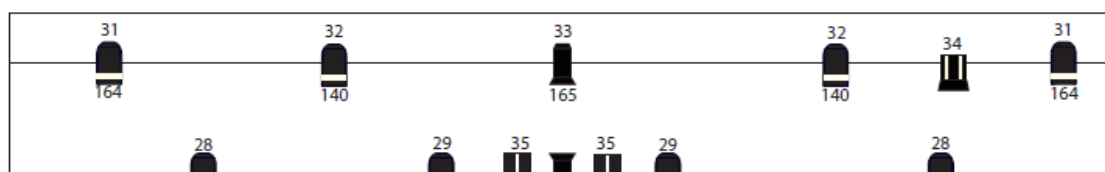
AYRTON LIMA










Licenciando em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, é professor e pesquisador na área. Ex. bolsista de produção cultural da Companhia Folclórica do Rio – UFRJ. É ator e diretor de núcleo do Grupo Teatral Turma do Luizinho. Tem experiência nas áreas de teatro e dança com cenografia, indumentária e artes plásticas. Já foi membro do Projeto em Africanidade na Dança-Educação (PADE-UFRJ), atuando com curadoria em exposições do projeto. Atualmente, é bolsista de extensão universitário no projeto Comunidade – UFRJ como professor de dança de salão. É pesquisador nas áreas de dança, teatro e africanidades.

APÊNDICE C – Planilha orçamentária

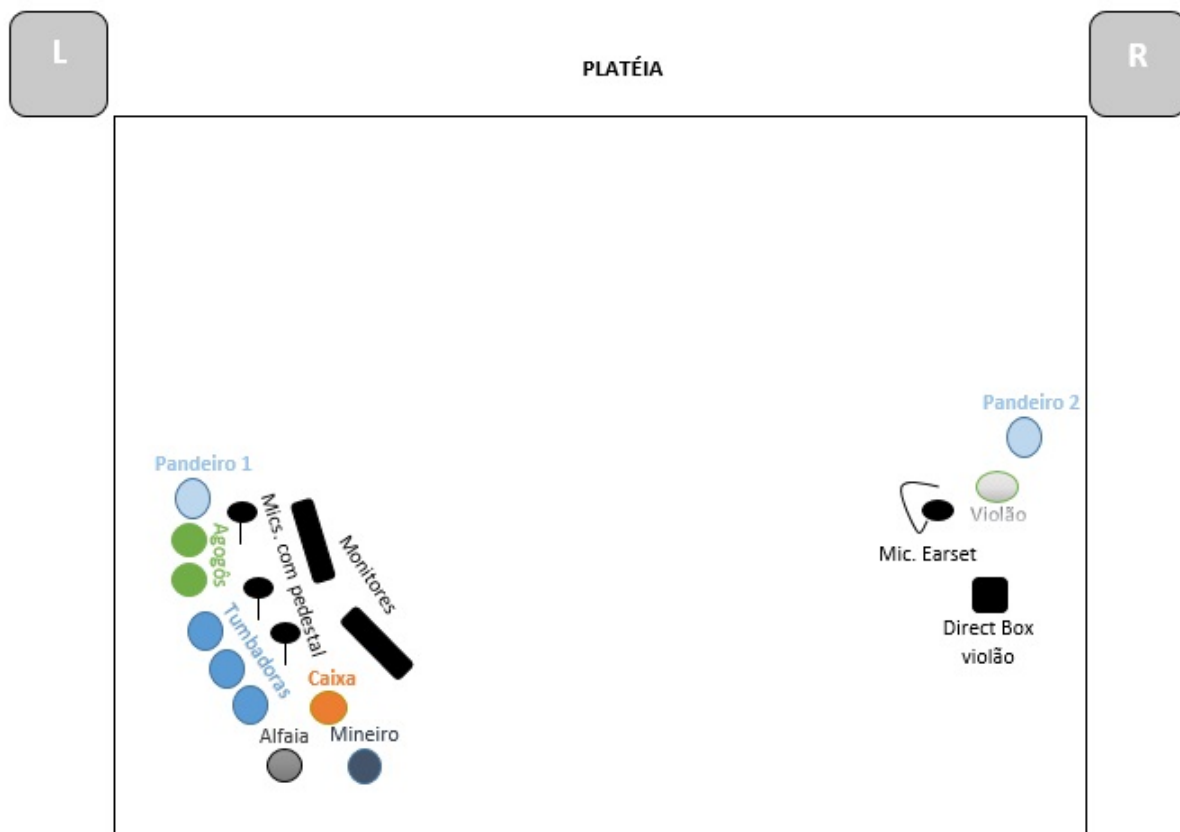
Item	Quantidade	Valor unitário	Valor total parcial
Aluguel de teatro	–	–	–
Figurino	1	R\$ 1.975,00	R\$ 1.975,00
Cenário	–	–	–
Material de divulgação	–	–	–
ECAD	3	R\$ 400,00	R\$ 1.200,00
Projeto de iluminação	1	R\$ 1.000,00	R\$ 1.000,00
Operação de luz	3	R\$ 250,00	R\$ 750,00
Equipamento de som	3	R\$ 800,00	R\$ 2.400,00
Operação de som	–	–	–
Fotografia e filmagem	–	–	–
Assessoria de imprensa	–	–	–
Remuneração elenco	–	–	–
Alimentação	3	R\$ 150,00	R\$ 450,00
Transporte	2	R\$ 100,00	R\$ 200,00
Somatório parcial			R\$ 7.975,00
Lucro de ingressos vendidos na temporada			- R\$ 701,00
Total de gastos			R\$ 7.274,00

APÊNDICE D – Mapa de luz



		ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS			
		MODELO	Nº DE REFLETORES	CANAIS - REFERÊNCIA	
ESPETÁCULO: DIVINAS DIREÇÃO: TULANI PEREIRA ILUMINAÇÃO: MARCELO MOACIR			Par 64 #5	13	1 - Geral 2 - Complemento de Geral
CÓDIGO / LISTA DE GELATINAS PADRÃO MARCA ROSCO			Par 64 #2	04	3 - Geral 107 4 - Geral 152 5 - Geral 177
107 – Light Rose			Par 64 #1	04	6 - Foco Morena1/Penteadeira
117 – Steel Blue			Elipso ETC	07	7 - Foco Centro1 8 - Foco Assédio1
135 – Deep Golden Ambar			Elipso OM	06	9 - Foco Tula/Cadeira 10 - Foco Senhora/Cadeira 11 - Foco Penteadeira
136 – Pale Lavander			PC 1000W	10	12 - Foco Assédio2 13 - Foco Centro2/Nanã 14 - Foco Assédio
140 – Summer Blue			PC 500W	03	15 - Foco Assédio 16 - Foco Morena2/Penteadeira
152 – Pale Gold			PC 300W	03	17 - Contra Foco Centro1 18 - Foco Assédio 19 - Foco Assédio
153 – Pale Salmon			Fresnel	03	20 - Contra Foco Tula/Cadeira 21 - Foco Praticável/Bordel 22 - Foco Cabide
162 – Bastard Amber					23 - Foco Bar 24 - Foco Painel Graffiti
164 – Red Flame					25 - Contra Foco Centro2/Nanã 26 - Foco Cabide2
165 – Day Light Blue					27 - Foco Músicos 28 - Contra Luz 135 29 - Contra Luz 136
188 – Cosmetic Highlight					30 - Foco Pino 31 - Contra luz 164 32 - Contra luz 140
CONTROLE					33 - Contra Foco Cabide 34 - Contra Foco Músicos 35 - Contra Foco Praticável/Bordel
01 mesa Lighting System LSC					
01 Fog Machine (máquina de fumaça)					
01 Dimmer 24/48 canais					

APÊNDICE E – Mapa de som



14 canais com phantom power:

1. 2 sides
2. 2 monitores
3. Tumbadoras
4. Agogôs
5. Pandeiro 1
6. Pandeiro 2
7. Caixa + tripé
8. Alfaia
9. Mineiro
10. Violão
11. 3 microfones com pedestal: microfone SM 58
12. Microfone (earset): shure, countryman E6 ou similar (com earclip)
13. Microfone para violão: microfone direcional (shure SM81-LC ou equivalente) + D.I
14. Microfones para pandeiros: SM 57
15. Direct box 1: violão

APÊNDICE F – Planilha de figurinos, cenários e objetos utilizados em cena

Cena	Figurino	Cenário	Outros objetos
Prólogo	Saia longa estampada, blusa de manga longa e gola alta. Sapato fechado	Púlpito de madeira, árvore de galhos secos com pequenas cabaças.	Livro grande similar a uma bíblia.
Oxum: O outro lado do espelho	Conjunto de calcinha e sutiã rendado. Roupão de cetim.	Penteadeira, duas cadeiras e cabideiro de madeira.	Jóias, objetos de maquiagem e pequeno baú de madeira.
Oyá: as múltiplas facetas femininas	Calça/ short/ bermuda jeans. Blusas de modelos variados nas cores de lansã. Tênis.	–	–
Pedaço de carne	Short jeans curto, camiseta preta e tênis.	–	Folhas de papel ofício em branco.
Marias	Calças/ shorts/ saias e blusa/ vestidos nas cores preto e/ou vermelho. Salto alto.	Banqueta, mesa com 3 cadeiras. Pequena mesa de apoio e 1 cadeira.	–
Coração mulambo	Vestido longo na cor preta. Salto alto preto. Jóias de pérolas.	Pequena mesa de apoio para bebidas e 1 cadeira.	1 garrafa de vinho e 1 taça.
Mães: Nanã e Iemanjá	Vestido/ saia e blusa brancas. Calça branca e blusas em tons de azul.	–	1 bacia esmaltada branca e argila. Retalhos de tule nas cores azul, branco e roxo.

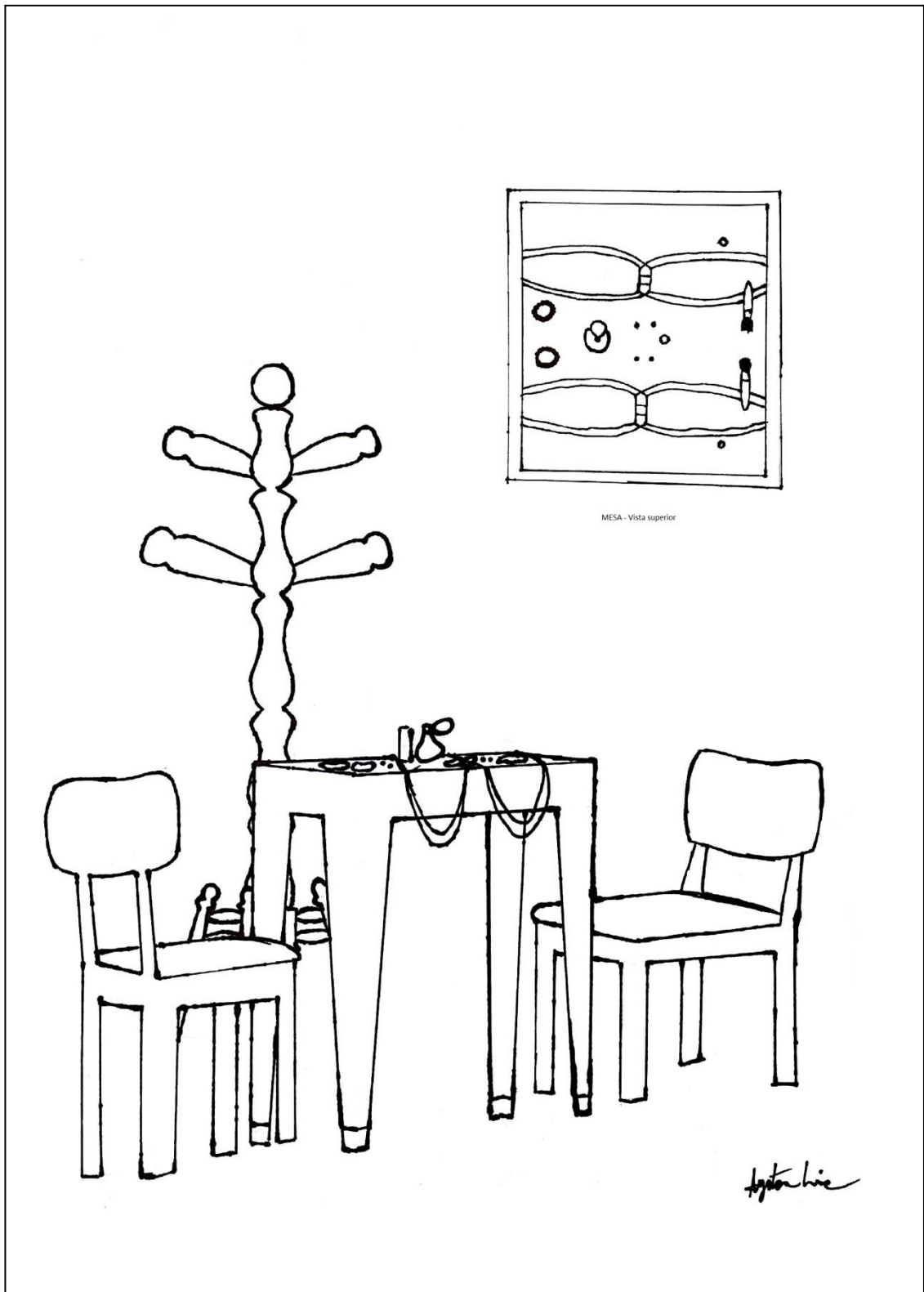
APÊNDICE G – Planilha de instrumentos musicais e outros suportes utilizados no espetáculo

Quantidade	Item
3	Tumbadora
1	Alfaia
1	Caixa
1	Bongô
1	Agogô
1	Cocobell
1	Mineiro
1	Pandeiro de couro
1	Flauta doce
1	Violão de 7 cordas
1	Tripé para caixa
4	Baqueta média
2	Baqueta grande
6	Agdavi

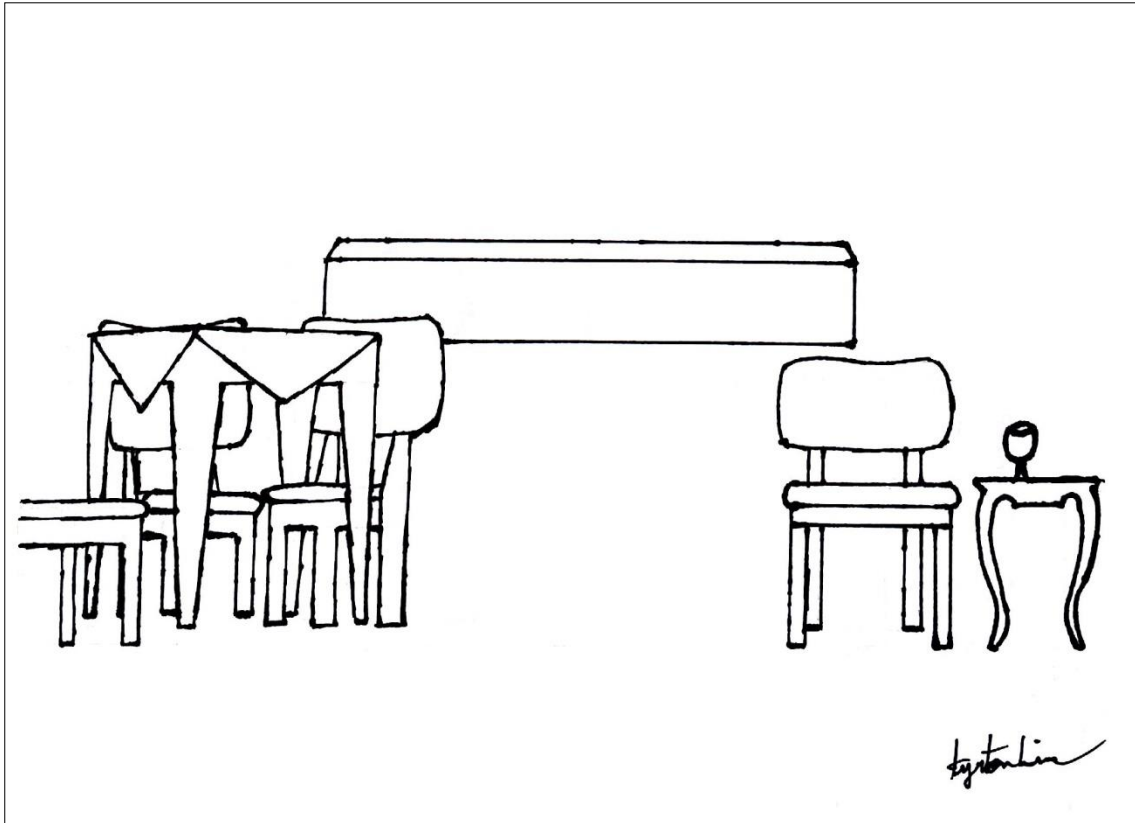
APÊNDICE H – Croquis dos cenários



Cenário da cena "Prólogo".



Cenário da cena: "Oxum, o outro lado do espelho".



Cenário das cenas “Marias” e “Coração mulambo”.

Espectáculo Divinas
" Oxum, o outro lado do espelho"

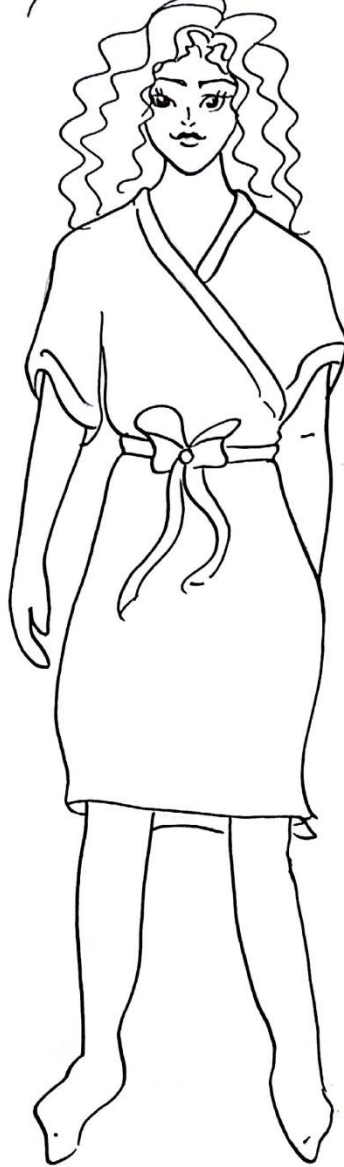


Ambas
com
textura
'menda'

Paula
Batista

Figurino 1 da cena "Oxum, o outro lado do espelho".

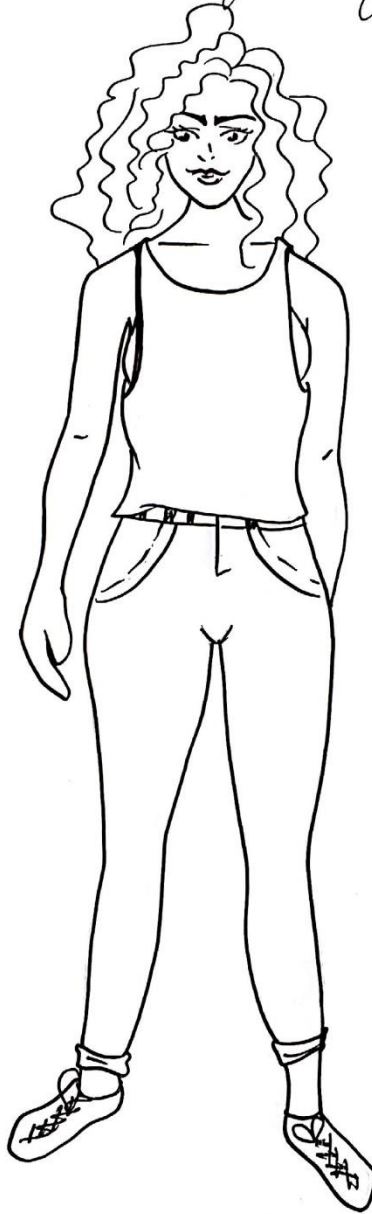
Espectáculo Divinas
"Oxum, o outro lado do espelho"



Anke
Diatra

Figurino 2 da cena "Oxum, o outro lado do espelho".

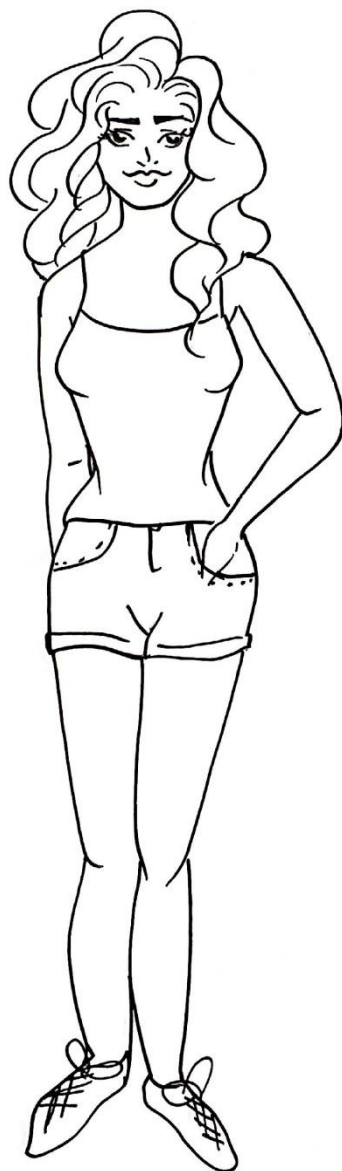
Espectáculo Divinas
"Oyá, as múltiplas facetas femininas"



Anhete
Bealvia

Uma das opções de figurino da cena "Oyá, as múltiplas facetas femininas".

Espectáculo Divinas
"Pedaço de carne"



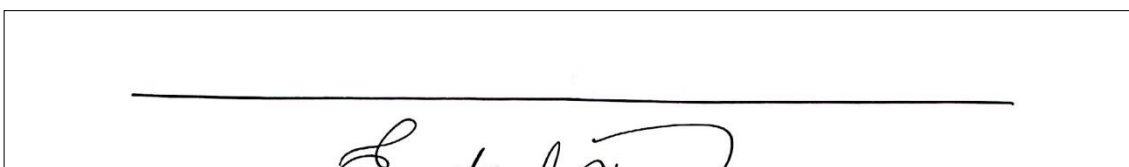
Ankle
Quatro

Figurino da cena "Pedaço de carne".

Figurino do solo de Maria Navalha, na cena "Marias".

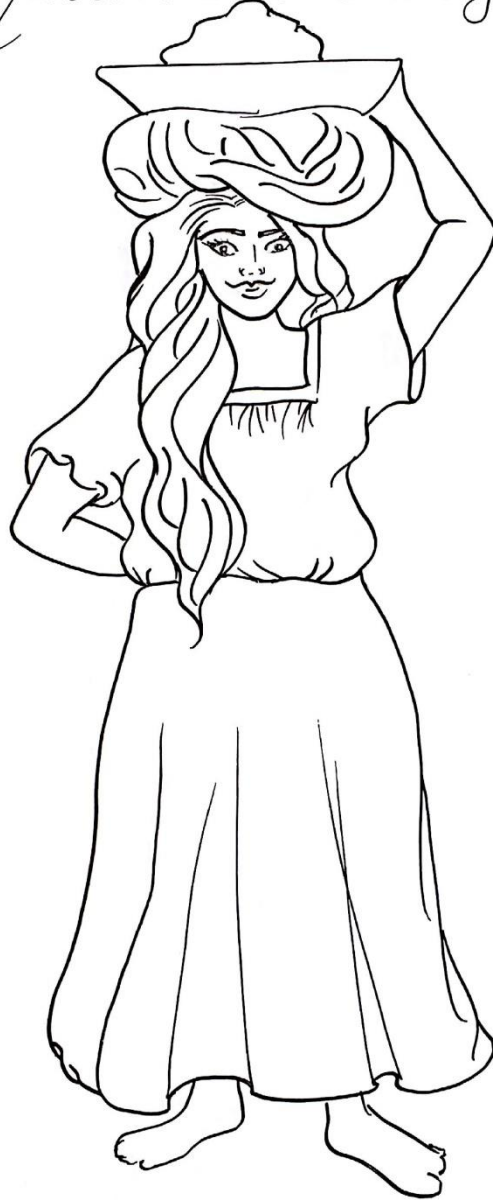


Uma das opções de figurino da cena "Marias".



Figurino da cena “Coração mulambo”.

Espectáculo Divinas
"Mães: Nanã e Iemanjá"



Patrícia

Figurino do solo de Nanã, na cena "Mães: Nanã e Iemanjá".

Espectáculo Divinas
"Mães: Nanã e Lemanjá"



Anke
Patrice

Uma das opções de figurino da cena "Mães: Nanã e lemanjá".

TEXTO DA CENA “PRÓLOGO”

lá Mi chegam ao mundo com seus pássaros maléficos

Um dia as lá Mi vieram para a Terra e foram morar nas árvores.
As lá Mi fizeram sua primeira residência na árvore do orobô.
Se lá Mi está na árvore do orobô e pensa em alguém,
este alguém terá felicidade, será justo e viverá muito na Terra.
As lá Mi Oxorongá fizeram sua segunda morada
na copa da árvore chamada araticuna-da-areia.
Se lá Mi está na copa da araticuna-da-areia e pensa em alguém,
tudo aquilo de que essa pessoa gosta será destruído.
As lá Mi fizeram sua terceira casa nos galhos do baobá.
Se lá Mi está no baobá e pensa em alguém,
tudo o que é do agrado dessa pessoa lhe será conferido.
As lá Mi fizeram sua quarta parada no pé de Iroco, a gameleira-branca.
Se lá Mi está no pé de Iroco e pensa em alguém,
essa pessoa sofrerá acidentes e não terá como escapar.
As lá Mi fizeram sua quinta residência nos galhos do pé de Apaocá.
Se lá Mi está nos galhos do Apaocá e pensa em alguém,
rapidamente essa pessoa será morta.
As lá Mi fizeram sua sexta residência na cajazeira.
Se lá Mi está na cajazeira e pensa em alguém,
tudo o que ela quiser poderá fazer, pode trazer a felicidade ou a infelicidade.
As lá Mi fizeram sua sétima morada na figueira.
Se lá Mi está na figueira e alguém lhe suplica o perdão,
essa pessoa será perdoada pela lá Mi.
Mas todas as coisas que as lá Mi quiserem fazer,
se elas estiverem na copa da cajazeira,
elas o farão,
porque na cajazeira é onde as lá Mi conseguem seu poder.
Lá é sua principal casa, onde adquirem seu grande poder.
Podem mesmo ir rapidamente ao Além, se quiserem,
quando estão nos galhos da cajazeira.
Porque é dessa árvore que vem o poder das lá Mi
e não é qualquer pessoa que pode manter-se em cima da cajazeira.
Elas vieram para a Terra.
Eram duzentos e uma e cada qual tinha o seu pássaro.
Eram as mulheres-pássaros, donas do eié,
eram as mulheres-eleié, as donas do eié.
Quando chegaram, foram direto para a cidade de Otá
e os babalaôs mandaram preparar uma cabaça para cada uma.
Elas escolheram sua ialodê, sua sacerdotisa.
Foi a ialodê quem deu a cada eleié
uma cabaça para guardar seu pássaro.
Então, cada lá Mi partiu para sua casa
com seu pássaro fechado na cabaça
e lá cada uma guardou secretamente sua cabaça
até o momento de enviar o pássaro para alguma missão.
[...] O pássaro é capaz de carregar um chicote,

pegar um cacete,
tornar-se alma do outro mundo,
e até mesmo pode Ter o aspecto de um orixá;
tudo para aterrorizar a pessoa à qual foi enviado.
Assim são as lá Mi Oxorongá.
Esta é a sua história.” (PRANDI, 2001, p. 348-351)

TEXTO DA CENA “PEDAÇO DE CARNE”

Fase implícita:

Intérprete 1: — “Gostosa!!”

Intérprete 2: — “Que gracinha...”

Intérprete 3: — “Com todo respeito, que isso, ein...”

Intérprete 4: — “Que delícia...”

Intérprete 5: — “E aí?! Custa quanto? Será que meu dinheiro paga?”

Fase explícita:

Intérprete 1: — “Cinquenta reais pra chupar o pau do vovô?!”

Intérprete 2: — “Te chupava toda...”

Intérprete 3: — “Nossa, que boquinha... imagina ‘aqui’?”

Intérprete 4: — “Maior bucetão!”

Intérprete 5: — “Te enrabava todinha, ein...”

(Momento de desordem)

Intérprete 5 com tom desafiador: — “Tá maluca?! Tá me desacatando?! (Vozes diminuem altura)

(Retoma momento desordem)

Intérprete 5 com tom irônico: — “Também... com um shortinho desse tamanho... depois fala que mulher não merece apanhar! (Vozes diminuem altura)

(Retoma momento desordem)

Intérprete 5 com pouco-caso: — “Na minha opinião, mulher tem que se valorizar... no mínimo, se dar ao respeito.” (Vozes diminuem altura até cessar)

(Pegam as folhas de papel e desenvolvem a finalização da cena)

POEMA DA CENA “MARIAS”

Perante a rigidez do falo,

arregalo um sorriso *padilhado*,

A boca é minha,

Quem come sou eu.

(ADÚN, 2014, p. 147)

TEXTO DA CENA “CORAÇÃO MULAMBO”

Maria Mulambo em estado de nostalgia: — “Eu encarei a rua... Era um dia cinza. Uma tarde cinza, de nuvens cinza. A chuva caía, mas não me molhava. Eu não sentia as gotas da chuva tocarem meu corpo, mas sentia as lágrimas rolares pelo meu rosto. As bolsas pesavam, a chuva caía. As bolsas arrebentavam (Risos), as roupas caíam. A tarde vazia, as lágrimas caíam. Meu coração dilacerava. Eu precisava viver a minha dor. Eu era a intrusa!” (Revolta)

Maria Mulambo conta ironicamente: — “Eu tenho imagens daquela pessoa... daquela mulher! (Desdém) Deitando na cama, na casa de você dizia ser nossa! Passando no corpo a minha toalha, gozando sob o lençol que eu me deitava. Se saciando (Indignação) na cama que eu fazia amor, com você.” (Leve choro, desolação)

Maria Mulambo recordando o desgosto: — “Só me restou pegar as minhas coisas daquele lugar... que não era meu (Conclusiva). Levava roupas, cartas, sonhos, alianças, sorrisos, presentes, lenços, palavras, beijos, momentos, livros, carícias, memórias... (Nostalgia) E cada vestido que eu pegava, eu recordava do dia em que eu usei, e os vestidos

pesavam mais. (Dor) Cada sapato que eu pegava, eu lembrava de cada lugar por onde ele passou, e os sapatos pesavam mais. (Aumenta a dor) Cada casaco que eu pegava, vinha na mente o abraço... O abraço teu que me aquecia. E os casacos pesavam mais. No fim de tudo, eram 7 bolsas. Sete. Sete mulambos... (Tristeza) E ninguém pra me ajudar.”

Maria Mulambo profunda amargura: — “Eu tinha que ir embora, mas não queria. (Personagem fica de pé) Então eu olhei ao redor... Fotografia cada detalhe, e me dei conta de que não havia mais nada meu naquela casa... (aflição) Embora eu quisesse que restasse apenas um brinco pra me fazer ficar ali por mais 1 segundo.”

Maria Mulambo com olhar melancólico: — (Personagem caminha para frente) “Daí eu caminhei e venci a porta... sem olhar pra trás! (Pesar) Mas ninguém veio atrás de mim... (personagem retorna para cadeira lentamente) Atravessei o corredor, e ninguém me pediu pra ficar... (Esmorecimento) Desci o primeiro lance de escadas, mas ninguém chamou o meu nome (muito choro). As roupas são minhas... as memórias são minhas. O Mulambo sou eu! (Mágoa) Daquele dia em diante eu decidi não me permitir mais sofrer. Eu me permitir viver. (Orgulho ressentido) Porque na vida, ou você faz alguém sofrer... ou você sofre.

CABELOS BRANCOS (SILVIO CALDAS, 1949 / COMPOSITOR: HERIVELTO MARTINS)

Não falem dessa mulher perto de mim

Não falem para não aumentar minha dor

Já fui moço, já gozei a mocidade

Se me lembro dela

Me dá saudade

Por ela, vivo aos trancos e barrancos

Respeitem ao menos meus cabelos brancos

Ninguém viveu na vida o que eu vivi

Ninguém sofreu na vida o que eu sofri

As lágrimas sentidas

O meu sorriso franco

Refletem-se hoje em dia

Nos meus cabelos brancos

E agora em homenagem ao meu fim

Não falem dessa mulher perto de mim

CIRANDA DIVINA (LARA LONGOBARDI E RITA ALVES, 2015 / COMPOSIÇÃO: XANDY CARVALHO)

Oh, ciranda... oh, ciranda

Oh, ciranda... oh, ciranda

Iemanjá, Nanã, Oxum e mãe Oyá

Na beira do mar, ciranda

A saia roda, o tambor toca pra dançar

Na beira do mar, ciranda

Oh, ciranda... oh, ciranda

Oh, ciranda... oh, ciranda

Chamei Ewá, chamei Obá, chamei Iabá

Na beira do mar, ciranda

Chamei a Rosa e toda cor para dançar

Na beira do mar, ciranda

APÊNDICE L – Imagens do processo de criação



Corrigindo as simetrias na cena “Oxum, o outro lado do espelho”.



Ensaio das assimetrias no outro lado do espelho, ainda sem cenário



Passagem das sequências da cena de Oyá.



Treino após treino, errando para acertar...



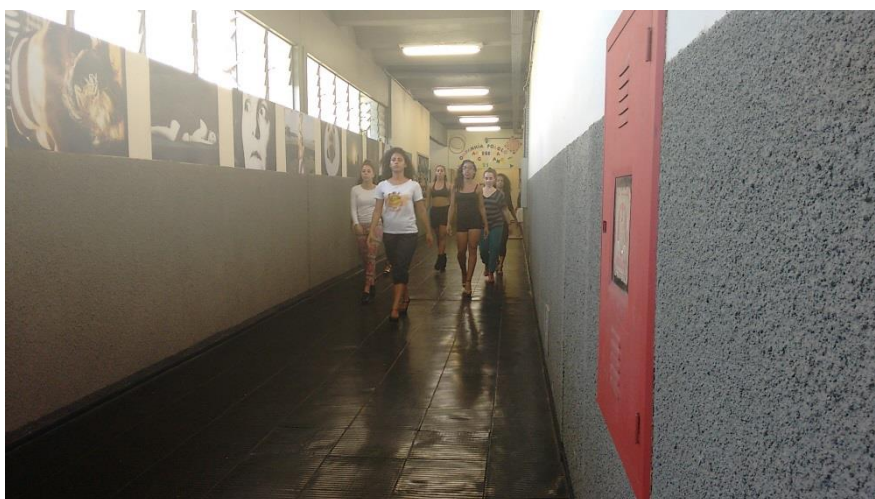
Dinâmica com o elenco para a cena “Pedaço de carne”



Passagem da cena utilizando as folhas de papel como processo de finalização.



Oficina com os saltos, trabalhando a postura empoderada feminina, linhas de tronco, braços e pernas durante as caminhadas.



Experimentações das possibilidades de apoio e contato dos pés em diferentes superfícies. Caminhando com o salto alto pelo prédio da EEFD-UFRJ.



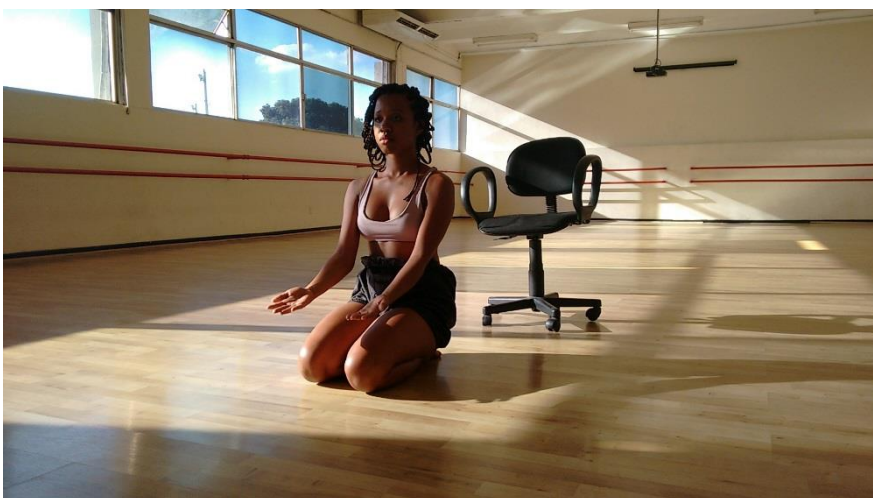
Ao fim das etapas da oficina, praticando a sequência coreográfica proposta que compôs parte da cena “Marias”.



Um dos laboratórios que enriqueceram o processo para a composição de cada personagem/Pombagira. A espontânea interação entre músicos e intérpretes.



Criação de células coreográficas a partir do laboratório sobre as recordações das etapas vividas em seu relacionamento.



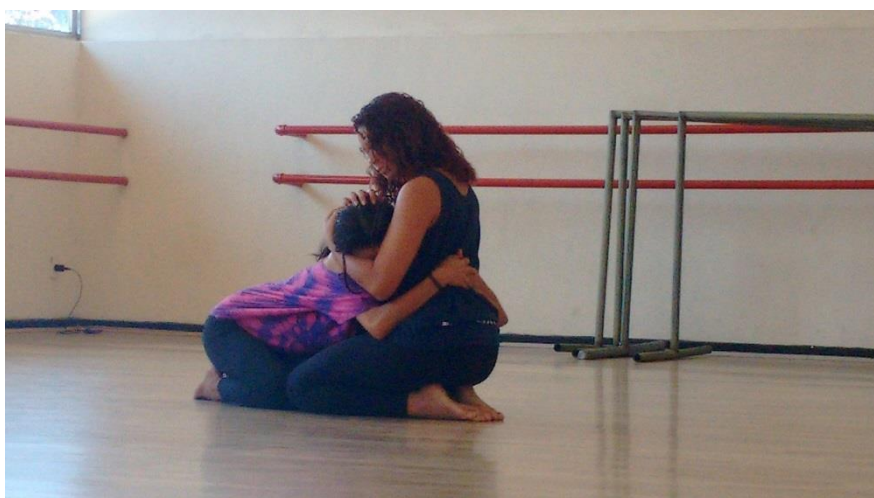
Transitando entre os níveis, a intérprete mergulha nas memórias...



Passando o texto e revisando correções junto à direção teatral.



Descobrimo o peso e tempo da textura do barro de Nanã.



Laboratório aplicado para a cena “Mães: Nanã e Iemanjá”



Trabalho em duplas durante o laboratório. Contando memórias e afetos entre mãe e filho.

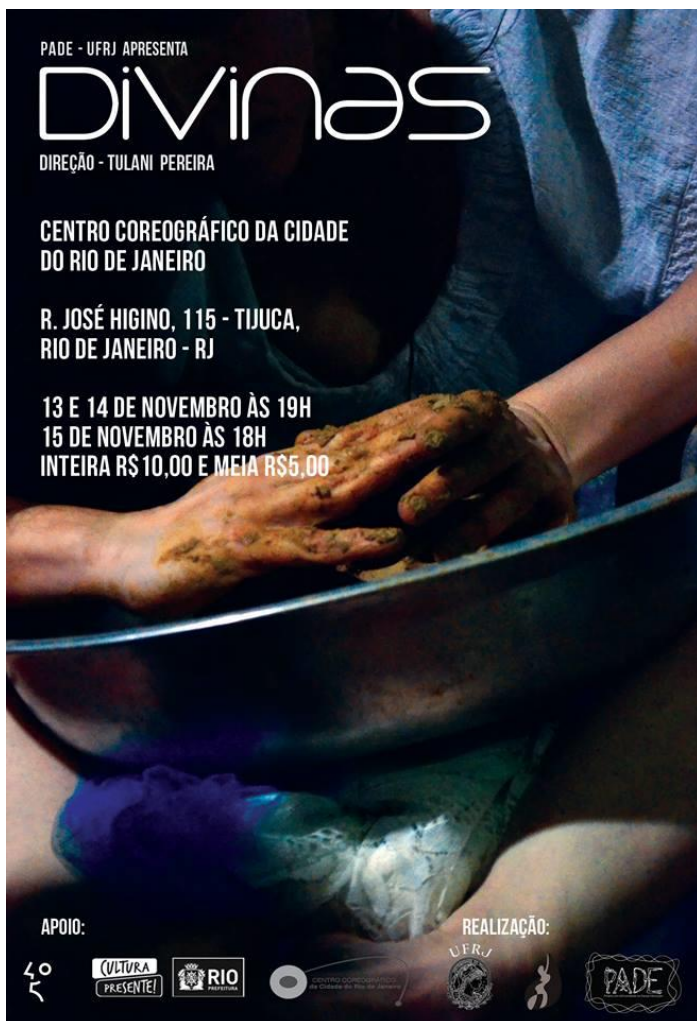


Ensaio da ciranda. Entrelace de histórias e femininos.



Finalização do processo de criação da cena.

APÊNDICE M – Imagens do material de divulgação



Primeiro cartaz de divulgação de “Divinas”.



Segundo cartaz de divulgação de “Divinas”.

ANEXOS – Fotografias da temporada de “Divinas”



Baú com joias usado na cena de Oxum.



Concentração do elenco antes da estreia de “Divinas”.



Objetos cênicos sendo preparados.



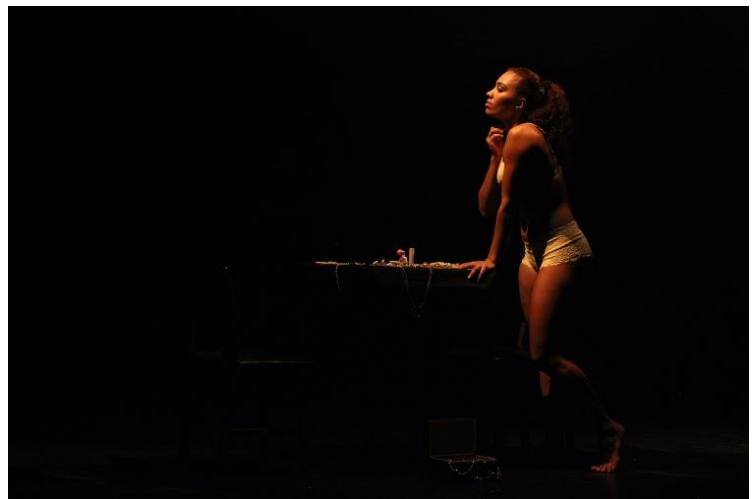
Intérprete representando a mulher neopentecostal fazendo leitura de itan sobre as Iyámi-Ajé.



A cada trecho da leitura, a intérprete ornamenta o cenário do "Prólogo".



A morada das Iyámi Oxorongá, as senhoras feiticeiras.



Trecho da cena "Oxum, do outro lado do espelho".



Intérpretes em cena, apresentando as relações de simetria.



Cada lado do espelho revela as leituras sobre a estética e o arquétipo de Oxum.



As assimetrias vão se revelando no outro lado do espelho.



Intérprete no momento “despertar” da cena, lança as joias em seu reflexo. O “não” a padrões de beleza.



As múltiplas facetas femininas ventando na cena de Oyá.
Epahey!



Oyá-lansã, suave como borboleta...



E forte como um búfalo!



Vivências pessoais do cotidiano feminino contemporâneo. Urbanidades e o diálogo com o *breaking*.



Trecho da cena "Pedaço de carne".



Bocas que denunciam, que vomitam inquietações.



Pedaços de papel representam as “cantadas” que banalizam o corpo feminino.



Indignação, repulsa, raiva... Alguns dos sentimentos expressos e impressos no papel.



No meio da noite, eis que surge uma mulher...



As Pombagiras abrem as portas do cabaré na cena “Marias”



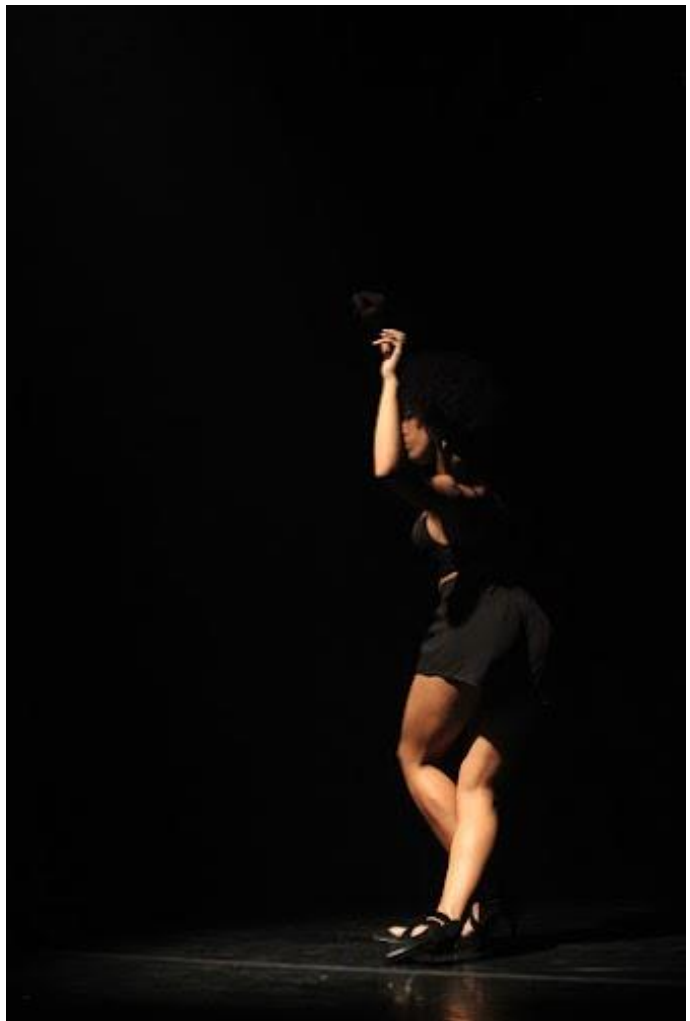
Solo de Maria Navalha, representado por mim.



A gestualidade e figurino delineiam as formas do corpo, traduzindo o empoderamento feminino.



O uso do salto, simbolizando a sensualidade e caráter imponente das Pombagiras.



Movimentações que brincam com os fluxos e a instabilidade do eixo. Pombagira que gira, dança e brinca de seduzir, de atrair olhares... tantos, que ela mesma fica extasiada de sua brincadeira premeditadamente lúcida.



Em outro ambiente, noutro canto do cabaré, o clima nostálgico se instaura.



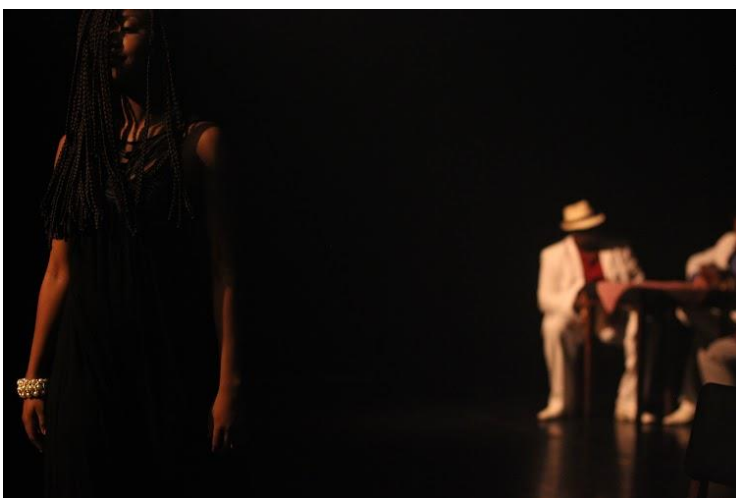
E Maria Mulambo se apresenta...



Conta suas desilusões e amarguras de um relacionamento mal sucedido.



Dança as lembranças desse amor incompreendido...



Sofrida, mas sem olhar pra trás. Com a altivez de uma dama, de uma realeza.



Apesar das marcas do passado que ficaram...



Músicos em cena, estabelecendo a outra relação de tempo e espaço.



Da luz lilás, eis que surge o barro...



Das águas paradas dos pântanos, ela flui densa e lenta.



Momento em que a divindade Ewá, filha de Nanã, é citada da cena. A movimentação característica desta labá, como se segurasse uma esfera energética.



À medida que o barro modela a vida, corpos se movimentam, formando suas formas, conhecendo o mundo, feito um feto.



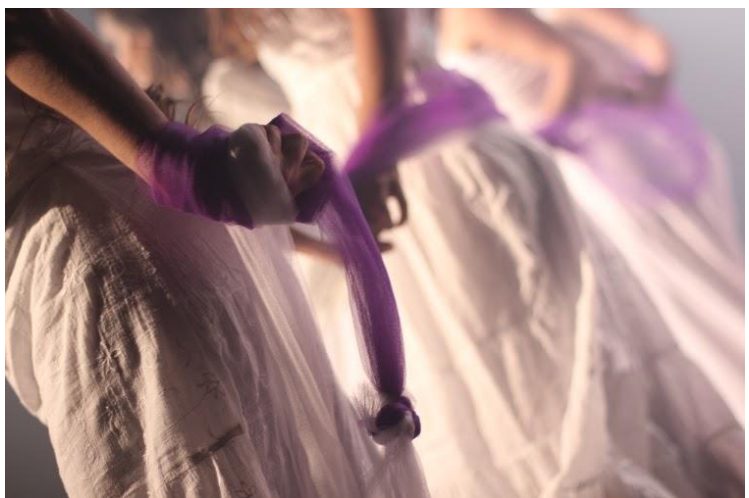
Os tecidos guardam, feito cordão umbilical, as relações entre mães e filhos, começa o enlace.



Memórias afetivas entre mães e filhos.



“Iemanjá, Nanã, Oxum e mãe Oyá... na beira do mar,
ciranda.”



Assim encerra a poesia em movimento de “Divinas”



Agradecimentos ao público.



Direcionando minha gratidão a todos os envolvidos nesta produção.



Gratidão eterna a meu querido amigo Xandy Carvalho. Parceiro profissional, orientador artístico, acadêmico, pessoal e espiritual. “Apadê olunaê Mojubá Ojixé!”



Plateia cheia!



Na presença de pessoas queridas...