

**ÂNIMA TRAMA: A DANÇA COMO ARQUEOLOGIA SENSORIAL****Ana Rosangela Colares Lavand<sup>1</sup>**

**Resumo:** O texto que aqui se apresenta trata do processo de criação do espetáculo de dança contemporânea *Ânima Trama*, que é base da pesquisa de doutoramento desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará na linha de Poéticas e Processos de Atuação em Artes, nesta pesquisa, entende-se a dança como textura sensível e se percorre o desejo de tecer modos sensíveis de descrever tais acontecimentos, guiada pelo não saber me permito tecer conjecturas e desdobramentos. Este texto que é um têxtil, é também projeto evocativo de um processo de criação, de um espetáculo, mas também de uma família de mulheres e de uma criadora de arte em Belém do Pará. Bordo os acontecimentos que me conduziram a entender a constituição em meu tecido muscular e ósseo de uma mitologia corporal indígena na Amazônia através de uma arqueologia sensorial de minhas memórias de infância. Para tanto convoco a tecer comigo Hubert Godard e suas noções de pré-movimento e corpo mitológico e a abordagem de J. R. Pellini de arqueologia sensorial.

**Palavras-Chave:** processo de criação; corpo mitológico e arqueologia sensorial.

**ÂNIMA TRAMA: LA DANZA COMO ARQUEOLOGÍA SENSORIAL**

**Resumen:** El texto aquí presentado trata sobre el proceso de creación del espectáculo de danza contemporánea *Ânima Trama*, que es la base de la investigación de doctorado desarrollada en el Programa de Posgrado en Artes de la Universidad Federal de Pará en la línea de Poéticas y Procesos de Actuación en las Artes. En esta investigación se entiende la danza como una textura sensible y el deseo de tejer formas sensibles de describir tales eventos, y guiada por el no saber, me permito tejer conjeturas y desdoblamiento. Este texto, que es un textil, es también un proyecto evocador de un proceso de creación, de un espectáculo, pero también de una familia de mujeres y creadora de arte en Belém do Pará. Me acerco a los hechos que me llevaron a comprender la constitución en mi tejido muscular y óseo de una mitología corporal indígena en la Amazonía a través de una arqueología sensorial de mis recuerdos de infancia. Para ello, los invito a tejer conmigo Hubert Godard y sus nociones de premovimiento y cuerpo mitológico y el abordaje de J. R. Pellini a la arqueología sensorial.

**Palabras clave:** proceso de creación; cuerpo mitológico y arqueología sensorial.

1 Artista pesquisadora da Dança, licenciada em dança, mestra e doutora em Artes pelo PPGArtes/UFPa na linha de processos de criação. Professora de artes/Dança na Secretaria Municipal de Educação de Belém, onde compõe atualmente o Núcleo de Artes, Cultura e Educação. Integrante fundadora do Coletivo Umdenós. E-mail: rosangelacolares1@yahoo.com.br



Não faço ciência!!!

Esta é a mais importante e definitiva informação que precisa ser comunicada aqui, a ciência investiga a verdade e o meu fazer, aquilo que muitos chamam arte, cria suas próprias verdades.

Esse comunicado é importante para a compreensão que não tenho comprometimento maior do que com o meu fazer e em primeira instância, ele não é científico, pois se fosse, eu precisaria estar filiada e atrelada a uma série de categorias que pouco me interessam e que fazem ainda menos sentido para mim.

Sou artista e crio mundos, para isso roubo ideias.

Em um de seus textos mais referenciais, o artista e professor Jean Lancri confessa as dificuldades de um começo, e disserta sobre como é mais fácil falar de um começo quando já se está no fim. Continua sua argumentação respondendo a uma questão, “[...] por onde começar? Muito simplesmente pelo meio. É no meio que convém fazer sua entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor” (LANCRI, 2002, p. 18).

Ao observar minha condição decido acatar o conselho de um grande mestre, estou no meio de muitos meios, sou feita de muitos meios. Estou findando o doutoramento em artes, exatamente no fim do percurso; trato de um processo de criação no qual sou intérprete criadora, a dança é o meio pelo qual me movo, este processo de criação tem por mote a relação entre memória familiar feminina e as poéticas manuais praticadas pelas mulheres da minha casa de infância, meu meio familiar; sou bordadeira e em meus bordados procuro sempre começar pelo meio do tecido para que ele possa ficar bem centralizado, o meio de uma prática.

Mas escolho começar este tecido doutoral pelo meio de uma questão, questão delicada e sutil que muito me tocou ao deparar-me com ela.

Sandra Meyer em seu texto *Perspectivas autoetnográficas em pesquisas com dança contemporânea*, nos questiona, “[...] como descrever a textura sensível de um acontecimento?” (MEYER, 2018, p. 70). Parto do meio desta dificuldade, desta ignorância, deste não saber como fazer, do não saber descrever o sensível e me abro para as possibilidades...

Em meio a ignorância, algumas suspeitas me assolam, como acreditar que o corpo, seus modos de percepção e seus cruzamentos de sensações, pode ser uma via sutil o suficiente para abrir possibilidades na difícil tarefa de narrar o acontecimento por uma abordagem do sensível.

Aproximar-se do campo de pesquisa *em* dança (e não somente *sobre* dança) a partir da corporeidade do artista-pesquisador tem sido um dos desafios mais instigantes na atualidade. A implicação dos próprios pesquisadores em práticas de dança impõe desafios epistemológicos e metodológicos, seja no âmbito universitário ou não. Não é mais um pesquisador desincorporado. A dimensão incorporada da experiência e o deslocamento das noções de sujeito e de objeto nas práticas contemporâneas em dança despojam identidades e interioridades essencialistas e fixas. Inclui vivências *no* campo, *em* campo e *com* o campo. A noção *embodiment* nas artes do corpo, a presença a partir da condição de fenômeno temporal corporificado, em contínua conexão com o meio, pressupõe a experiência e os desafios de sua compreensão e descrição (MEYER, 2018, p. 66).

Penso na questão como o espaço de dança e meu corpo como via de buscas de respostas, proponho, portanto, uma aproximação dançante e incorporada, um fluxo que tem como desencadeador outros modos de pensar, outras epistemologias e metodologias como sugere Meyer. Em mim, movem-se juntos sujeito e objeto de investigação, dança e bordado, artista e pesquisadora a partir de minha história de vida e memórias corporalizadas e esquecimentos musculares, deste modo, assumo aqui, uma postura autoetnográfica de abordagem para o meu acontecimento sensível, pois acredito que não posso falar a não ser de mim, esta afirmativa pessoal se coaduna com o que afirma Fortin, “Não podemos falar a não ser de nós” é o *leitmotiv* daqueles que adotam o gênero auto-etnográfico, que se quer menos subentendido por um projeto de objetividade, que procurará a “verdade” do que aconteceu, do que por um projeto evocativo” (FORTIN, 2009, p. 83).

Esta evocação trata-se em minha pesquisa de uma experiência feminina familiar.

Sou nascida e criada no bairro do Telégrafo Sem Fio, em Belém do Pará, neste lugar se localizava a casa da minha infância, no mesmo terreno em que se localiza minha casa hoje, mas entendo que não se trata dos mesmos lugares. A casa onde mora minha recordação era uma casa de madeira, o chão muito encerado, brilhava refletindo minha imagem, havia em alguns lugares espaços entre as tábuas de onde vinha o odor do igarapé sobre o qual morávamos, assim como podíamos sentir o frescor das lufadas de vento que entravam pelas frestas. Nesta casa, neste chão, era comum deitarmos após o almoço; eu, minha avó e minhas irmãs, a ausência de minha mãe era sentida durante a safra de castanha, neste período ela se ausentava para a fábrica de beneficiamento do fruto, sua presença se dava nas entressafras, quando se convertia de operária em costureira.

A imagem mais referencial que tenho da casa da minha infância é o círculo de mulheres que se formava com o intuito de aprender, ensinar ou executar as tarefas tramadas. Estes afazeres tinham a ver com as artesanias<sup>2</sup> praticadas com tecido, agulha e linha/fio. Dentro deste círculo feminino as várias técnicas eram acessadas pelas diferentes mulheres; a técnica preferida de minha vó era o empunhamento de redes; minha mãe gostava muito da técnica do bordado Richelieu e do crochet; minha irmã mais velha Ivone gostava de costura à mão, minha irmã Rosi não tinha nenhuma técnica favorita e estava no círculo pelo próprio encontro, e eu aprendi no círculo várias técnicas, algumas inclusive que não foram citadas aqui, mas aquela que se tornou minha assinatura é o bordado livre.

Uma dimensão importante de descoberta é compreender que é nesta prática doméstica e familiar que apreendo e aprendo características estéticas que percebo claramente hoje em meu fazer como intérprete criadora de dança contemporânea. Ouso, portanto, afirmar, que minhas primeiras lições de arte se deram no chão da minha casa e não em uma sala de dança, tendo como espaço cênico o tecido e o fluxo coreográfico as linhas de bordar.

---

2 O termo artesanaria é aqui utilizado a partir da referência de Robert Sennett, na qual ela é compreendida como a habilidade ou capacidade de fazer as coisas bem-feitas, muitas vezes demandando muito tempo e esforço para isso (SENNETT, 2008, p. 19).



Sustento ainda que esse modo muito próprio de ensino guarda características bem próximas de práticas tradicionais da Amazônia, como vivenciadas pela comunidade Céu do Juruá no Amazonas, quando do processo de confecção de uma linha a partir das folhas da palmeira do tucum:

Do processo de coleta das folhas ao processo final de produção da linha, são etapas onde homens, mulheres e crianças se reúnem durante manhãs e tardes inteiras, trabalhando, cantando, conversando. Tudo se faz em movimentos lentos, que envolvem muitas trocas, sem um tempo definido para começar e para acabar o trabalho. Assim, ao mesmo tempo em que é produzida a linha do tucum, produz-se uma sociabilidade e um aprendizado entre os que se envolvem nesse saber fazer (ABREU; NUNES, 2012, p. 30).

Valorizo, sobremaneira, este modo de fazer amazônico, se o trato assim, é por ser amazônica, e ainda que compreenda que este modo possa se dar em outros lugares, minha experiência se dá no contexto da região em que vivi por toda vida, sendo ela minha mais forte referência. Vejo neste modo que relaciona processo de ensino e aprendizado com uma sociabilidade comunitária, uma dimensão que me referencia profundamente, não só como professora pesquisadora quanto como artista que produz a partir deste modo de atuar suas estratégias de vida em arte, tanto as que se dão no seio familiar quanto as que se passam no coletivo com o qual trabalho e produzo dança em Belém do Pará.

Compreendo também que o acionamento e aprendizagem das técnicas corporais nesta dimensão possibilitam outros modos de percepção do corpo, esses outros modos produzem em meu trabalho estratégias que dialogam com esse fazer comunitário.

O trabalho relacionado à produção da linha de tucum é lento e envolve diversas etapas. Todas estas etapas são feitas de modo artesanal, com a utilização de ferramentas rudimentares e pressupondo extremas habilidades corporais. Mãos e pés são utilizados como instrumentos e diferentes posturas corporais são acionadas. O aprendizado dos mais novos e dos iniciantes tem lugar durante o próprio processo de feitura da linha, por imitação. Podemos dizer, portanto, que este saber fazer envolve importantes técnicas corporais, como a destreza para subir em árvores, a coordenação motora ampla e fina de mãos e pés para retirar seda, puxar o linho, lavar o linho, enrolar o linho no fuso e outros momentos do processo (ABREU; NUNES, 2012, p. 30-31).

Do mesmo modo que as autoras, vislumbro uma série de habilidades técnicas corporais que me foram ensinadas no círculo feminino que vivenciei no chão da minha casa de infância, algumas citadas acima pelas autoras, como a extrema habilidade das mãos e pés, as diferentes posturas corporais que possibilitam uma ampliação do vocabulário

corporal e enriquecimento da percepção do esquema corporal e dos modos próprios de cada pessoa lidar com os ajustes gravitacionais que um fazer, que se processa em tempo lento, pressupõe.

Estas e outras apreensões se deram em meu processo por diversas vias, mas aqui escolho discorrer acerca de uma imagem específica e o processo que ela passou para constituir um elemento-chave na compreensão de meu processo de criação.

Fui educada em uma casa de mulheres criadoras e recriadoras do tecido do mundo, suas mãos detinham o poder de modificar materialmente o ambiente que me rodeava, elas teciam realidades e relações. Mulheres que contavam as histórias das suas mulheres, essas, as mulheres que as antecederam no mundo e no fazer. Elas me ensinaram o modo de escolher o tecido que melhor se adequava ao objeto que eu pretendia criar, suas qualidades tão variáveis, precisavam ser eleitas a partir de uma profunda consciência de qual uso ele teria, em que espaço ele seria colocado e que tipo de desgaste ele sofreria. Cada qualidade era profundamente analisada e posteriormente experimentada no percurso de se trazer algo à existência.

Minha avó Ana sentava-se no chão para empunhar redes.

**Imagem I - Eu aos onze anos e minha avó Ana.**



Fonte: arquivo pessoal.

Minha avó era natural de Santarém, seu pai era cearense e sua mãe indígena da região dos Arapiuns em Santarém (PA), e era a parteira, erveira e benzedeira do bairro.

Ao se posicionar para o trabalho seu corpo maciço instalava-se consistentemente no chão, confortavelmente instaurado no colo da gravidade. O tronco nem por demais ereto e nem encurvado, movia-se graciosamente a medida que as mãos depositavam por entre os dedos dos pés os fios de punho, num vai e vem delicado e sutil em contraposição à imagem dos pés, cuja a pele ressecada, áspera e de aparência gasta, impunha uma força e dureza contrastante. Essa, a imagem evocada por mim, reafirma o fenômeno citado acima sobre o artesão do tucum, uma outra via de aprendizagem do movimento se apresenta como o que Hubert Godard chama de mitologias do corpo, afirmando que “[...] cada indivíduo, cada grupo social, em ressonância com o seu ambiente, cria e é submetido a mitologias do corpo em movimento que constroem quadros de referência variáveis da percepção. Conscientes ou não esses quadros são sempre ativos” (GODARD, 1999, p. 11).

Observar minha avó em seu trabalho de empunhamento<sup>3</sup>, tanto me preenche de informações visuais e cinestésicas como gera em mim um reconhecimento de uma mitologia corporal.

Essa cena se repetiu diante de meus olhos incontáveis vezes, até que cada movimento, tensão e relaxamento ficassem incorporados em mim, ainda que nunca tivesse executado este trabalho. Meu corpo codificou por observação e decorou os caminhos, os percursos desta trilha memorial que se instaurava em minha musculatura.

O movimento do outro coloca em jogo a experiência de movimento própria ao observador: a informação visual provoca no espectador uma experiência cinestésica (sensações internas dos movimentos de seu próprio corpo) imediata. [...] O visível e o cinestésico, absolutamente indissociáveis, farão com que a produção de sentido no momento de um acontecimento visual não deixe intacto o estado do corpo do observador: o que vejo produz o que sinto e, reciprocamente, meu estado corporal interfere, sem que eu me dê conta, na interpretação daquilo que vejo (GODARD, 1999, p. 24).

Minha avó faleceu em 1997, um ano antes de meu início dos estudos em dança. E ainda que o tempo passe, o corpo da velha parteira ainda vive sob meu tecido muscular.

<sup>3</sup> Técnica de colocar os punhos na rede, punho é a parte mais externa, aquela que se conecta ao armador, objeto que sustenta e liga a rede à parede na qual ela será pendurada.



## Imagem II - Livro Mulheres da Amazônia.



Fonte: Martinelli (2003).

Em 2006, pesquisando para a criação de um espetáculo, me deparei com o livro de Pedro Martinelli, *Mulheres da Amazônia*. Em uma das imagens do livro estava minha avó, não a D. Ana, mas uma avó que continha em si a minha. Reconheci o modo de posicionar os pés e os músculos, e aquela familiar relação com a gravidade. Ela não empunhava redes, mas tecia um cesto. Vislumbrei a memória do corpo que encontra sua narrativa pela via da técnica em contato com a matéria, reencontrei minha avó na ancestralidade indígena que habita meu corpo e no modo que ele se constitui a partir da cultura material e imaterial, reconheci ali minha mitologia corporal.

Durante o processo de criação do espetáculo *Ânima Trama* começo um percurso de escavação de minhas memórias femininas familiares, em especial minhas memórias tramadas, memórias têxteis, e neste momento em específico passo a compreender que as técnicas que me foram ensinadas na infância e mais que isso, um certo modo de processar o conhecimento que tanto é pessoal quanto é coletivo, e para além disso, minha relação com a gravidade, fortemente referenciada nos anos de observação do corpo da minha avó enquanto esta trabalhava, me suscitavam elementos para o processo de criação que não

vinham dos modos mais usuais de se processar a dança. Meu processo de criação<sup>4</sup> não se baseava em técnicas de dança preconcebidas, não se baseava sequer no que se costuma chamar corpo dançante, de certo modo, durante o processo tivemos que desaprender o que havíamos dançado até então, para incorporar códigos familiares que foram soterrados por práticas outras, estes códigos subterrâneos que herdei de minha avó, podem ser entendidos como pré-movimento.

É o pré-movimento, invisível, imperceptível para o próprio indivíduo, que acionará, simultaneamente, os níveis mecânicos e afetivos de sua organização. De acordo com nosso humor e com o imaginário do momento [...]. A cultura, a história do dançarino, a sua maneira de perceber uma situação, de interpretar, vai induzir uma “musicalidade postural” que acompanha ou despista os gestos intencionais executados. Os efeitos desse estado afetivo que concedem a cada gesto sua qualidade, cujo mecanismo compreendemos tão pouco, não podem ser comandados apenas pela intenção. É isso que confere, justamente, a complexidade do trabalho do dançarino... e do observador (GODARD, 1999, p. 15).

O corpo que entra nesta dança, que se move no processo de criação do Ânima Trama, é um corpo que muitas vezes precisa estar mais atento ao pré-movimento do que ao movimento comumente entendido como dança. Nesse sentido, passo a investigar modos de acionar em meus companheiros de cena este material tão sutil e delicado, bastante desconhecido por nós, sujeitos que produzem dança cênica em Belém do Pará. As invisibilidades do pré-movimento solicitam outros modos de conceber e acionar a dança, modos mais próximos da sociabilidade comunitária da casa da minha infância e dos produtores da linha de tucum, do que os ensaios e práticas higienizadoras da dança cênica europeia.

Eu e meus companheiros – Leo Barbosa, Glenda Brito, Caio Bandeira e Bruno Cantanhede – passamos então a nos encontrar a partir de outra dinâmica de ensaio, com períodos não tão rígidos e com momentos em que simplesmente sentávamos no chão e partilhávamos, durante horas, impressões sobre nossos laços familiares, o processo de criação que vivíamos no momento e nossas relações uns com os outros. Contávamos

4 Entendo meu processo de criação profundamente relacionado ao citado por Cecília Salles em seu livro *Gesto Inacabado*, no qual a autora afirma que “[...] a criação surge, sob essa perspectiva, como uma rede de relações, que encontra nessas imagens um modo de penetrar em seu fluxo de continuidade e em sua complexidade. Na busca humana de origem, o artista tenta detectar, muitas vezes, a ponta do fio que desata o emaranhado de ideias, formas e sensações que tornam uma obra possível” (SALLES, 2013, p. 61).



nossas histórias enquanto manipulávamos os fios de punho de rede, cenário e fio condutor do nosso processo de criação. E assim instauramos um corpo sensível ao pré-movimento, corpo mitológico e corpo-testemunha, ao mesmo tempo.

A legitimação da presença física do pesquisador no campo, como testemunha ocular deve, agora, incluir o “corpo-testemunha” do pesquisador, lembrando e representando as sensações corpóreas, num esforço para superar dualidades cartesianas de análise e de comunicação (BUCKLAND, 2013, p. 150).

Meu corpo torna-se, portanto, corpo que é memorial, corpo imagem memorial, corpo memória de uma técnica artesanal, memória incorporada em dança, dança que se constitui de uma série de registros mnemônicos sensoriais, portanto, a via de produção artística é uma memória incorporada que se move entre memórias cinestésicas e esquecimentos musculares, produzindo uma coreografia do afeto vivido. De tal forma que ao criar narro e crio memórias nos corpos dos artistas que compartilham a cena e criam comigo em um processo de tessituras de memórias incorporadas. Ao inserir em nosso processo de criação os fios de empunhar rede, meu corpo narra suas memórias encarnadas, referendo-me no descrito por Meneses que afirma que “Por se tratar de processos cognitivos encarnados, estão eles marcados por uma inserção física no universo material. A exterioridade, a concretude, a opacidade, em suma, a natureza física dos objetos materiais trazem marcas específicas à memória” (MENESES, 1998, p. 89).

**Imagem III - Eu durante o processo de criação do espetáculo *Ânima Trama*.**



Fonte: arquivo pessoal

O corpo gerado neste processo, afirmo por fim, é um corpo cuja criação perpassa uma arqueologia do sensorial. Corpo que acessa o conhecimento pelas vias sensoriais e que performa seu engajamento sensível pela via da memória que se elabora em identidade a partir de seu esquema de pré-movimento.

Para mim, a Arqueologia Sensorial é a mais básica das Arqueologias. Somos seres encorpados, sendo assim, nossa experiência do dia a dia é uma experiência sensorial. Captamos as informações do mundo através dos sentidos. Cores, texturas, aromas, paladares, a sensação de movimento, de calor, de peso, tudo nos é apresentado através dos sentidos. Entre nós humanos, não há nada mais básico do que nossa relação sensorial com as materialidades do mundo. Os sentidos representam o domínio mais fundamental de nosso engajamento com o mundo, o meio pelo qual todos os valores e práticas são performados. Mesmo nossas memórias são criadas e ativadas através de nossa relação sensorial encorpada com o mundo material. Se vivenciamos o mundo através dos sentidos, precisamos entender como pensamos e estruturamos os sentidos, para assim entendermos como vivenciamos o mundo à nossa volta (PELLINI, 2016, p. 04).

Começo a esboçar uma descrição minimamente coerente com o que tenho vivenciado, percebendo o processo da obra *Ânima Trama*, este percebido como acontecimento que tem em suas vastas e ricas dimensões sensíveis, a elaboração de um corpo-testemunha e mitológico ao mesmo tempo, que através de processos de investigação em dança que se aproximam de uma arqueologia dos sentidos passam a escavar seu pré-movimento, nesta camada do pré-movimento revelada a mim pela observação e memorização dos estados de corpo de minha avó enquanto empunhava redes e como esse estado e suas qualidades, em especial aquelas que relacionam corpo e gravidade, me são incorporadas.

Metaforicamente digo que no *Ânima Trama*, o fio de Ariadne é cordão umbilical. Ariadne é a mulher que possui o dom de salvar e de tecer labirintos. Ela possui fios em suas mãos, um rolo de fio, fio da vida, fio condutor... Ariadne, nesta pesquisa, é muitas mulheres; minha mãe, minha avó e infinitas gerações de mulheres que vieram antes delas e que elaboraram os saberes e técnicas com tecido, agulha, linhas/fios. Muitas Ariadnes habitam em mim, nos saberes que moram em meu corpo.

Acredito que as linhas e fios que me foram ensinados a manipular, guardavam em si um segredo e no pré-movimento, as duas dimensões elaboram juntas um corpo com qualidades próprias e modos de acesso sensíveis e sutis, esta linha de corpo chamarei aqui de fio de Ariadne, cordão umbilical que me liga corporalmente a um corpo identidade, corpo-

testemunha, corpo memorial, corpo arqueológico. Este corpo foi entregue a mim através das artes têxteis apreendidas por mim pela via das infinitas mãos que seguraram o fio de Ariadne, reconhecendo assim a dimensão de memória coletiva elaborada por Maurice Halbwachs que afirma que é no coletivo que nossas memórias são elaboradas, portanto, a minha memória não é apenas minha minha, pois “[...] lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 1990, p. 30).

Imagem IV - Cena do *Ânima Trama*, a instauração do pré movimento.



Fonte: foto de Valério Silveira

Jamais estamos sós... O corpo da minha avó imprimia uma técnica elaborada por gerações de mulheres que a antecederam. Eu aprendi a bordar junto às mulheres da minha família de um modo que remonta séculos deste fazer. Por fim, o corpo memorial da minha avó constituiu o meu corpo através do pré-movimento em dança, dança corpo mitológico que é perpassado a uma nova geração de artistas que jamais tiveram contato com minha avó ou com a técnica do empunhamento de redes, mas que através da experiência da elaboração de um corpo-testemunha comunitária acessam seu pré-movimento e o lançam no presente. A memória continua seu percurso corporificada em minha avó, em mim e em muitas outras pessoas que serão plateia e testemunhas de uma memória.

Afirmo toda estratégia de referenciar o corpo dançante que aqui descrevo como um ato de resistência feminina do corpo amazônico ao padrão historicamente constituído do que seja o corpo de uma artista profissional da dança, sempre referenciado na externalidade, seja ela técnica ou estética e muitas vezes induzido a menosprezar seu corpo familiar.

[...] Privam-na do orgulho pelo tipo de corpo que lhe foi transmitido por linhagens de antepassados. Se lhe ensinarem a rejeitar essa herança física, ela será imediatamente desvinculada da sua identidade corporal feminina com o resto da família.

Se lhe ensinarem a detestar o próprio corpo, como poderá ela amar o corpo da mãe, que tem a mesma estrutura que o seu? – ou o corpo da avó, ou das suas filhas também? Como poderá ela amar os corpos de outras mulheres (e homens) próximas a ela que tiverem herdado o corpo dos mesmos antepassados? (PINKOLA ESTÉS, 1997, p. 254).

O fio de Ariadne está em minhas mãos, mas, já não só, está em meus pés, em meus braços, minhas costas, meu abdômen. Sou trama, sou tecido, sou corpo tecido e tramado pelo fio que Ariadne transferiu para meu corpo. Corpo herdado de uma longa linhagem de mulheres indígenas, africanas e europeias, diferentes tecidos humanos que constituem em diferença o que sou e a partir do que me afirmo como mulher no mundo.

Não faço ciência!

Voltar ao início é meu movimento coreográfico, repetição como reafirmação.

Embora esteja na academia, na universidade e este seja um texto que sustenta a busca por um título conferido a cientistas, não sou uma mulher da ciência e meu movimento é de afirmação de que a ciência é apenas um dos caminhos que conduz ao conhecimento, existem outros e a arte é um deles.

Esse é o meu caminho e meu modo de criar conhecimento, um conhecimento não higienizado ou apartado de mim, mas que se produz em mim, no meu corpo.

Sou mulher, mãe, artista, professora, pesquisadora, bordadeira, jardineira e cada uma dessas facetas dialoga como a criação de conhecimento que produzo em um movimento não hierárquico, mas movente e de forma instável.

Sou criadora, inclusive de conhecimento, minha arqueologia sensorial busca um retorno, um passo atrás, traço uma busca arqueológica no corpo de minha linhagem e assim traço uma linha de corpo tramada na gravidade da gravidade de um corpo anciã amazônica,

uma guardiã, minha avó, que guardou saberes da floresta em seu tecido muscular. Sou herdeira de um corpo guardião, e o tempo se desvela em meu corpo, já fui a virgem, me tornei a mãe e pouco a pouco me torno a anciã, senhora do tempo.

Não faço ciência, faço arte, faço dança como arqueologia sensorial, como escavação e coleta de pistas, me finjo pesquisadora acadêmica, reafirmo o que o poeta já disse... o artista é um fingidor. Assim sendo, se quiseres acreditar no meu fingimento, isso é contigo.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Regina; NUNES, Nina Lys. Tecendo a tradição e valorizando o conhecimento tradicional na Amazônia: O caso da “Linha do Tucum”. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, n. 38, 2012.

BUCKLAND, Theresa Jill. Mudança de Perspectiva na Etnografia da Dança. *In*: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Instituto de Artes da UFRGS, n. 7, 2009.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. *In*: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). **Lições de dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Vértice, 1990.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. *In*: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

MARTINELLI, Pedro. **Mulheres da Amazônia**. São Paulo: Ed. Jaraqui, 2003.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **Memória e cultura material: documentos materiais no espaço público**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 21, 1998.

MEYER, Sandra. Perspectivas autoetnográficas em pesquisas com dança contemporânea. *In*: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.

PELLINI, J. R. Arqueologia com Sentidos: Uma Introdução à Arqueologia Sensorial. **Revista Arqueologia Pública**, Campinas, SP, v. 9, n. 4[14], p. 1–12, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rap/article/view/8643516>. Acesso em: 23 dez. 2020.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa. **Mulheres que correm com lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SALLES, Cecília de Almeida. **Redes da criação**. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2015.



SENNET, Richard. **O Artífice**. São Paulo: Record, 2008

Recebido em: 05/01/2022

Aceito em: 02/03/2022