



CADERNOS DO
GIPE
CIT

ANO 23
N 42
2019.1

ISSN 1516-0173

CORPO, POÉTICA E ANCESTRALIDADE

ORGS. ELOISA DOMENICI
ÉDER RODRIGUES
LARA MACHADO



CADERNOS DO
GIPE
CIT

ISSN 1516-0173

SALVADOR

ANO 23

N 42

P 1-245

2019.1

CORPO, POÉTICA E ANCESTRALIDADE

AUTORES

Alexandra Dumas, Aline Serzedello Neves Vilaça, Ana Valéria Vicente, Andréia Oliveira Araújo da Silva, Arilma Soares, Caroline Raymond, Cíntia Paula Lopez, Claudio Baptista Carle, Daniela Beny Polito Moraes, Déborah Maia de Lima, Dodi Tavares Borges Leal, Éder Rodrigues, Eloisa Domenici, Fernanda Silva dos Santos, Francisco Geraldo de Magela Lima Filho, Lara Machado, Líria de Araújo Morais, Sílvia Monique Rodrigues Ferreira, Tássio Ferreira Santana, Victor Hugo Neves de Oliveira

ORGANIZAÇÃO

Eloisa Domenici, Éder Rodrigues e Lara Machado

COMISSÃO CIENTÍFICA

Eloisa Domenici e Éder Rodrigues

EDIÇÃO

Daniel Becker Denovaro



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

REITOR

João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR

Paulo César Miguez de Oliveira

PRÓ-REITOR DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO

Thierry Correa Petit Lobão

PRÓ-REITOR DE PESQUISA, CRIAÇÃO E INOVAÇÃO

Thierry Correa Petit Lobão

DIRETOR DA ESCOLA DE TEATRO

Luiz Cláudio Cajaíba

COORDENAÇÃO PPGAC

Meran Muniz da Costa Vargens

VICE-COORDENAÇÃO

Denise Maria Barreto Coutinho

CONSELHO EDITORIAL

André Carreira (UDESC); Antonia Pereira (UFBA); Beti Rabetti (UNIRIO); Christine Douxami (Univ. Franche Comté); Ciane Fernandes (UFBA); Denise Coutinho (UFBA); Eliana Rodrigues Silva (UFBA); Fernando Mencarelli (UFMG); Gilberto Icle (UFRGS); João de Jesus Paes Loureiro (UFPA); Jorge das Graças Veloso (UnB); Makários Naia Barbosa (UFRN); Sérgio Farias (UFBA).

REVISÃO

Alex Simões

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Nando Cordeiro



PPGAC/UFBA/Escola de Teatro
Avenida Araújo Pinho, 292 – Campus do Canela
CEP: 40110-150 – Salvador/Bahia/BRASIL
Telefone 55 71 3283 7858 – ppgac@ufba.br
www.ppgac.tea.ufba.br

Os Cadernos do GIPE-CIT são uma publicação do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, lançado pelo Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, criado em 1994. Este grupo de pesquisa deu origem ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, em 1997, e à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, em 1998. Propõe-se a divulgar resultados parciais de pesquisas de seus pesquisadores efetivos e associados, professores e estudantes. Com apoio do CNPq (1997/1999), FAPEX e UNEB (1999/2000), e, desde 2004, do PPGAC-UFBA e do PROAP-CAPES, os Cadernos do GIPE-CIT são encontrados em bibliotecas especializadas e nos endereços acima citados.

© 2019, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

Qualquer parte desta revista poderá ser reproduzida, desde que citada a fonte.

Os conceitos emitidos em textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

O Caderno do GIPE-CIT conta com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil.

Ficha Catalográfica por Biblioteca Nelson de Araújo -TEATRO/UFBA

Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – No. 42, dezembro, 2019.1. Salvador(BA): UFBA/PPGAC.

245p.;

Periodicidade semestral

ISSN 1516-0173

1. Teatro. 2. Dança. 3. Arte Cênicas. I. Universidade Federal da Bahia.

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. II. Gênero.

EDITORIAL	4	EBULIÇÃO: Aprendizados de uma errância passista	123
Eloisa Domenici, Éder Rodrigues, Lara Machado		Ana Valéria Vicente	
19, 3, POIS... CÂMBIO!?	10	ORIXÁS DO CEARÁ: Loas ao tempo ou Para falar de um teatro cearense	140
Sílvia Monique Rodrigues Ferreira		Francisco Geraldo de Magela Lima Filho	
CORPO-PAMBU NZILA: Poéticas ancestrais	25	OH, MEU SANTO ANTÔNIO: Corpo, festa e ancestralidade	157
Tássio Ferreira Santana		Victor Hugo Neves de Oliveira, Líria de Araujo Moraes	
CAMINHOS DE VOLTA: Reflexões afrorreferenciadas sobre dançares de herança 'gengibreira'	40	MARÍA FUX, L'ARTISTE-PÉDAGOGUE ET SA VALORISATION DU CORPS CULTUREL DANS L'ENSEIGNEMENT DE LA DANSE	174
Aline Serzedello Neves Vilaça, Alexandra Dumas		Déborah Maia de Lima, Caroline Raymond	
ESTELLA UMA LOBA AGUERRIDA: Processo criativo em dança, gira de saberes e resistência negra	64	AFRICANIDADES, DANÇA E COOPERAÇÃO NA ESCOLA	189
Andréia Oliveira Araújo da Silva		Arilma Soares	
AS CONVERGÊNCIAS ENTRE AS GIRAS DE DESENVOLVIMENTO DE UM TERREIRO DE UMBANDA E OS LABORATÓRIOS PARA PREPARAÇÃO DE ATORES/ATRIZES: Observações do campo de pesquisa	75	CORPO-ORALIDADES: Um mergulho do corpo dentro da comunidade-terreiro do Ilê Axé Opô Afonjá	205
Daniela Beny Polito Moraes		Cíntia Paula Lopez	
TEMPO DO MAMBEADERO E TEMPO DO BAILE: Tensões entre corpo, exotismo e tradução no processo criativo com os murui-muina	89	A POÉTICA-COSMOGÔNICA BRASILEIRA: Arqueologia do imaginário afro-indígena nas manifestações dos corpos ancestrais	215
Daniela Botero Marulanda		Prof. Dr. Cláudio Baptista Carle	
DO BARRO QUE MOLDA TANTOS CORPOS NASCE IYALODÉ: Do encontro anunciado à escuta poética ancestral	108	PESQUISA DE CAMPO EM ARTES DO CORPO EM CENA: O desenho da transcestralidade indígena e as fissuras poéticas na árvore CISgênero-lógica de matriz europeia	228
Fernanda Silva dos Santos		Dodi Tavares Borges Leal	

ELOISA DOMENICI,
ÉDER RODRIGUES,
LARA MACHADO

O papel central do corpo na produção de conhecimento suscita uma perspectiva epistemológica que reconhece a implicação das formas corporificadas de existir em todas as suas implicações biopolíticas.

O tema dessa edição, *Corpo, Poética e Ancestralidade*, abre indagações em múltiplas dimensões sobre o que pode ser uma subjetividade que acolha a memória cultural e os saberes africanos e indígenas, com suas formas de conhecimento, visões de mundo e cultura contra-hegemônica. O eixo temático também faz parte de um repertório de pesquisas e produções em Artes que vem construindo espaços de encontro e resistência desde a experiência que reuniu na UFRN, em 2017, e na UFBA, em 2018, interessados em compartilhar e vivenciar encontros para corporificar essas (preocup)ações. Em 2019, a Universidade Federal do Sul da Bahia, instituição que nasce assentada no pensamento de Paulo Freire, Milton Santos e Boaventura de Sousa Santos, sediou o evento homônimo no Campus Sosígenes Costa/Porto Seguro, dando continuidade à rede de estudos em torno das artes do corpo.

Neste número especial do Caderno GIPE-CIT, o corpo está não só diretamente implicado, como também colocado em primeiro plano, contemplado de maneira especial nas pesquisas, nas práticas e nos encontros que intentam proporcionar relações críticas e criativas ao despertar entendimentos que apontem caminhos alternativos às crises que vivemos, no caso, contemplando as



subjetividades assentadas na memória cultural, corporificada. A produção de conhecimento, a pesquisa e o aprendizado presente na convergência dos encontros realizados explicitam o resgate e a afirmação de práticas e valores ancestrais como mediadores das relações nos processos de pesquisa e na práxis artística expandida.

Nessa perspectiva, o entendimento da roda como uma importante forma de acontecimento assume, tanto nos encontros como nos textos selecionados para esta edição, que não há como pensar produção de conhecimento sobre determinadas práticas culturais sem sermos afetados por suas lógicas próprias.

O intuito é oferecer dentro da academia um contraponto à lógica de produção logocêntrica, meritocrática e subalternizante que caracteriza a ordem do modelo civilizacional vigente e, em grande parte, o sistema educacional. Essa dinâmica só é possível através do corpo, campo de possibilidades, produtor de conhecimento, de saber e memória, que reinventa a vida e ressalta suas potências.

Essa linhagem circunda as linhas de condução do repertório de trabalhos aqui reunidos que potencializam desdobramentos em vários níveis e direções. Para o campo das artes, derivam as poéticas em suportes variados e as práticas que criam o corpo da cena. Para o campo da educação, irradiam as pedagogias e a interdisciplinaridade inerente aos saberes africanos e indígenas, sempre tendo o corpo como produtor do conhecimento.

O artigo *19, 3, pois... Câmbio!?*, de Sílvia Monique Rodrigues Ferreira, abre a sessão de trabalhos e parte da apresentação, análise e partilha do processo de criação em dança junto à construção da personagem EstáNaMira Marruá das Dores, no qual se identifica uma relação intrínseca entre *dança, violência e poética*, bem como entre *corpo e ancestralidade*. O destaque fica por conta do relato experiencial junto às narrativas dançadas e seus vínculos poéticos e políticos. No deslocamento da abordagem poética para a instância política, o texto tensiona lugares entre a violência e a dança que os movimentos expressam. O texto convoca, do começo ao fim, os corpos-leitores a transitarem por onde se sintam chamados, entendendo esse chamado como um ultimato para escrever em movimentos o que as palavras silenciam.



Já o artigo *Corpo-pambu Nzila: poéticas ancestrais*, de Tássio Ferreira Santana, parte das possibilidades epistemológicas acerca das vivências junto ao terreiro *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi* [Simões Filho-BA] e das reflexões em torno das corporeidades afrodiaspóricas. As relações entre o cruzamento da perspectiva do corpo inserido no culto e nas práticas da nação Congo-Angola e a manifestação do arquétipo do *Nkisi Pambu Nzila* sedimentam as bases do trabalho desenvolvido pelo Coletivo AFRO(em)cena, da Universidade Federal do Sul da Bahia/Campus Itabuna-BA, junto à montagem *Travessias...ciclos transatlânticos* e à prática da Pedagogia da Circularidade Afrocênica, discutida pelo autor como um conceito vinculado à gênese e à prática de poéticas de cenas pretas.

Enveredado também pela prática de coletivos artísticos, *Caminhos de volta: reflexões afrorreferenciadas sobre dançares de herança 'gengibreira'*, de Aline Serzedello Neves Vilaça e Alexandra Dumas, problematiza questões de extrema importância para as distintas áreas que atravessam e são atravessadas pela corporeidade. O artigo retoma conceitos como epistemologia, oralitura e cosmopercepção a partir de uma linhagem afrorreferenciada de indagações oriundas do *corpus* negro em espaços de troca de saberes. No texto, as manifestações populares afrodiaspóricas e indígenas realizadas pelo Grupo Gengibre, da Universidade Federal de Viçosa-UFV/MG, são a base das reflexões tecidas a partir das memórias dos dançares artístico-metodológicos e didático-pedagógicos vivenciados junto ao coletivo e trazidas como objeto de análise e crítica.

No artigo *Estella uma loba aguerrida: processo criativo em dança, gira de saberes e resistência negra*, de Andréia Oliveira Araújo da Silva, há um relato poético-analítico do processo de criação de um solo que se configura enquanto uma dança-revolta-denúncia, entendido como prática política e de descolonização dos saberes. O texto recorta aspectos do processo criativo, oferecendo um fluxo de ação e reflexividade que acompanha a processualidade do corpo em diálogo com a alteridade, no caso das mulheres marisqueiras de Salinas da Margarida, região do Recôncavo, BA.

Já o artigo *As convergências entre as giras de desenvolvimento de um terreiro de Umbanda e os laboratórios para preparação de atores/atrizes: observações do campo de pesquisa*, de Daniela Beny Polito Moraes, traça paralelos entre as giras de desenvolvimento do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás e as bases atorais oriundas da matriz afro-brasileira pautadas pelos princípios das práticas performáticas.



O artigo *Tempo do Mambeadero e Tempo do Baile: tensões entre corpo, exotismo e tradução no processo criativo com os Murui-Muina*, de Daniela Botero Marulanda, explora o prospecto criativo que relaciona a oralidade e as danças do povo indígena Murui-muina, localizado na fronteira entre Colômbia, Brasil e Peru. A abordagem traça paralelos entre apontamentos teóricos e conceitos nativos que ampliam as concepções sobre formas poéticas, corporeidade, pensamento e obra.

O artigo *Do barro que molda tantos corpos nasce lyalodé: do encontro anunciado à escuta poética ancestral*, de Fernanda Silva dos Santos, tem como abordagem uma das apresentações artísticas realizadas durante o encontro *Corpo, Poética e Ancestralidade*, a partir do viés que a tessitura poética atravessa no compartilhamento de uma obra-memória erguida junto aos ímpetos da resistência e da desconstrução de padrões.

Já o artigo *Ebulição: aprendizados de uma errância passista*, de Ana Valéria Vicente, apresenta uma análise do trabalho artístico *Ebulição* e os prospectos decoloniais, fruto de pesquisa doutoral. O cunho dramaturgic e ancestral é o mote da reflexão suscitada, além do corpus teórico que pensa e tematiza a ancestralidade das artes do corpo a partir da América Latina. O texto discute a base processual do trabalho criativo a partir dos tremores involuntários como parte genealógica dos saberes corpóreos e tradicionais implícitos às práticas estudadas.

O artigo *Orixás do Ceará: loas ao tempo ou para falar de um Teatro Cearense*, de Francisco Geraldo de Magela Lima Filho, caminha por uma inserção historiográfica do Teatro Cearense e suas incursões junto às matrizes e às experiências afrobrasileiras no panorama nacional. O texto demarca sinalizações do processo de deslocamento do pensamento e da práxis cênica voltadas para uma operação temática, ancestral, coletiva e atoral que sedimenta a teatralidade brasileira, no caso, tematizando essa inserção a partir das redes imersas nos terreiros e na conjuntura complexa que envolve os orixás no circuito teatral do Ceará.

O artigo *Oh, meu Santo Antônio: corpo, festa e ancestralidade*, de Líria de Araújo Moraes e Victor Hugo Neves de Oliveira, faz uma análise do complexo sistema que envolve a Festa de Santo Antônio, tal como ela se expressa na Bahia, teoricamente discutida de forma dialógica com a hagiografia. O texto utiliza uma narrativa testemunhal-analítica em torno das técnicas corporais específicas para a execução da festa, fortalecendo a manifestação como um repertório aberto de expressões de devoção, corporeidade e acessos à presentificação do passado.



No âmbito mais voltado para uma perspectiva educacional do eixo temático, o artigo *Maria Fux: uma artista pedagoga*, de Débora Maia de Lima e Caroline Raymond, apresenta o ensino de dança da bailarina argentina María Fux, com destaque para sua importância social. Fruto da pesquisa de doutorado da autora, que estudou e conviveu com María Fux, a pesquisa é o primeiro estudo acadêmico sobre o trabalho dessa artista, que é uma importante referência em pedagogia da dança.

O artigo *Africanidades, dança e cooperação na escola*, de Arilma Soares, apresenta uma abordagem artístico-pedagógica de inserção de oficinas de dança afro-brasileira na rede de ensino da cidade de Natal/RN. A autora ressalta a perspectiva da cooperação, por meio da investigação e da criação, partindo do sentimento de pertencer e identificar-se com a cultura afro-brasileira. Nesse caso, há também uma problematização acerca da invisibilidade dessa vivência atrelada à ancestralidade e às africanidades no âmbito educacional. A abordagem tematiza ainda a efetivação da práxis da cultura afro-brasileira na escola, com vistas ao cumprimento da legislação vigente, além de destacar experiências propositivas de atuação com foco na dança.

O artigo *Corpo-oralidades: um mergulho do corpo dentro da comunidade-terreiro do Ilê Axé Opô Afonjá*, de Cíntia Paula Lopez, contribui de forma aprofundada com as discussões acerca do eixo *Corpo, poética e ancestralidade*, apresentando a perspectiva da ação do corpo como preservação e criação da memória dos saberes dentro de um dos terreiros de Candomblé mais tradicionais de Salvador. A abordagem parte do ponto de vista de uma integrante da sua comunidade, que é a própria autora do texto.

No caminho para abordagens mais abrangentes do eixo temático proposto, o artigo *A poética-cosmogônica brasileira: arqueologia do imaginário afro-indígena nas manifestações dos corpos ancestrais*, de Cláudio Baptista Carle, relata a vivência no evento *Corpo, Poética e Ancestralidade* (UFSB, 2019), no qual o autor expõe as bases de construção das ancestralidades que permearam o encontro e as discussões. Paralelamente, o autor também discute as representações das sociedades tradicionais afro-indígenas, por meio de uma investigação antropológica junto à arqueologia do imaginário das manifestações dos corpos ancestrais e suas representações no presente.

Finalmente, o artigo *Pesquisa de campo em artes do corpo em cena: o desenho da transcestralidade indígena e as fissuras poéticas na árvore CIs gênero-lógica de matriz europeia*, de Dodi Leal, completa o número 42 do Caderno GIPE-CIT e tensiona os lugares convencionais do tratamento



outorgado às pesquisas ligadas ao tema. Ao trazer as questões que envolvem as corporalidades transgêneras, a autora provoca a circularidade cisnormativa, mesclando o seu autolevramento genealógico com o processo criativo que culminou no espetáculo *A Demência dos touros*, da Cia. Teatro do Perverto, de São Paulo. A abordagem interroga as raízes e as omissões em torno das ancestralidades do corpo trans, além de fomentar novas perspectivas e fissuras no pensamento, ao propor a transcestralidade.

O encontro *Corpo Poética e Ancestralidade* aconteceu entre os dias 11 e 16 de março, demarcando a consolidação do Centro de Formação em Artes na UFSB e o compromisso institucional de potencializar a formação, a práxis e a pesquisa no âmbito das artes da presença, ênfase do percurso formativo e da atuação do curso Artes do Corpo em Cena que esteve à frente na produção do evento. O encontro contou com o público total de 1.488 participantes presentes em todas as ações integrantes da programação oficial do evento. Durante os seis dias do encontro, as artes da presença, suas poéticas e corporeidades foram o ponto de discussão e o palco das vivências partilhadas entre os participantes e envolvidos. Foram ao todo 34 atividades que compreenderam 14 oficinas, contemplando os segmentos do teatro, da dança, da cultura popular e da capoeira, 6 rodas temáticas com especialistas nacionais e internacionais na área das artes do corpo em cena, 7 espetáculos performáticos de teatro e dança, 5 lançamentos de livros com ênfase no corpo e suas poéticas, 2 vivências culturais com as comunidades indígenas do território, batizado de capoeira e o lançamento do curso de pós-graduação *Especialização em Dramaturgias Expandidas do Corpo e dos Saberes Populares*, eixo que demarca a base epistemológica do curso *Artes do Corpo em Cena*, da UFSB.

Este número especial do Caderno GIFE-CIT reúne um repertório atualizado e aprofundado no âmbito das pesquisas na área, além de registrar institucionalmente o legado de trocas e permanências que transformou o cotidiano do campus da UFSB e colocou as Artes como protagonistas da nossa histórica e ancestral arte do encontro.



19, 3, POIS... CÂMBIO!?

**SÍLVIA MONIQUE
RODRIGUES FERREIRA**

**Norteriograndense, Artista da
Dança, Aprendiz de Capoeira,
Mestra em Dança pela Universidade
Federal da Bahia (UFBA). E-mail:
shylvinha@gmail.com**

RESUMO

O presente trabalho descreve parte de estudos desenvolvidos em processos criativos em dança com base na proposta metodológica *O Jogo da Construção Poética*. Trata-se de uma investigação artística que contempla pesquisas de campo e leituras bibliográficas, com vistas a abordar cenicamente as experiências humanas. Os resultados dessa pesquisa artística estão se desenvolvendo no trabalho corporal de uma personagem chamada “EstáNaMira Marruá das Dores”, inspirada na Dona Estamira, uma mulher que se tornou protagonista de documentário de mesmo nome, dirigido por Marcos Prado: *Estamira* (2004). Relaciono meus caminhos ao dessa mulher, numa linha tênue entre violência e poética. Como conclusão não conclusa, a pesquisa revela que o Jogo da Construção Poética cria oportunidades para uma investigação artística que, ao valorizar as subjetividades, a ancestralidade e a alteridade, tematiza nosso lugar no mundo, problematizando através do argumento corporal, a maneira como somos incluídas/os e classificadas/os numa sociedade amplamente normatizada.

PALAVRAS-CHAVE:

Processo criativo.
Pesquisa de campo.
Ancestralidade.
Corpos insurgentes.

RESUMEN

El presente trabajo describe los estudios desarrollados en procesos creativos en danza basados en la propuesta metodológica “El Juego de la Construcción Poética”. Se trata de una investigación artística que también contempla investigaciones de campo y lecturas bibliográficas, con vistas a abordar en un escenario las experiencias humanas. Los resultados de esta investigación artística se están desarrollando en el trabajo corporal de un personaje llamado “EstáNaMira Marruá de los Dolores”, inspirada en Doña Estamira, una mujer que se convirtió en protagonista de un documental de mismo nombre, dirigido por Marcos Prado: “Estamira” (2004). Relacionar mis caminos al de esa mujer, en una línea tenue entre violencia y poética. Como conclusión no concluye, la investigación revela que el Juego de la Construcción Poética crea oportunidades para una investigación artística que, al valorar las subjetividades la ancestralidad y la alteridad, tematiza nuestro lugar en el lugar el mundo, problematizando, a través de un discurso corporal, la manera como somos incluidos/as y clasificados/as en una sociedad ampliamente normalizada.

PALABRAS CLAVE:

*Proceso creativo.
Búsqueda de campo.
Ancestralidad.
Cuerpos insurgentes.*



A investigação em dança como forma de criação

e comunicação contempla variadas possibilidades artísticas. O presente ensaio corresponde a uma parte dos estudos desenvolvidos na pesquisa de mestrado realizada a partir da proposta metodológica do Jogo da Construção Poética¹, tomando-a como fio condutor de minhas relações existenciais. Como bailarina, meu primeiro contato com as artes do corpo se deu no balé clássico, seguido da proposta metodológica do Jogo da Construção Poética durante a graduação em Dança na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

A referida pesquisa de mestrado intitulada *Dança, Violência e Poética: o corpo rebelde de EstáNaMira Marruá das Dores*, situada na Linha “Mediações Culturais e Educacionais em Dança”, orientada pela Profa. Dra. Lara Rodrigues Machado, tem como aportes os estudos bibliográficos as imersões de campo, os laboratórios dirigidos e as composições coreográficas em torno de um trabalho artístico ainda (e sempre) em construção, relacionando poética e ancestralidade, jogo e memória; neste último caso, a memória cultural e corporal que carrego como artista.

Ao conhecer a capoeira e a proposta metodológica do Jogo da Construção Poética com a Mestra Lara, aprendi a reverenciar sua prática, sua concepção de *dança, corpo e liberdade*, seu respeito pelos corpos e seu processo de criação artística. Um novo horizonte se descortinou, despertando em mim o desejo de percorrer esse outro caminho, em busca de minhas raízes ancestrais e suas influências culturais:

Assim, os processos artísticos que culminaram com a criação dessa proposta metodológica desenharam um percurso de descobertas e transformações desencadeadas a partir da investigação dos artistas na busca de suas raízes, doando-se a si e compartilhando a vida (MACHADO, 2017, p. 28).

Ao iniciar a descrição do processo de criação desse trabalho, enfatizo que se trata “de um fazer ao caminhar”... Vai andando, vai sentindo, percebendo, vai acontecendo. Vale ressaltar também que tal criação permanece e permanecerá independentemente do tempo que foi necessário para concluir (o que não se conclui) uma dissertação. Ou seja, o texto presente abraça parte do

¹ Proposta metodológica desenvolvida em tese doutoral elaborada por Lara Rodrigues Machado, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em 2008, que propõe o jogo da capoeira como um dos fundamentos para o processo de criação em dança.



processo, não tendo pretensão de ser real ou de abarcar essa dança na íntegra, uma vez que nem mesmo o processo o faz.

A organização dessa pesquisa numa escrita perpassou pelas etapas da desconstrução e construção corporal em meio aos muitos vídeos de registros e rascunhos prolixos espalhados por paredes, geladeiras, chão, cadernos das casas em que transito, por onde me perdi em infinitas tentativas por buscas de sentidos dançados. São criações inacabadas, textos e mais textos espalhados em cadernos e arquivos de computadores. Tecidos remendados e parados em suas costuras, sinos e mais sinos de bois pendurados, amarrados... Linhas em macramê feito máscaras, tiras, poesias soltas e inacabadas.

Percebo um abismo entre meu corpo dançado e minha escrita poética... A ausência de verbos, adjetivos, temporalidades... Desejo que as/os leitoras/es escolham então para onde ir, no que sentirem em suas buscas. Visceralmente disponibilizo-me a dançá-la, como também me desafio ao escrever sobre essa dança, sobre a metamorfose, sobre o devir do viver em Corpo, Poética e Ancestralidade...

O Jogo da Construção Poética propõe a prática do jogo e da dança na cena, fomentando o próprio jogo entre os corpos, em torno de uma construção poética, alicerçada em relações. Nosso primeiro movimento é mergulhar dentro de nossos próprios corpos. Essa proposta, focada na questão da singularidade a partir da alteridade, desenvolve-se por meio de práticas corporais, pesquisas de campo, laboratórios de interpretação e roteiros de trabalhos artísticos. Os corpos que participam desses processos se evidenciam a partir de uma memória cultural e corporal, que é trabalhada e recriada pela referência de cada um/a das/dos envolvidas/dos.

Ao descrever sua própria proposta, Machado (2017) assinala ser uma prática que:

(...) se dá a partir do improviso, das criações e descobertas de movimentos que surgem em processos de diálogos corporais na relação entre os intérpretes, de modo que o jogo entre os corpos é o próprio jogo da construção poética. Para esse relacionamento, adotam-se elementos da capoeira e da dança que cada corpo traz consigo. O jogo pode também ser tomado como a relação entre o corpo do intérprete e outro estímulo qualquer, realizando-se entre duas



peças, entre uma pessoa e determinado elemento cênico ou entre um corpo e uma imagem (p. 66).

Este ensaio está voltado para as pronúncias corporais, para o indizível, para a omissão da expressão corporal, para o inominável, o desencaixado, para as surpresas corporais cotidianas, para as carências, para os sorrisos de canto de rosto, para a permanência da fé no corpo água, no corpo tempo, no corpo tecido, no corpo espaço, no corpo cultura, no corpo lama, no corpo fogo, no corpo do corpo, ao encobrir com dança... o vazio, a solidão, os abandonos, a ausência de sentidos, o caos econômico, social, afetivo e político que nos cerca.

Fui concebida numa vaquejada. Nascida, mas não criada, na cidade de Currais Novos/RN, onde as terras ocupadas com mais e mais bois precisavam de novos currais. Um tempo no depois, com aproximadamente seis anos de idade, estava eu, em Tempo Carnaval, em Pirangi (município de Parnamirim/RN). Do lado de dentro da casa, encostada no muro, na ponta dos dedos dos pés para ficar o mais alta que conseguisse... O queixo encostava-se ao concreto do muro e ali eu conseguia me equilibrar para ver o mistério passar... para enxergar os pés que dançavam... músculos completamente contraídos, coração acelerado, ouvidos atentos, olhos arregalados por cima da parede para ver o corpo encoberto de tecidos coloridos e cabeça de boi a passar na rua, acompanhado de instrumentos, gente ao redor e muita música.

***Aqui é o nascimento da ideia:
memória do muro,
carnaval da infância,
boi mistério.***

Anos se passaram e a permanência dessa memória, em sonhos ou acordada, bem como em dias de laboratórios em dança desenhou a escolha para encontrar minhas relações sanguíneas e as histórias de família na linha da ancestralidade com a qual nunca havia entrado em contato.

Hoje danço bois. Desde 2012, a força movente dançante por debaixo do manto, ossos e cabeças de bois são uma de minhas muitas moradas. Brincar, divertir, seduzir através do corpo encoberto por tecidos, sinos, pandeiro, cores, aboios e sons vocais. Estimular, provocar, evocar o imaginário das pessoas nas ruas, em praças, praias, espaços cênicos ou não, assim como o meu corpo fora



despertado e gerou tal busca de sentidos. Por quê? Mas por que dançar boi? Devir boi? Qual a importância disso?

Desde meus primeiros contatos com a proposta metodológica do Jogo da Construção Poética, desejei dançar inspirada na imagem do boi, que me levou nesse imaginário a caminhos diversos entre campos de pesquisas e cenas artísticas, em processos de encontro com o meu corpo “boi mulher”. Procurei investigar as mulheres e seus corpos, em geral, distantes das máscaras e dos corpos mascarados. Em mim tudo era investigação, pois sou teimosa; “corpo dança”, “corpo boi” e “mulher mascarada”. Encobre para revelar.

Os resultados dessa pesquisa artística estão se desenvolvendo no trabalho corporal de uma personagem chamada “EstáNaMira Marruá das Dores”... Ela vem de longe, da necessidade de chamar as avós de agora e de antes... em 2012, foi a primeira vez que percebi o estalo de sua chama acesa. Ela vem do grito choroso calado tremido desesperado... “Vóóóóóóóóóóóóóóóó”. Ela vem do riso desconexo, do corpo desajustado, não aceito. Ao mesmo tempo em que a temem, a respeitam. EstáNaMira aceita sua loucura e a desconsidera como doença, ela luta a favor da despatologização corporal. Não somos doença. Seu nome chegou em 2016, inspirada na Dona Estamira, uma mulher que se tornou protagonista de um documentário de mesmo nome, dirigido por Marcos Prado: *Estamira* (2004)².

Poética, profética, sexagenária e catadora de lixo, Estamira inspirou a necessidade de reverenciar minha própria história, bem como a de minhas ancestrais femininas. Relaciono meus caminhos aos dessa mulher, numa linha tênue entre violência e poética. Nela, exaltam-se corpos rebeldes e insurgentes que, ultrapassando os limites da aceitação, são considerados esquisitos e divergentes.

EstáNaMira é corpo valente e reproduz em cena palavras de sua inspiração, Dona Estamira: “19, 3, pois...câmbio! Me trata como eu trato que eu te trato, me trata com o teu trato que eu te devolvo teu trato e faço questão de devolver em tripulo”. EstáNaMira é uma das melhores condições de encobrir-me para ser eu mesma.

Nesse mundo de exclusão e abandono, EstáNaMira carrega as marcas de sua não “ocupância” no mundo, sendo um “corpo denúncia” de todas as formas de eliminação da/o outra/o, como o genocídio, o epistemicídio, o semiocídio, o feminicídio e o etnocídio.

2 Além do documentário *Estamira* (2004), disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ibuo079DGF8>>, acesso em: 01 abr. 2019, outras inspirações fílmicas são igualmente fundamentais para o processo de criação e continuidade da construção corporal de *EstáNaMira Marruá das Dores*. Dentre elas, *Nise da Silveira - Posfácio: Imagens do Inconsciente* (1986), disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EDg0z-jMe4nA>>, acesso em: 1 abr. 2019 e *O Bispo*, sobre Arthur Bispo do Rosário, uma produção da Série Vídeo – Cartas, de Fernando Gabeira na década de 1980, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ISt22V1U-hY>>, acesso em: 1 abr. 2019.



Na tentativa de valorizar as histórias de vida, a mestra Lara com seus Jogos de Construções Poéticas nos conduz para as feridas, as cicatrizes e marcas de nossas histórias, nos encaminha para os abismos de nós mesmas/os, bem como nos motiva a valorizar nossas histórias de vida, nossas memórias e nossas influências culturais através do campo da criação e, como bem diz Fayga Ostrower:

(...) o criar é um processo existencial. Não abrange apenas pensamentos nem apenas emoções. Nossa experiência e nossa capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados se originam nas regiões mais fundas de nosso mundo interior, do sensório e da afetividade, onde a emoção permeia os pensamentos ao mesmo tempo que o intelecto estrutura as emoções. São níveis contínuos e integrantes em que fluem as divisas entre consciente e inconsciente e onde desde cedo em nossa vida se formulam os modos da própria percepção. São os níveis intuitivos de nosso ser (2008, p. 56).

O trabalho artístico seguiu configurando-se como um laboratório cênico para a interpretação com ênfase na liberdade de improvisar os movimentos, considerando que carregamos a dança e as memórias dentro de nós, impulsionando-nos a agir. Algo habita em nós e nos fortalece para além de estruturas, coreografias e códigos. Mais uma vez, trago os pensamentos de Estamira:

(...)
A criação toda é abstrata
Os espaços inteiros é abstrato
A água é abstrato
O fogo é abstrato
Tudo é abstrato
Estamira também é abstrato
Visivelmente, naturalmente
(...)

Ao fazer uma retrospectiva do que vivi com a dança, sobretudo depois de conhecer a proposta metodológica do Jogo da Construção Poética, observo que hoje reconheço qual é o meu lugar de fala³. Eu, que incorporei na minha prática os padrões do balé clássico e da dança contemporânea,

3 Embora ainda seja incerta a origem dessa expressão, estudos apontam que “lugar de fala” emerge na literatura pela primeira vez no ensaio *O problema de falar pelos outros*, da filósofa panamenha Linda Alcoff. Igualmente, a expressão é bem problematizada no texto intitulado *Pode o subalterno falar?*, da professora indiana Gayatri Spivak. Trata-se de uma reivindicação que, na perspectiva da legitimidade do discurso, empodera aquela/e que passa por certas experiências – a exemplo do preconceito e do racismo – deixando-a/o falar por si. Ou seja, o lugar de fala é uma ferramenta para garantir a autorrepresentação das/dos marginalizadas/os ou vítimas de qualquer forma de opressão.



antes de transitar para a capoeira, estive em muitos lugares, sendo possível me reconhecer agora como mulher periférica, subalternizada, que encontrou um caminho para pensar a dança como exercício de emancipação e política. Apenas para situar a minha escrita, é de elevada importância saber o lugar de onde falamos para pensarmos as características que engendram nossa relação com o mundo, tornando-nos capazes de influenciar na realidade.

Fazer isso através da arte e da dança é uma experiência que em mim ocorre quando dou voz àquilo que me foi silenciado, marginalizado ou descredenciado como argumento válido e legítimo. Por que não uma dança para expressar as obsessões, os comportamentos inclassificáveis, insensatos, agitados, inquietos, as faltas de acertos, os excessos, as alucinações, as manias, as vozes dissidentes, o grito, o gozo, a tranquilidade?

O que há de comum entre essas histórias é a relação entre violência e poética que elas retratam, inspirando a exaltação de um corpo rebelde que reivindica na dança e em cena seu espaço de expressão.

Numa conclusão ainda parcial nesse processo que nunca finda de se investigar, encontro na proposta metodológica do Jogo da Construção Poética uma oportunidade artística não apenas por ser capaz de valorizar as relações entre cada artista e suas histórias, como também por tornar possível a tematização e problematização, por intermédio do argumento corporal, da maneira como somos classificadas/dos numa sociedade amplamente normatizada.

Durante o processo de criação, nos laboratórios dirigidos de dança, as experiências aparecem no imaginário de cada um/uma, provenientes de imagens de lugares diversos. Na etapa da improvisação, utiliza-se a linguagem conhecida por cada corpo. Os movimentos aparecem desde os laboratórios, são repetidos e experimentados até serem selecionados para a composição coreográfica, na qual a/o intérprete faz uma síntese de todo o material levantado, desde os primeiros estudos.

Por isso, pode-se dizer que nessa proposta metodológica a dança é criação viva, tanto para quem dança quanto para quem contempla. Ademais, a dança é entendida como uma:

(...) forma de expressão não apenas artística, mas, sobretudo, como meio de descobertas e valorização do sujeito em sua singularidade e ancestralidade.



(...) uma proposta de criação que prescinde dos movimentos previamente coreografados e da linguagem (corporal) rígida para ceder lugar à pesquisa de campo, aos laboratórios dirigidos e à construção coletiva do trabalho artístico (ANDRADE, 2017, p. 16).

Corpos considerados loucos por suas maneiras de ser e de existir são diagnosticados como inaptos, relegados à exclusão social e aos processos de humilhação e de inferiorização. Desse modo, nos contextos de “normalidade”, a sabedoria desses corpos é completamente ignorada, desrespeitada, rejeitada, exterminada. Da mesma forma que se dá com Dona Estamira, essa sabedoria é relegada ao lixo.

Como a dança não se difere da vida, a dança dos ditos “insanos” também passa por censuras e por um processo de classificação, sendo estruturada sobre bases preconceituosas, marcadas por reprovações e desqualificações. É a dança reservada ao riso, ao medo e até mesmo à intolerância.

Essa dança “patologizada” não está a serviço do belo, da estética colonizadora ou das sensações de conforto. Ela expressa e tematiza, por vezes, histórias de violência, experiências de abandono, denúncias de exploração. Expõe a hipocrisia, critica a desigualdade e sacode, enfim, nossa indiferença. Essa dança não afaga nosso bem-estar. Não sustenta nosso consolo. Não alivia nossa consciência.

Daí que, na construção da personagem EstáNaMira, identifico uma relação intrínseca entre *dança*, *violência* e *poética*, bem como entre corpo, poética e ancestralidade. A dança, que é percebida e construída nesse “corpo denúncia”, expõe todas as formas de eliminação da/o outra/o, sofridas por uma mulher (ou muitas mulheres) que carrega as marcas dessa violência imposta àquelas que ultrapassam os limites da normalidade socialmente estabelecida.

Trata-se desse corpo “esquisito”, exaltado no corpo rebelde e cênico de EstáNaMira, que tenta conciliar *divergência* e *poética* numa mesma construção artística, através de uma perspectiva de relação inspirada em Édouard Glissant (2011), para quem a “(...) força poética (a energia) do mundo, mantida viva em nós, apõe-se por frêmitos frágeis, fugazes, à presciência poética que divaga nas nossas profundezas”. Essa força, então, é o que se faz a partir do mundo e o que dele se expressa, sendo algo que irradia, dispersa e se contrapõe, pela via do imaginário.



Imprime-se aqui, nesse “corpo denúncia”, a ideia de que a dança é capaz de promover não apenas um argumento corporal, mas também um discurso político... corpo é linguagem. Já dizia Juan Antonio Ramírez que o corpo é “um âmbito conflituoso difícil de delimitar, um lugar de convergência ou disputa de complexas pulsões morais, biológicas e políticas. A batalha social, a luta de gêneros e de classes desenvolve-se em seu corpo, mesmo que, nem sempre, você se dê conta disso” (RAMIREZ, 2003, p.14).

Valorizo e reconheço cá o quanto o documentário *Estamira* trouxe-me fôlego e ânimo para a transformação de histórias de vida em arte, permitindo-me dançar esse estado corporal de denúncia e de revolta. Lembro-me de meu entusiasmo corporal quando a vi falar pela primeira vez... e dali em diante fui mergulhando naquela história, nas falas da personagem, no tremelicar de seu punho, no caminhar de passos curtos e rápidos, no olhar distante e nas suas falas a encaminhar-me para as profundezas em mim. Estava eu completamente pertencida e reconhecida naquelas falas. Riso e choro agudo, salgado e doce... TransPIRAÇÃO!

Por isso, uma das intenções dessa dança “naMIRA” é trazer focos de percepção para corpos isolados, solitários, agitados, ensandecidos, sujos e perigosos. Aqueles corpos anônimos, de movimentos curtos, agitados, de fala embolada e olhos trêmulos. Corpos emaranhados, com alpendres de penduricalhos... Ali carregam tudo o que precisam, mesmo sem teto, sem eira nem beira. Esses corpos seguem na insistência de resistir a todos os mecanismos de opressão e de disciplina. Corpos repetidos em cada esquina, mas invisibilizados em face de nossa imune indiferença.

Para construir essa personagem, a imersão de campo envolveu uma composição que reúne minhas próprias experiências com os traços ditos insanos de minha mãe sanguínea, de minha avó adotiva e da catadora de lixo, Estamira. Identificadas pela loucura, são forças do feminino que resistem aos sistemas de opressão e cuja discursividade busco expressar através da dança.

Vó
Dança
Tempo



Sobre o tempo, Makota Valdina nos presenteia no filme *AfroTrascendece – Tempo de Cura*⁴:

Tempo. Tempo, a gente tem esse tempo doido marcado por relógio, mas a gente tem um tempo que está aí, sempre em movimento. Qual é o tempo de ser e de fazer? Qual é o meu tempo? O que fazer agora? O que deixar para depois? A gente precisa disso. Ter tempo a sua, sua espiritualidade, sua essência. Todo mundo pode ter isso, todo mundo tem. Às vezes, a gente perde porque a gente não alimenta essa auto-espiritualidade que todo mundo tem e que não é religião nenhuma, grupo religioso nenhum que dá. É o que é a gente, está na gente. Tempo é o vento, tempo é o tempo material, é o tempo imaterial. Tempo é tempo. Relo é tempo (VALDINA, 2017).

Houve, então, a escuta do Tempo, a necessidade de fazer um pequeno retorno e, numa dessas imersões, numa tarde ensolarada a escutar passarinhas cantando, folhas e borboletas dançando, encontrei-me na escrita de um conto de Conceição Evaristo, no caminho de volta para “casa-corpo-sangue”, expressão de uma metáfora de sua ancestralidade sanguínea e medular:

(...) a dança estava tão entranhada no corpo de Davenir, que alguns diziam que nem com amores Davenir se preocupava (...) E depois das apresentações que levaram o público às lágrimas, Davenir emocionado se preparou para deixar o local. Ao descer as escadas, foi que ele reconheceu as respeitáveis anciãs da cidade. Elas estavam ainda de braços abertos, esperando para abraçá-lo e receber os abraços dele também. Foi quando Davenir se viu menino novamente e nesse instante reconheceu que a mais velha das mais velhas, era sua bisavó. Ela tinha sido a primeira pessoa que distinguiu nele o dom para dança. A segunda velha tinha sido aquela que um dia, com oração e unguentos, curara milagrosamente, o joelho deslocado dele. Acidente que ele sofrera, em véspera de uma grande apresentação. E a terceira, Davenir não conseguia se lembrar, de quem se tratava, embora a fisionomia não lhe fosse estranha. Mas nem assim Davenir parou para acolher o carinho das velhas tão marcantes em seu destino. E, à medida que descia as escadas e seguia o caminho, uma dor estranha foi invadindo seus membros inferiores. Foi tomado também por um desesperado desejo de arrancar os sapatos que lhe pareciam moles, bambos e vazios de

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WttKnEld-nD0>>. Acesso em: 1 abr. 2019.



lembranças em seus pés. Susto tomou ao puxar os sapatos, quando sentiu as meias vazias. Deu pela ausência dos pés que, entretanto, doíam. Nesse mesmo instante recebeu de alguém da casa um recado da Bisa, a mais velha das velhas. Os pés dele tinham ficado esquecidos no tempo, mas que ficasse tranquilo. Era só ele fazer o caminho de volta, para chegar novamente ao princípio de tudo (EVARISTO, 2016, p. 44).

Foi exatamente assim que me senti. Precisando fazer o caminho de volta para minha casa corpo sangue. Reconhecer as minhas e os meus. Minhas mais velhas, meus mais novos... sentir o que nunca havia sentido e, quem sabe, sanar um peso dor que carrego sem muita compreensão.

Algo habita em nós e nos fortalece para além de estruturas, coreografias e códigos e, como bem destaca Inacyra Falcão (1996), que assume a liderança conjunta com a mestra Lara do Grupo Interinstitucional de Pesquisa Corpo e Ancestralidade⁵, vinculado à Universidade Federal da Bahia:

(...) copiar modelos é negar a criação.

A nossa busca com essa proposta de trabalho artístico educacional é encontrar um estilo original para expressar e falar do corpo, com enfoque no indivíduo. Isso só vai ser possível com a troca de fora para dentro e de dentro para fora. Descobrir pelo movimento corporal a si mesmo e ao outro sem dicotomia. Uma forma de pensar diversa daquela que historicamente se teve (SANTOS, 1996, p.31).

O Jogo da Construção Poética me presenteou com a capoeira. Esta trouxe-me outra possibilidade de lidar com minha espiritualidade, com minhas forças ancestrais, pôs-me a encontrar minha ancestralidade. Apresentou-me a roda e a comunicação com o sagrado, bem como as orações, as oferendas, as celebrações, as saudações através do corpo que canta, toca e dança. A ancestralidade como estratégia de luta, de enfrentamento, de provocação e de força de continuidade.

A capoeira conduziu-me ao Candomblé e seria injusto e muito violento omitir a relação desses sistemas culturais. Assim trago o conceito de Eduardo Oliveira acerca da ancestralidade:

A ancestralidade, inicialmente, é o princípio que organiza o candomblé e arregimenta todos os princípios e valores caros ao povo-de-santo na dinâmica

5 O Grupo Interinstitucional de Pesquisa Corpo e Ancestralidade nasceu em 2002, sob a liderança da Professora Livre Docente Inacyra Falcão dos Santos. É formado por artistas-pesquisadores do campo de estudo das artes da cena vinculados a diferentes instituições de ensino superior no Brasil, como UFBA, Unicamp, USP, UFGD, UNIRIO e UFS. O Grupo tem como intenção proporcionar a troca de experiências e estudos referentes às tradições culturais como elementos motivadores de linguagens cênicas na contemporaneidade. Pretende ainda motivar a abertura de expressões artísticas por meio da estética, da emoção, de histórias de vida e culturais. No ano de 2012, foi publicado o livro *Rituais e Linguagens da Cena: trajetórias e pesquisas sobre corpo e ancestralidade*, pela Editora CRV. Em 2014, foi desenvolvido, com as pesquisadoras Inacyra Falcão e Lara Rodrigues Machado, o projeto *IREPÓ: Harmonia*, com um grupo de alunas/os da Escola de Dança da UFBA. Desde 2015 o Grupo vem promovendo edições anuais de Encontros Interinstitucionais (texto disponível na Plataforma Lattes/CNPq, 2017).



civilizatória africana. Ela não é, como no início do século XX, uma relação de parentesco consanguíneo, mas o principal elemento da cosmovisão africana no Brasil. Ela já não se refere às linhagens de africanos e seus descendentes; a ancestralidade é um princípio regulador das práticas e representações do povo-de-santo. Devido a isso afirmo que a ancestralidade tornou-se o principal fundamento do candomblé (...)

(...) Posteriormente, a ancestralidade torna-se o signo da resistência afrodescendente. Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sócio-político fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária, entre outros. Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro. Retroalimentada pela tradição, ela é um signo que perpassa as manifestações culturais dos negros no Brasil, esparramando sua dinâmica para qualquer grupo racial que queira assumir os valores africanos. Passa, assim, a configurar-se como uma epistemologia que permite engendrar estruturas sociais capazes de confrontar o modo único de organizar a vida e a produção no mundo contemporâneo. (OLIVEIRA, 2012).

Não há um consenso entre os corpos capoeiras, pesquisadoras/res, historiadoras/res e escritoras/res quanto à cultura da capoeira e à religiosidade do candomblé e, de fato, a diversidade da capoeira revela muitos grupos e corpos que se dedicam somente à prática dos exercícios corporais, musicalidade e toques dos instrumentos. Como a mestra Lara nos motiva a transitar por onde nos sintamos chamadas, eis uma escolha singular corporal e não há imposição dentro da Associação “Arteiros na Dança”⁶ para as desconstruções e construções corporais inspiradas nos fundamentos do Candomblé.

Aqui, opto por descrever um pouco do meu caminhar, de minhas escolhas, e trago algumas frases da dissertação de Verônica Navarro:

⁶ Arteiros na Dança são os corpos iniciados ou inseridos na capoeira por e com a mestra Lara que continuam seus caminhos em comunidades, instituições educacionais e universidades, estimulando a troca de experiências em torno da capoeira, trabalhos artísticos, educacionais e culturais. Destaco aqui algumas cidades de atuação desses corpos: Campinas/SP, Araraquara/SP, Natal/RN, Salvador/BA, Aracaju/SE e Rio de Janeiro/RJ.



No início da capoeira, candomblés e sambas há registros de serem praticamente inseparáveis, os processos de branqueamentos da cultura popular fizeram as fragmentações, sobretudo no que tem a ver com a religiosidade, como produto do preconceito religioso racista que existe até hoje sobre a cultura afro-religiosa (2018).

Em nossas singularidades corporais cada qual se alimenta do que escolhe, acredita e lhe põe em continuidade. Andar com os pés descalços, dançar em rodas, aproximar-se das plantas, das árvores e inspirar-se em suas danças, voltar-se para a terra, para o barro, para a argila, conectar-se ao fogo, respirar as águas....

Em contínuas tentativas de encontrar sentidos e sentindo energias fortes, sem explicação, permaneço caminhando ao encontro de corpos, paisagens, famílias e rodas. Entro, brinco, luto, jogo, grito, solto... Divirto-me, me zango, me irrita e permaneço por acreditar que a aprendizagem é incansável, profunda, complexa... Um mergulho desde dentro... Até decantar...TEMPO! Mãe Isa⁷, certa vez ensinou-me: “Eu olho para o senhor Tempo. O senhor Tempo olha para mim” e assim, sem pressa ou controle, sigo aprendiz nas convivências, nos treinos, nas pausas necessárias que possibilitam distanciamentos e retornos cada vez mais fortes.

EstáNaMira dizia que comia carne de gente, recebia ligações telefônicas na própria blusa que vestia, comia pão do chão e gargalhava da dor alheia. Falava que “casa que não dorme é devoradora de almas”. Olhava dentro dos olhos de alguém e questionava: “Que história é essa que amor de mãe é pra sempre”? “Que Deus é esse que só fala em violência”?

Escolhi dançar minha intuição, permiti o livre fluxo da criação desse corpo sem tantas interferências que o legitimem ou o justifiquem. Apenas sentir a força de estar. Tentativas e tentativas de libertar-me através da dança, da capoeira, de criações. Corpo flutua, afunda, rasga-se, arde, inunda, mergulha. Adentra, sacode e nem lembra de tantas regras, imposições, delimitações regidas por outros corpos.

Danço pra viver, pra continuar viva.

⁷ Mãe Isa de Nanã, Yalorixá do Ilê Olorum, localizado em Parnamirim/RN.



Se pergunto, hoje, para alguém: “qual foi a última vez que viu uma figura boi humana dançando nas ruas”? Provavelmente, provocarei risos de deboche ou desconfiança de minha possível loucura. Talvez, uma pessoa ou outra responda que tem visto ou que viu há algum tempo. E você, que está lendo... viu? Nunca mais viu? Tem visto? Já dançou junto?

REFERÊNCIAS

- » ANDRADE, Sara Maria de. Apresentação In: MACHADO, Lara Rodrigues. **Danças no Jogo da Construção Poética**. ANDRADE, Sara Maria de (Org.). Natal: Jovens Escribas, 2017.
- » EVARISTO, Conceição. **Histórias de leves enganos e parencenças**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- » GLISSANT, Édouard. **Introducion à Une Poétique du Divers**, 1996.
- » GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Lisboa: Sextante, 2011.
- » MACHADO, Lara Rodrigues. **Danças no Jogo da Construção Poética**. ANDRADE, Sara Maria de (Org.). Natal: Jovens Escribas, 2017.
- » MACHADO, Lara Rodrigues. **O Jogo da Construção Poética: processo criativo em dança**. 2008. Tese de doutorado em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2008.
- » NAVARRO, Verônica Daniela. **N'outras Corpas**. 2018. Dissertação de mestrado em Dança, Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2018.
- » OLIVEIRA, Eduardo David de. Epistemologia da Ancestralidade. **Entrelugares: Revista de Sociopoética e Abordagens Afins**. Fortaleza: UFC, vol.1. Nº 2, março/agosto, 2009, 10p. Disponível em: <<http://www.entrelugares.ufc.br/phocadownload/eduardo-artigo.pdf>>. Acesso em: 24 out. 2016.
- » OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.
- » OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- » RAMIREZ, Juan Antonio. **Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo**. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.
- » SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade**. 2.ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.



CORPO-PAMBU NZILA: Poéticas ancestrais

TÁSSIO FERREIRA SANTANA

É Professor Assistente na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), Campus Jorge Amado, Instituto de Humanidades, Artes e Ciência (IHAC), Centro de Formação em Artes. É Doutorando e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA, Dramaturgo, Diretor Teatral e *Taata dya Nkisi* responsável pelo *Unzó ia Kísimbi ria Maza Nzambi*.

RESUMO

Este trabalho reflete sobre as possibilidades epistemológicas acerca das corporeidades afrodiáspóricas, a partir do cotidiano do terreiro *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi* [Simões Filho-Ba], considerando as práticas da nação Congo-Angola, Bantu. Observam-se os corpos de homens e mulheres disponíveis, de acordo com as necessidades ancestrais e dos cultos, ressignificando movimentos, variações nas expressões corporais que reverberam diretamente na sua prática litúrgica, sem perder de vista as singularidades e mobilidades destes/as. É possível relacionar tais aspectos à representação do arquétipo do *Nkisi Pambu Nzila* – este materializando a comunicação direta entre os dois mundos (material e espiritual), agente do trânsito, do ir e vir, das múltiplas possibilidades. O cruzamento da perspectiva do corpo inserido no culto do candomblé Congo-Angola e a relação direta em comparação à manifestação de *Pambu Nzila* possibilitam aos atuentes do Coletivo AFRO(en)CENA [Universidade Federal do Sul da Bahia, Itabuna-BA], o entremeio em se prestar à cena afrodiáspórica (Afrocênica), expandindo sua forma de atuação. Metodologicamente, relacionamos essas provocações à prática da Pedagogia da Circularidade Afrocênica, proposta de ensino de arte transdisciplinar, considerando a filosofia *Bantu* e o candomblé de Matriz Congo-Angola como aportes.

PALAVRAS-CHAVE:

Corporalidades negrodescendentes.
Corpo-Encruzilhada.
Cultura Bantu.
Ensinagens Afrodiáspóricas.
Candomblé Congo-Angola.

ABSTRACT

This work reflects on the epistemological possibilities of afro-diasporic corporations, starting from the daily life of the *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi* [Simões Filho-Ba], considering the practices of the Congo-Angola nation, Bantu. The bodies of men and women available, according to the ancestral and cults needs, are observed, resignifying movements, variations in the corporal expressions that reverberate directly in their liturgical practice, without losing sight of their singularities and their mobilities. In parallel to the consideration of the available body, it is possible to relate such aspects to the representation of the *Nkisi Pambu Nzila* archetype – this materializing direct communication between the two worlds (material and spiritual), agent of traffic, of coming and going, of multiple possibilities. The cross-perspective of the body inserted in the cult of the Congo-Angola Candomblé, and the direct relation in comparison to the manifestation of *Pambu Nzila*, make possible to the actors of the Collective AFRO(en)CENA [Federal University of the South of Bahia, Itabuna-BA] he entered into the Afro-Brazilian scene by expanding his way of acting. Methodologically we relate these provocations to the practice of Afrocênica Circularity Pedagogy, a proposal for teaching transdisciplinary art, considering the *Bantu* philosophy and the Congo-Angola Matrix Candomblé as contributions.

KEY-WORDS:

Black Corporations.
Body-Crossroads.
Bantu Culture.
Afrodiasporic Teachings.
Candomblé Congo-Angola.



*Kiuá, Pambu Nzila! Pembelê!
(Viva o Senhor dos Caminhos!
Nós te saudamos!)*

Simbenganga Nganga ió

Nganga Elekwe, Pambu Nzilê

Simbenganga Nganga ió

Nganga Elekwe, Pambu Nzilê¹

1 Nessa cantiga de origem Bantu, convida-se o grande feiticeiro e senhor dos caminhos para entrar na gira, na roda de candomblé Angola.



E despachamos a porta com farofas e água; barrunfa-

mos com cachaça e charuto. Pronto! Agradamos a *Pambu Nzila*, para que este garanta o sucesso de nossa trajetória, aqui empenhada também nas encruzilhadas epistemológicas da academia. Nada é feito nas comunidades tradicionais *Bantu* sem inicialmente reverenciar o *Nkisi Pambu Nzila*. Este aqui será apresentado como o grande comunicador, mensageiro, chamariz de possíveis novos/as “filhos/as” de santo para o terreiro; é também curandeiro, trazendo respostas a problemas de saúde, justiça, amor, feitiçaria, dentre outros. *Pambu Nzila*, considerando a língua *Kikoongo*, significa “senhor dos caminhos”. Historicamente, é representado por uma figura masculina, que tem por imagem simbólica um falo de madeira, carregado de búzios, responsável pelo deslocamento dele entre o mundo material e o espiritual, criação de novas energias, novas invenções – o novo. Ainda assim, é preciso salientar que, na cosmovisão *Bantu*, *Nzila* também tem representação feminina, na persona de *Vangira*, a energia da mulher dotada de mesmo poder e expansão de conquista.

Seja através do desvio existencial, da descredibilização dos modos de saber ou nas mais variadas formas de subordinação, é no corpo que se ressaltam as experiências da colonialidade. Todavia, é também nos limites do corpo que emergem as possibilidades de novas inscrições, é através dos seus saberes textualizados em múltiplas performances que se confrontam e se rasuram esses regimes (RUFINO, 2016, p.57).

Como aponta o pesquisador Luiz Rufino, o corpo, que antes foi duramente oprimido (e ainda o é), hoje ressignifica a colonialidade através de sua expressão do livre ser. Com a mesma liberdade em que assentamos o arquétipo de *Pambu Nzila*, consideremos as epistemologias aqui discutidas como inspiração nos princípios deste *Nkisi* em atuação direta na performance negra, sobretudo a experiência especial abordada no Coletivo AFRO(en)CENA, melhor contextualizado adiante. De pé em sua encruzilhada, na rua, à espera de novas conexões, estamos aqui, também de pé, nas encruzilhadas poéticas que visionam o corpo do homem e da mulher de axé, como possibilidade de liberdade criativa para atuantes. *Kumbanda Gira!* (Pedimos licença!).



CORPO-DISPONÍVEL

Durante as sextas-feiras, o terreiro é arrumado: varre-se, apanha-se o lixo, capina-se, recolhem-se as folhas secas, enchem-se quartinhas, acendem-se velas, preparam-se banhos rituais, passa-se e lava-se roupa, engoma-se, faz-se comida para a refeição da noite e o café da manhã do dia seguinte, pega-se água no rio, cuida-se dos animais. Na madrugada trabalhamos em função dos Minkisi², num ritual, oferecendo comidas votivas, animais, flores, velas, bebidas e todo o *nguunzu*³ de cada um. O processo se arrasta até o amanhecer do dia. Homens e mulheres, das mais variadas idades, todos/as ali, trabalhando em coletividade, em prol da criação dessa energia/ofereção. Ao final do ritual, o trabalho segue: tratar os animais, preparar a comida da festa, arrumar o barracão, organizar as roupas dos Minkisi, afinar os *ngomas*⁴. Pausa para almoço. Fila para tomar banho. Os convidados chegando. Festa Atrasada. Inicia-se o *Jamberesu*⁵. Homens e mulheres dançam, cada um com a sua singularidade, uns mais cansados, outros nem tanto. Dançam e dizem não dançar. Os mais velhos são inspiração para alcançar aquele ou este movimento. Seriedade. Olhos observam. Alguns/mas filhos/as vão chegando atrasados/as. Corpos cansados. Movimentos corporais dos mais diversos. Superação de si. Canta-se para *Nkosi*⁶. Os *azenza*⁷ viram no *Nkisi*. Dançam no barracão. Algumas horas depois, o grande momento: a puxada com os Minkisi vestidos para o barracão. Senhoras, jovens mulheres, homens, corpos que trabalharam desde o dia anterior. Uma nova disposição e força. Corpos tomados pela força ancestral. Dançam, exalam sua força. Dividem com os convidados. Curas. Fé. Coletividade. Corpos que dançam.

“O corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória” (Martins, 2002, p.89). A professora Leda Maria Martins nos faz refletir acerca da problemática da capacidade de metamorfose desse corpo-Pambu Nzila, vista a breve descrição de um final de semana de rituais no terreiro. É um corpo que ensina e aprende, que se relaciona com o sagrado, ao passo que não interrompe sua atividade – muitas vezes bastante mecânica. Corpo portal é uma metáfora interessante, pensando na dimensão de reinvenção de que esses corpos são capazes. Não são corpos padronizados, mas singulares, com limitações pessoais, curvas, formas, histórias, cicatrizes, dores e habilidades nem sempre encontradas no cotidiano.

Para além das potencialidades de desenvolvimento de ações cotidianas de uma casa de candomblé, esse corpo não se furta à comunicação direta com a força ancestral sagrada. Força da natureza que pode se comunicar de muitas formas, seja num arrepió que vem de repente e deixa uma mensagem no ouvido, seja num vento

2 Minkisi – plural de Nkisi (deus/a).

3 Nguunzu – relacionado à força ancestral.

4 Ngoma – o mesmo que atabaque.

5 Jamberesu – a festa. Momento em que todos os Minkisi são reverenciados.

6 Nkosi – Nkisi guerreiro, responsável pela tecnologia, agricultura, pelo desbravar. Sempre à frente, abrindo caminhos para os soldados terem sucesso na guerra.

7 Azenza – plural de Muzenza, o/a iniciado/a.



que sopra e aponta alguma direção, seja na manifestação direta do *Nkisi/caboclo/Kafioto*⁸/*Exu/Marujo*⁹/*Preto-Velho*¹⁰/*Cigana*. Um corpo num terreiro é portal do sagrado: recebe informações a qualquer instante, com a permissão de *Pambu Nzila*. É um corpo que se contorce, se expande, encolhe, estica, contagia e se reconstrói. Esse corpo disponível reúne princípios importantes para que pensemos no conceito de Afrocênica, bem como qualidades essenciais aos atuantes.

AFROCÊNICA: POÉTICAS DE CENAS PRETAS

Metodologicamente, a pesquisa é guiada através da Pedagogia da Circularidade Afrocênica: candomblé Congo Angola, cultura Bantu e ensino de Arte Transdisciplinar – pesquisa de doutoramento em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA). Em linhas gerais, a proposta alinhava diretrizes metodológicas e transdisciplinares para se organizar um conhecimento afrodiaspórico, comprometido com a inclusão dos saberes tradicionais, nas bases metodológicas dos sistemas de ensino. Busca-se inspiração na circularidade própria dos povos Bantu, estabelecendo um sistema de contribuição individual/coletiva de todos os membros envolvidos no processo de ensino-aprendizagem, para qualquer área do saber, em nosso caso, especificamente, nas artes cênicas. Esta pesquisa foi experienciada na prática através de um curso de extensão ministrado por mim, em 2018, na UFSB. Na ocasião, os/as estudantes dos cursos de Arte da UFSB, artistas da região Sul da Bahia, profissionais da cultura, professores/as reuniram-se em prol de uma formação cênica negrorreferenciada, considerando o painel de inspiração aqui apresentado.

A circularidade é a base para a construção / o fomento do saber. Tudo vai e volta, tudo é usado para ensinar qualquer coisa. O círculo é a via instalada constantemente como estratégia metodológica para ensinar. Por sinal, ver o sagrado nos mínimos gestos e nas materialidades dos ritos ajuda a perceber como não há hierarquia no processo de aprender sobre o 'axé'. Digo isso no sentido de que não há cronologia; o conhecimento circula, como pés de uma habilidosa dançarina. Posso falar hoje sobre rituais fúnebres, amanhã sobre batismos, depois,

8 Kafioto – a criança sagrada, o amor, a doçura. Semelhante ao orixá *Ibeje*, na cosmovisão lorubá.

9 Marujo – espíritos de marinheiros, pescadores, homens que viveram a diáspora em uma encarnação próxima e hoje atuam em curas espirituais.

10 Preto-Velho – símbolos máximos da resistência ancestral. Espíritos de homens e mulheres que viveram a perversa escravidão, hoje se prestando à cura e a orientações.



sobre comidas votivas e seguir, com os *muimbos*¹¹. Essa “forma disforme” ajuda a compreender ainda mais o sentido de ensinagens, intitulado por mim como Pedagogia da Circularidade. Essa é a plataforma de trabalho, não só restrita ao âmbito das Artes, podendo ser experienciada por qualquer área do conhecimento.

O curso foi oferecido em ciclos, através de uma primeira etapa intitulada de Formação Geral (FG). Nessa FG, os intérpretes vivenciaram 12 ciclos formativos, com experiências de diversos âmbitos, considerados importantes para a preparação desse Corpo-Pambu Nzila: Capoeira, Maculelê, Dança Afro, Dança Afro Contemporânea, investigações corporais da Estética Kalunga, Palavra e Memória na Narração Oral, Canto Responsorial, Samba de Roda, Dança dos Minkisi, Teatro do Oprimido e, do ponto de vista teórico, introdução às Poéticas Negras e Teatro Negro. Os ciclos foram ministrados por docentes da universidade, grupos de Capoeira, artistas da região e Mestres Tradicionais. Esse percurso de ativação da memória ancestral seria importante para chegarmos até o Corpo-Pambu Nzila. No segundo momento vivenciamos a criação do experimento cênico “Travessias... ciclos transatlânticos” – com texto escrito por mim, a partir de um processo colaborativo.

A arte africana tradicional não é uma arte de imitação. É uma arte de presentificação, embora tenhamos poucos casos de representação, por exemplo, as cabeças comemorativas na arte de Ifé, Benim e arte real Kuba da República Democrática do Congo (MUNANGA, 2006).

Munanga elucida a questão da imitação na Arte Africana, nos dando o exemplo da escultura, muitas vezes tida pelos críticos de arte colonizadores como uma arte pobre e, muito mais que isso, como uma arte primitiva, sem apuro estético. Todavia, para se estudar uma obra de arte africana, devemos observá-la pelos seus modos de significação próprios, não invertendo valores estrangeiros aos seus produtores. Ampliamos aqui o processo de descolonização desse fazer, que não compreende a arte como imitação da natureza, mas como a materialização da força dessa natureza, de acordo com o que se sente/vê/imagina/se comunica. Excluimos aqui todo o arsenal cênico-teórico, o qual trata das expressões do corpo em atuação dos fazedores brancos, alheios à filosofia dos povos africanos. Da produção de arte como expressão da vida. *Pambu Nzila* traz a possibilidade de uma cena transreferenciada, intitulada Afrocênica.

A Afrocênica é um conceito em experimentação que reconhece a cena teatral integralizando as demais expressões artísticas oficiais na educação básica brasileira: dança, teatro, música e visualidades. Na verdade, há um questionamento se a Afrocênica estaria circunscrita ao âmbito do teatro, propriamente dito, porque esta trata de uma expressão artística que transcende a ideia do teatro tradicional da palavra, provocando no espectador uma reflexão psicofísica e político-ideológica, fomentada única e exclusivamente através da vivência pessoal e das referências ancestrais de cada indivíduo pelo corpo.



A Afrocênica entende esse corpo disponível através de uma encruzilhada de quatro pés, quatro direções, quatro princípios, que apontam para caminhos diversos, mas que partem do mesmo lugar. Desse modo, reconhecemos a encruza como organização metodológica: congrega forças e dissemina, faz circular as informações, organiza, difunde e reordena a energia que retoma. O corpo é o primeiro conector a ser ativado. Os cheiros das folhas, a fumaça do incenso, a roupa de ração, a fricção das *misangas*¹² no pescoço, o pé que caminha na terra, o som dos atabaques: tudo isso conecta os corpos em estado de prontidão no terreiro. Para a cena, essa prontidão é desejável; para tanto os corpos precisam estar ativados.

PRINCÍPIO DA ENCRUZILHADA

O primeiro princípio apontado dá conta de entender esse corpo multirreferenciado, que compreende e aceita sua própria história, sem mais ter a necessidade de ocultá-la. É um corpo entregue às suas próprias possibilidades, ao seu repertório de vida. Com habilidades das mais diversas, e talvez com limitações bastante restritivas. Não nos percamos apenas na imagem conceitual de quatro opções geográficas:

Não falo do Sul pelo Sul, nem tão quanto do Norte pelo Norte. O estatuto ôntico do Norte é nada mais do que um registro de barbárie que se constitui em detrimento da pluriversalidade (Ramos, 2012). Falo do lugar das encruzilhadas marcadas pelo encontro do Novo Mundo, o Atlântico e a Europa estão encruzados, e no cruzo ou encruzilhada codificam-se outros muitos caminhos, todos esses devem ser lidos e credibilizados como campos de possibilidades (RUFINO, 2016, p.67).

Encruza, cruzar, entrecruzar, trançar, misturar, transpassar. Costurar conceitos, possibilidades referenciais, se abrir e não se fechar. Um corpo que está disponível para aprender, primeiramente consigo, sem perder de vista tudo que o mundo ensina a cada instante. Um/uma atuante necessita estar na via dos cruzamentos, do polo de comunicações oriundas da encruza. Não mais interessa apenas uma perspectiva, mas todas aquelas que circulem em nós. *Pambu Nzila* é aqui evocado como sintetizador da extrema comunicação eu-mundo.

12 Misanga – Pedrarias que constituem amuletos de proteção. Representação amplamente conhecida da força dos Minkisi. No português, grafa-se como missanga ou miçanga. Porém, nas línguas Bantu, não utilizamos o “ss”. As palavras grafadas com “s”, tem o som de “ss”. Ex: Kisimbi, Nkosi, dentre outros.



FIGURA 1

Espectáculo Travessias...
ciclos transatlânticos (III
FNAC / Salvador-Ba).

Fotografia: Adelojá Magnoni.



PRINCÍPIO DO CAVALO

Antes de minha existência no candomblé, os mais velhos já habitavam esta terra, com todo o conhecimento acumulado ao longo de anos de dedicação ao axé. Aos médiuns, os quais emprestam seus corpos, sempre ouvi o nome de “cavalo”, aquele em que o *Nkisi* monta, ou “aparelho”, como costuma se referir o caboclo Katimboré, ao tratar do corpo da zeladora (*Mame'tu dya Nkisi*¹³), Valdelice Áurea Medeiros (mais conhecida por Mãe Aurinha), que me iniciou no Terreiro *Angurusena dya Nzambi* (São Francisco do Conde-Ba). Desse modo, esse corpo “[...] é o cavalo¹⁴ para transportar o artista cênico para universos míticos, ancestrais, políticos e crítico-sensível” (Ferreira, 2019, p.102 e 103). É um corpo que não imita outras realidades. Ele se presta a essas realidades, afastando mais uma vez o conceito de mimese. O *nkisi*, ao manifestar-se no corpo de seu cavalo, não imita um arquétipo, mas se manifesta, considerando também a mobilidade daquele corpo. Portanto, não pertence ao processo espiritual uma anulação total, tal e qual seja alterada a matéria em sua concretude. O corpo é tomado pela força ancestral, com todo o repertório que o cavalo detenha.

13 Mam'etu dya Nkisi – zeladora do Nkisi, mãe, aquela que cuida. Popularmente conhecida como “Mãe de Santo”.

14 “Cavalo” é uma expressão utilizada nas comunidades de terreiro para relacionar diretamente a pessoa que incorpora, que tem mediunidade de incorporação de espíritos, nesse caso, que “vira” no orixá/ Nkisi/vodum. Expressão comumente falada pelos caboclos, espíritos ancestrais dos índios, boiadeiros que viveram no país e hoje, no plano espiritual, atuam como conselheiros, curandeiros, guias e protetores espirituais de nós, seres viventes do Brasil.



FIGURA 2 Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (Ilhéus-Ba).
Fotografia: Hugo Sá.



Onisajé nos chama a atenção para a noção de corpo templo:

O corpo templo, no sentido religioso, é um corpo preenchido pelas forças cósmicas em contato íntimo com a divindade. No sentido teatral, é um corpo tomado, conectado com a ancestralidade, ciente de uma identidade cultural e em estado de prontidão, dilatação cênica e irradiação energética (BARBOSA, 2016, p.98).

No que diz respeito à cena, esse templo se deixa ser tomado pela força a ser expressa no palco. Corpos que não contam histórias, apenas acontecem. Por isso geram grande comoção ao público diante desse acontecimento – esse exemplo é evidente ao Coletivo AFRO(en)CENA através de nossos registros das plateias de *Travessias... ciclos transatlânticos*, tomadas não apenas pelas imagens vistas e, sim, pelo conjunto integrado entre o corpo do cavalo e seu estado de cavalo.

PRINCÍPIO DA AZUELA

O termo “Azuela” vem de *Kuzuela*, verbo derivado do tronco *Ovibundu* (etnia Bantu), disseminado em território *Kimbundu*. Segundo o dicionário Banto de Nei Lopes (2003), a palavra azuela, nos terreiros de origem Bantu, seria uma ordem para bater palmas e animar a festa. Zuela: falar! Dar voz. Possibilitar o protagonismo, oportunizar, fazer-se falar.

Este corpo é símbolo de libertação política, de expressão de um ser dotado de identidade, com toda sua complexidade distante de desgracioso processo histórico de objetificação do ser negro. Corpo dilatado em cena, que permite comunicação direta a partir de sua natural expressão ancestral. Este corpo apresenta a característica de responder a estímulos rapidamente, em estado de prontidão, obedecendo a uma cadência particular, prevalecendo a expressão ritmada (FERREIRA, 2019, p.103).

Nós, descendentes de africanos, não falamos apenas com a boca. Todo o corpo conversa, se expõe, dialoga. Apesar da tentativa de silenciamento ao chegar no Brasil, resistimos e não foi possível calar o corpo e a história. Quando falamos, todo um discurso anterior às palavras proferidas se materializa no processo de interlocução.



FIGURA 3 Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (III FNAC / Salvador-Ba). Fotografia: Adeloyá Magnoni.

A boca é um órgão muito especial, ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo a boca torna-se o órgão da opressão por excelência, ela representa o órgão que os(as) *brancos(as)* querem – e precisam – controlar e, conseqüentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente repreendido (KILOMBA, 1997, p.172).

Portanto, não se deve compreender nossa fala, nossa política, nosso entendimento de mundo apenas pelo que sai da boca. Essa boca foi refém de máscaras de flandres, o que nos levou a potencializar comunicações outras que não dependessem da voz falada. Com isso, ao se pensar na Afrocênica, há de se considerar não somente um discurso por vezes narrado por um atuante, mas o conjunto da cena, o corpo que se expressa, o corpo que nada diz, o corpo que é porta-voz de seus pares – um corpo-político.

PRINCÍPIO DA NGINGA

O último princípio aqui posto diz respeito à própria energia de *Pambu Nzila* – aquele que se fortalece até mesmo nas forças antagônicas, as quais o empurram para se pensar a diversidade da vida.



[...] em tudo existe o mal e o bem, e em tudo está também o fraco e o forte, ou seja, as forças opostas, negativa e positiva) se entrelaçam numa unidade dinâmica em que o equilíbrio e a harmonia do corpo físico, espiritual, intelectual e emocional devem ser mantidos para o bem-estar do indivíduo, com base na religião e para a vida (MARTINS, 1995, p.38)

Não há separação entre bem e mal, bom ou ruim, certo ou errado. Os Bantu dizem que a dualidade está dentro de nós e ela nos faz integrais. Ainda assim, a oposição é parte estruturante de todo princípio filosófico da existência dos povos Bantu. Isso, na medida em que a filosofia Ubuntu ressalta de seu povo suas qualidades, em detrimento de seus defeitos.

Por outro lado, consideramos a ginga como trampolim para várias estratégias políticas. Nesse sentido, “a ginga, sapiência do corpo, é uma sabedoria de fresta parida e praticada na trama interseccional da diáspora africana” (Rufino, 2016, p.62). Tomamos emprestada essa episteme da Capoeira – movimento corporal de difícil categorização no viés do colonizador, pelo caráter complexo de sua fundamentação. Dança, luta, estratégia de sobrevivência, expressão do corpo, manutenção, relacionamento com o social. Gingar é apoiar os pés no chão, para, através do movimento de seu companheiro, ressignificar sua movimentação. Não é competição de corpos, mas complementação. A dança antagônica, o passo que só existe na existência de seu oposto. Gingar é fragmentar a perspectiva unilateral, duramente empurrada goela abaixo nos processos educacionais nas escolas brasileiras, deformando vidas e corpos.

Recuar e avançar, esconder e mostrar, descer para subir, fechar e explodir, ir e não ir. São muitas das operações realizadas pelo capoeirista. O *princípio da oposição* integra as ações do capoeirista em sua totalidade, nenhuma movimentação ou golpe é executado de forma direta, todos pressupõem uma ação que contesta a outra (LIMA, 2002, p.111).

Esse olhar da capoeira imbrinca diretamente nos corpos da Afrocênica. A cena é posta pelo entrelaçamento de manifestações, que se organizam em contraposição – a iniciar pela ideia de relacionamento cênico de modo circular, tensionando no atuante a qualidade de movimento a ser traçado na cena, a partir do estímulo dado pelo seu/sua parceiro/a de cena.



FIGURA 4
Espetáculo Travessias...
ciclos transatlânticos
(Ilhéus-Ba). Fotografia:
Victor Hugo Sá.



SE FAZER ENTRECRUZAR: O RECOMEÇO

A materialidade dessas epistemes apresentadas foram postas à prova com a realização do experimento cênico *Travessias... ciclos transatlânticos*, uma realização do Coletivo AFRO(en)CENA, apresentado na Reitoria da UFSB (Itabuna-Ba), na Tenda do Teatro Popular de Ilhéus (Ilhéus-Ba) e no III Fórum Negro de Arte e Cultura (Salvador-Ba), encerrando nossos ciclos de experimentações da Pedagogia da Circularidade Afrocênica. A dramaturgia foi construída de modo colaborativo, a partir de improvisações dos atores, estimuladas por temas centrais. O texto foi construído em ciclos: [primeiro ciclo] Mam'etu África – discute sobre a África do nosso imaginário, antes da chegada do Colonizador branco; [segundo] Travessar – nascidos no porão narra o processo de invasão e atravessamento do fluxo natural dos povos Bantu, a escravidão que se anuncia, os nascimentos dentro do navio negreiro, os filhos da Kalunga, nascidos na travessia; [terceiro Ciclo] Silêncio do Invisível – retrata a escravidão no Brasil, o apagamento e silenciamento identitário, a pele marcada pela opressão, a perversão; [quarto ciclo] Recomeçar? – Os dias que seguem levanta a discussão: a escravidão acabou? Quais os novos mecanismos de opressão? Como ser homem/mulher negro/a no Brasil? E na região Sul da Bahia? Atravessar-se para seguir. Circular por Áfricas, dores, ancestralidade, história e resistência. Vestir sua negritude. Perder-se de si e (re)encontrar-se mediante o apagamento total de quem foi. A perversa diáspora africana no Brasil acabou? Onde estamos? Como fomos trazidos? O que fizeram de nós? Ciclos se abrem, se fecham, se atravessam, na tentativa de compreender quem são esas pessoas afrodiáspóricas no Brasil. Corpos em resistência se prestam em uma cena contemporânea que se antepara e se inspira na tradição para experimentar a criação. O Coletivo AFRO(en)CENA trança seus fios afrodiáspóricos, lançando mão da sua primeira experimentação cênica, exalando o cheiro de uma diáspora de si, a partir da ancestralidade negra do Sul da Bahia.

Circular poéticas negras contemporâneas ainda é tarefa difícil, pela luta constante da inserção de um discurso autônomo e reconhecível pelo mundo como um todo – sem perder de vista os valores brancos, que vêm tolher e rebaixar tudo aquilo que não parta de sua concepção dominante. Portanto, pensar na expressão desses corpos comunicadores é rasgar as membranas da história, que sempre reservaram à escória para toda e qualquer produção negrodscendente. Ensinar/expressar através da inversão da perspectiva, considerando os corpos em seu estado atual de diálogo com o mundo, confronta os valores da arte conceituada através dos anais, e, mais do que isso, reconhece nesse lugar a produção de conhecimento do corpo, através de uma ancestralidade ainda hoje negada.



REFERÊNCIAS

- » BARBOSA, Fernanda Júlia. **Ancestralidade em Cena**: candomblé e teatro na formação de uma encenadora. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro. Salvador, 2016.
- » FERREIRA, Tássio. **Afrocênica**: poéticas de cenas pretas. Revista da ABPN, v. 11, n. 27, nov 2018 – fev. 2019, p.86-112. Disponível em: <<http://abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/666>>. Acesso em: 07 fev. 2019.
- » KILOMBA, Grada. **A Máscara**. Cadernos de Literatura em Tradução / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP. – n. 16, p.171-180. São Paulo : FFLCH/ USP, 1997
- » LIMA, Evani Tavares. **Capoeira Angola como Treinamento para o Ator**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro. Salvador, 2002.
- » LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2010.
- » LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- » MACHADO, Vanda. **Exu: o senhor dos caminhos e das alegrias**. Encontros Multidisciplinares de Cultura – ENECULT, VI, 2010, Salvador, Ba. Anais (on-line). Salvador: ENECULT, 2010. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24929.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2018.
- » MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- » MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**. In: RAVETTI, G. e ARBEX, M. (orgs.). Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: FALÉ-Faculdade de Letras da UFMG, 2002.
- » MUNANGA, Kabengele. **A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional**, jun. 2006. Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/noticia/Kabengele/Kabengele.asp> >. Acesso em: 01 fev. 2018.
- » OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.
- » PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia**: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral contribuições do legado africano para a implementação da Lei 10.639/03. Fortaleza: EdUECE, 2015.
- » RUFINO, Luiz. **Performances afro-diaspóricas e decolonialidade**: o saber corporal a partir de exu e suas encruzilhadas. In: Revista Antropolítica, n.40, Niterói, p.54-80, 1.sem, 2016.



CAMINHOS DE VOLTA: Reflexões afrorreferenciadas sobre dançares de herança 'gengibreira'

ALINE SERZEDELLO NEVES VILAÇA

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP/SP. Jazzista. Mestre em Relações Étnico-raciais pelo CEFET/RJ. Especialista em Educação das relações étnico-raciais pela UNIAFRO-UFOP/MG. Bacharel e Licenciada em Dança pela UFV/MG. Mestranda em Culturas Populares no PPGCULT-UFS/SE, sob orientação da profa. Dra. Alexandra Dumas. Doutoranda do Programa de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP/SP, sob orientação da profa. Dra. Sayonara Pereira. Professora voluntária do Curso de Licenciatura em Dança da UFS/SE.

ALEXANDRA DUMAS

Alexandra Dumas – professora doutora da Escola de Teatro da UFBA; Docente do PPGCult – Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Culturas Populares da UFS/SE.

RESUMO

Como diriam sábios mestres, ativistas, brincantes e educadores da terra preta, bandeira vermelha, broa com café, negros e Puris da Zona da Mata Mineira, Seu Nonô e Tião Farinhada, o “caminho de volta” é um movimento necessário. O artigo que segue apresenta memórias dos dançares (ensino, pesquisa, extensão e criação) artístico-metodológicos e didático-pedagógicos que guardo/partilho como heranças do Grupo Gengibre (UFV, 2004-2014) acompanhadas de reflexões afroreferenciadas (NOGUERA, 2014), (ASANTE, 2009) sobre esse ambiente de criar e forjar métodos a partir de “corpo e ancestralidade” (SANTOS, 2006). Discutindo, neste caminho de volta, epistemologia (KAPHAGAWANI; MALHERBE 2002), oralitura (MARTINS, 2003), cosmopercepção (OYEWUMI, 1997) e ancestralidade (OLIVEIRA, 2009), amparados por referenciais afrodiaspóricos a partir de indagações oriundas de *corpus* negros em espaços de trocas de saberes.

PALAVRAS-CHAVE:

Afrocentricidade.

Dança.

Processos de criação em dança.

ABSTRACT

As the wise teachers, activists, and educators of the black land, red flag, coffee bean, blacks and puris of the Zona da Mata Mineira, Seu Nonô and Tião Farinhada would say, the “way back” is a necessary movement. (ASANTE, 2014), as follows: (1) The present work is based on the work of the Gengibre Group (UFV, 2004-2014), accompanied by afroreferenced reflections (NOGUERA, 2014) 1989) on this environment of creating and forging methods based on “body and ancestry” (SANTOS, 2006), discussing during that turning back road, epistemology (KAPHAGAWANI, MALHERBE 2003), oraliture (MARTINS, 2013), cosmoperception (OYEWUMI, 1997) and ancestry (OLIVEIRA, 2009), supported by Afro-Diasporic references based on queries from black corpus in spaces of exchange of knowledge.

KEYWORDS:

Afrocentricity.

Dance.

Creative process in dance.



CHÁ COM GENGIBRE: UM ABRAÇO CARLA

**“Abre o caminho
O sentinela está na porta,
Abre o caminho
Pru mensageiro passar!”**

(Padê; Juçara Marçal, 2008)

Neste exercício de escrita dançante com pitadas de caráter ensaístico, pretendo (re)conhecer e problematizar os detalhes metodológicos, poéticos e teóricos que balizaram e balizam o trabalho de ensino, pesquisa, extensão e criação artística inspirada nas manifestações populares afrodiáspóricas e indígenas realizadas pelo Grupo Gengibre (2005 – 2012) e, por isso, foi usado o termo "gengibreiros" no subtítulo, pois serão as metodologias de tal coletivo que serão colocadas à baila como objetos de exposição, apresentação, análise e crítica. O presente artigo nasceu de discussões no Programa de Pós-graduação em Culturas Populares da Universidade Federal de Sergipe, sob o olhar atento da parceira, profa. Dra. Alexandra Dumas.

O *Gengibre* nasceu e cresceu no campus principal da Universidade Federal de Viçosa-UFV/MG, na pequena cidade da Zona da Mata mineira. E fora concebido e orientado pela professora, hoje doutora, Carla Ávila¹. O coletivo, ou Grupo Gengibre, como era reconhecido, foi um espaço-corpo-coletivo que subverteu a lógica patriarcal, vertical, monocultural de fortes ares do agronegócio que rondavam a atmosfera daquela que havia ganhado prestígio como Escola Superior de Agronomia. O diverso e interdisciplinar grupo subvertia, inclusive, seu micro espaço, o Departamento de Artes e Humanidades-DAH.

Gengibre, formalmente inscrito como: grupo interdisciplinar de ensino, pesquisa, extensão e criação em Dança, era registrado institucionalmente como projeto de extensão, vinculado ao departamento citado e ao Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Viçosa (UFV).

¹ Dra. Carla Ávila – atualmente docente da Universidade Federal da Grande Dourados/MS. Diretora do projeto de extensão e companhia *Mandi'ó*.



Fundado entre 2004 e 2005 pela Dra. Carla Ávila, docente da instituição na época, em parceria com discentes de diversas licenciaturas e bacharelados presentes no mesmo campus, como: Ms. Jaqueline Zeferino (Ed. Física); Lara Machado (Comunicação); Ms. Ananda Deva (Dança); Ícaro Silva (Geografia) entre outras. E docentes parceiras-aliadas(os), como: Dra. Isabel Cristossomo (Geografia); Dra. Kátia Fraga (Comunicação); Ms. Antônio Oliveira (Geografia).

Parcerias, vivências, cafés e broas com a comunidade circunvizinha da UFV forneciam sentido às pesquisas, propostas, oficinas, documentários e danças do *Gengibre*. O interesse das *Gengibreiras* não era inscrever-se naquela paisagem como pesquisadoras que falam sobre os grandes feitos de reexistência das(os) guardiãs(os) da memória e das motrizes artístico-culturais daquela região e, sim, dialogar com as(os) protagonistas/agentes de tais saberes ao sentir o barro entrando nos dedos dos pés e pisar junto com as(os) congadeiras(os), com os reisados, as benzedeadas, os(as) sindicalistas, os(as) ativistas, os(as) agricultoras(es), aquele território concreto, os tantos territórios simbólicos, assim como adentrar as paisagens físicas, tanto quanto as paisagens poéticas e sonoras.

Os congados mineiros de Airões, São José do Triunfo, Ponte Nova, eram inspiração e também protagonistas da parceira citada, assim como os(as) agricultores(as) agroecológicas, os poetas e músicos de Espera Feliz/MG, Pedra Redonda/MG, Córrego do Meio/MG. Os Grupos Afro pertencentes a quilombos urbanos de Ponte Nova, “Ganga Zumba” e “Herdeiros do Banzo”. As(os) indígenas da etnia Puri. E à família de violeiros, “Família Guiga”.

Para além de narrar as formas de Arte, de propor, procurar, conceber, não só o que pretendia ser Arte, mas o que se enunciava como ensino, pesquisa, extensão e criação, funções/proposições do *Gengibre*, as páginas que seguem buscam problematizar e apresentar o “como” gengibreiramente esses arriscados moveres se davam. Traçando, nestas páginas de Caminhos de Volta, algumas reflexões com *corpus* emprestados da Afrocentricidade e/ou do Afroperspectivismo, pautando a necessidade de sistematizarmos e publicizarmos fazeres antirracistas, ativistas, que fortaleçam enegrecimentos pessoais e acadêmicos.

Em 2008, quando ainda estudante de bacharelado e licenciatura em Dança na Universidade Federal de Viçosa, na zona da mata mineira, no Sudeste do Brasil, tive a oportunidade de cursar as disciplinas Danças Brasileiras I, II e III. Morando a mais de 700 km da casa dos meus familiares, começando a transição capilar e continuamente sendo exigida pela então diretora do Grupo



Gengibre, Dra. Carla Ávila, anteriormente citada, a tirar definitivamente as sapatilhas e buscar o meu movimento com sabor/saber de liberdade e intenção de autoconhecimento e afirmação étnico-ancestral. Lá estava eu, jovem bailarina negra, completamente impactada com possibilidades de criação em Dança onde o corpo “em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto”. (MARTINS, 2003, p. 78)

Atravessada por todas aquelas novidades de autotransformação, comecei a agregar valor simbólico e reflexivo a minha escolha inicial de sair do interior de São Paulo e ir até Minas Gerais buscar a minha negritude. Enquanto construía personagens, experienciava dolorosos e fascinantes laboratórios cênico-criativos, pesquisas, teorias e espacialidades desafiantes, vivenciava o café com broa nos terreiros de Congado, guiada pelos “guardiões da memória”².

Nesse percorrer de estrada de terra e ensaios/laboratórios dançantes, passei a compreender e elogiar a potência da “Tradição”, como descrevera Mestre Didi. Passei a me dedicar à ressignificação cênica das memórias individuais e coletivas impregnadas na pele, no músculo, nos ossos, impregnada nos olhares, gestos, sotaques, sorrisos, andares. Passei a sentir/olhar cuidadosamente *corpus* que acionavam ausências no meu corpo, *corpus* que revelavam o que não vivi, *corpus negros*, *corpus* que pulsavam resistência e resiliência. Passei a aprender outros caminhos para chegar a minha dança, para além de publicizar o rico patrimônio material e imaterial afrodiáspórico que temos no universo das Danças Populares Negras Rurais³.

Dra. Leda Maria Martins nos explica esse novo dançar que ia se revelando aos meus olhos e ao meu corpo que tão pouco sabia e muito desejava:

O **corpo**, nessas tradições, não é, portanto, apenas a extensão de um saber reapresentado, e nem arquivo de uma cristalização estática. Ele é, sim, local de um saber contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformações perenes do corpus cultural. (MARTINS, 2003, p.78)

Passados oito anos no ano de 2016, em Aracaju/SE, diante do mar de Atalaia, terminei de escrever a dissertação sobre estética afrodiáspórica e afroepisteme⁴, acompanhada de uma série de inquietações que esbarravam em questões como: por que, para que e a quem servem as Artes Negras?

2 C.f. LUCHETE, Felipe. **Guardiões da Memória**: Possibilidades e Experiências do Projeto Extensionista Realizado pelo Programa Gengibre. Artigo científico. Universidade Federal de Viçosa. Minas Gerais, 2008.

3 Danças Populares Negras Rurais referem-se a manifestações populares como: Samba de Aboio/SE, Congado ou Congada/MG, Samba de Pareira/SE, Jongo/RJ, Caxambu/MG, Samba de Roda/BA, Nêgo Fugido/BA, Lambe Sujo e Caboclinho/SE etc., pontuando o protagonismo negro e combatendo imaginários de folcloristas ou das manifestações populares que estão a serviço da democracia racial.

4 C.f. VILAÇA, Aline Serzedello. **“Diz!!! Jazz é Dança”**: estética afrodiáspórica, pesquisa ativista e observação cênico-coreográfica. Rio de Janeiro: CEFET, 2016. (dissertação; Orientadora: Dra. Elisângela de Jesus Santos).



Mudei para a capital nordestina citada depois da aprovação no concurso federal para docente em regime de substituição do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe – UFS/SE. Nessa ocasião de imensa responsabilidade com relação à docência, à Dança, aos sujeitos da ensinagem, pude reencontrar métodos e poéticas gengibreiras ao ser desafiada a ministrar disciplinas como: *Africanias, Africanidades, Pedagogia e Dança, Dança e Etnia*. Além de administrativa e pedagogicamente poder opinar/militar junto da reformulação de ementas de componentes curriculares, como: *Extensão e Dança; Cultura Brasileira; Educação e Dança; Metodologia Científica*, por exemplo.

Porém, o grande desafio surgiu com a bela oportunidade de construir, junto das colegas de departamento, Ms. Bianca Bazzo Rodrigues, Ms. Jussara Rosa Tavares, e das(dos) discentes da universidade, o *Projeto de Extensão Aldeia Mangue*. Devo ressaltar que o projeto citado, *Aldeia Mangue*, foi construído alinhado ao exposto desejo e procura dos(as) discentes da Licenciatura em Dança de continuarem imersos(as) nas metodologias artístico-educativas, ativistas e inspiradas nas potências estético-éticas das culturas populares e seus guardiões, desenvolvidas nas disciplinas citadas. Era o início da continuidade do *Gengibre* respeitando as especificidades dos(as) intérpretes-pesquisadores(as), do local e da coordenação criativa da docente idealizadora já citada, Bianca Bazzo.

Dentre mangues, restingas, mares, rios, brejões. Com sabor de mangaba, sururu, meladinha. Ao som de Sambadas, Pareias, Reisados e Aboios, as disciplinas e o *Aldeia Mangue*, a parceria de grande aprendizado com o Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Culturas Populares-PPGCult, ampliaram o desafio em respeitar as tradições populares negras e ameríndias e fizeram pulsar com mais intensidade questões relativas ao currículo que desenvolvemos nas universidades brasileiras e às Artes que fruímos e produzimos em território pós-colonial.

Acompanhando de perto (orientação) e de longe (bancas e coorientação) trabalhos de conclusão de curso que, ao se identificarem com os fazeres do *Aldeia Mangue* e das disciplinas mencionadas, tanto vangloriavam suas experiências e transformações pessoais (raciais, familiares etc.), musculares (tônus, prontidão etc.), cênico-dramáticas/performance (expressividade), pedagógicas e no plano da cidadania, quanto usavam suas metodologias e referenciais teóricos como um confortável ambiente acadêmico inclusivo, afetuoso e onde o risco era possível, percebi que era fundamental propor sistematizações teórico-prático-poéticas- metodológicas e ampliar as reflexões epistêmicas e estéticas. Nesse sentido, sou uma observadora participante desses



processos, uma herdeira que, com lágrimas doces, saúda Carla Ávila e Inacyra Falcão dos Santos e ousa refletir vivências e dançares que essas pesquisadoras e suas metodologias me proporcionaram, por mais complexo que possa parecer.

O observador complexo não é feito de si mesmo, mas também de si mesmo. A sua matéria é flexível, maleável, eclética, plural, feita de história coletiva e da apropriação individual, de cristalização social e de reconstrução pessoal. O observador olha o mundo com seus olhos, feitos de si e do mundo, dos outros de agora e dos outros que já se foram, do que ficou e do que poderá vir. Só há presente, mas esse tempo de agora bebe num passado em movimento que nunca cessa de molhar o devir. (SILVA, 2001, p. 42)

Submersa nesse dinâmico problematizar docência, metodologia, currículo, no presente, no passado, eis que fui interpelada pela questão: “Professora, essa aula é de Danças Brasileiras ou de Africanias?”. “É aula, disciplina ou extensão?”. “E qual a diferença com Africanidades?”

Ao adentrar o universo das pesquisas antropológicas, sociológicas e das etnociências, Gengibre fazia investidas em autores(as) e conceitos como: etnocenologia (PRADIER, 1995), (BIÃO, 2008), (SANTOS, A., 2012); antropologia, pesquisa de campo, (LEVI-STRAUSS, 1973).

No que diz respeito ao elogio às memórias e/ou à observação da relevância de buscar nos guardiões e guardiãs da memória as histórias de resistência e reexistência que nos foram negadas com a mesma força que em laboratórios de criação, buscamos nos(as) intérpretes provocar a erupção das memórias de pele, músculo e osso vinculadas às ancestralidades e aos pertencimentos identitários e étnicos, o Grupo Gengibre, o projeto de extensão Aldeia Mangue e as disciplinas Africanias utilizaram referenciais, como: (POLLACK, 1989), (VON SIMSON, 2006) e (HALBWACHS, 2006).

No que tangenciava as discussões sobre cultura, culturas populares, apropriação, expropriação cultural e identidades, eram revisitados: (BURITY, 2002), (LARAIA, 2002), (GEERTZ, 1989), (SANTOS, Boaventura, 2003). E vale considerar que os esforços interdisciplinares, dos três objetos a serem pesquisados e de seus sujeitos, ainda buscavam embasamento teórico ao esbarrar em discussões sobre mitos (CAMPBELL, 1990), arquétipos (JUNG, 2000), coabitar com a fonte (RODRIGUES, 2007), poética (LOUPPE, 2012), Arte (CHAUÍ, 2003), repetição de movimento (BAUSCH, apud



FERNANDES, 2007), história oral (DELGADO, 2010), alteridade (BETTO, 2010), tradição (SANTOS, Deoscóredes), (KRENAK, 2009), (OCTAVIO PAZ, 1982).

Mesmo com esforços institucionais e acadêmicos de solidificar e publicizar esse fazer outro em Dança e Artes Cênicas, todo esse processo sensível e transformador, atento aos contextos globais e locais, em diálogo com a contemporaneidade que muito nos exige ao relativizar valores e dissolver fronteiras, permanecia marginal dentro da universidade, do departamento, do curso e da indústria cultural. Nosso fazer pautado na ancestralidade, na diversidade de *corpus*, nos gestos e nos saberes, permanecia tão periférico, subjugado e marginal quanto as manifestações culturais populares e seus agentes que investigávamos e amizados que consolidamos.

Estava nítido, novamente, um dos efeitos do eurocentrismo nos currículos/espços das instituições de ensino no Brasil. Diante disso, revisei o que vinha propondo desde 2011; era urgente, uma vez mais, ampliarmos os estudos antirracistas, emancipatórios e alinhados com a educação popular, além de convocar autores(as) que muito se dedicaram aos estudos das relações étnico-raciais, como: Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, Petronilha Silva, Nilma Lino Gomes, Sueli Carneiro, Cuti, entre outros, situando-os como base para todos os dançares, concomitantemente ao estudo do livro *Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural da dança-arte-educação* (2008) da Dra. Inaicyra Falcão, estruturante do Gengibre, cuja herança levei para as disciplinas.

CAFÉ COM BROA, CORPO E ANCESTRALIDADE: UM ABRAÇO, INAICYRA FALCÃO

Segundo mestre Didi, o trabalho de *Corpo e Ancestralidade*, de sua filha Inaicyra Falcão dos Santos, é o “desejo na criação de uma nova



técnica na dança-educação nas universidades onde consciência e experiência se confundem.” (MESTRE DIDI, 1998, In: SANTOS, Inaicyra, 2006, p. 25)

Potente confundir-se da experiência com a consciência fora proposto pelos grupos de extensão citados e em doses menores nas disciplinas mencionadas. Primeiramente cada estudante e/ou intérprete-pesquisadora carinhosamente começava a construir a sua árvore genealógica, seguida de aulas prático-corporais que tinham a intenção de despir o corpo de técnicas ocidentais preestabelecidas, ampliar o tônus muscular e estimular a capacidade criativa, de improvisação, deslocamento e uso da voz, do canto e de textos falados.

Árvore genealógica, aulas e laboratórios corporais; era hora de ir a campo, conhecer, viver e/ou intensificar a vivência junto de comunidades protagonistas de manifestações culturais populares, negras, indígenas, ciganas. Conviver com atores sociais remanescentes de povos originários, guardiões de memórias étnico-raciais, de ritos, mitos, tecnologias e conhecimentos.

Anotando, desenhando, compondo poemas, transcrevendo falas, detalhando esses encontros em preciosos cadernos de campo ou diários de bordo, bebendo da etnografia, mas evitando racismos, hierarquizações, julgamentos e discriminações. Até unir, árvore com aulas práticas, vivências *in loco*, diários de bordo em longos e intensos laboratórios de criação em que se buscava construir personagens/corpos e cenas inspiradas na consciente experiência vivida. Como diria Inaicyra:

Para pensar a tradição africana brasileira e compor formas verdadeiramente expressivas na dança-criação artística, era necessário levar em consideração os valores da cultura em questão. Era importante percebê-la como celeiro portador de ideias, como agente de integração que pode estabelecer uma coerência; uma organicidade entre tradição de um povo e o conhecimento da arte teorizado possibilitando o enriquecimento da cultura e a atividade voltada para a educação. (SANTOS, Inaicyra, 2006, p. 90)

Tais processos artístico-pedagógicos-extensionistas-investigativos que, sim, buscavam organicidade entre tradição e ficção artística estavam fundamentados pela busca e pelo belo emergir da ancestralidade. Em um caminho de volta que buscava o atlântico, as matas, as águas, a terra, a argila, as fontes, o eu, entrecruzados no de repente, quando como em um giro, em uma espiral,



tais esforços liberavam, deixavam transbordar a tal ancestralidade africana, afroatlântica, afro-diaspórica, ameríndia, afro-ameríndia que tanto, tanto se convocava.

[...] a ancestralidade é um princípio regulador das práticas e representações do povo-de-santo. Devido a isso afirmo que a ancestralidade tornou-se o principal fundamento do candomblé.

Posteriormente, a ancestralidade torna-se o signo da resistência afrodescendente. Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sócio-político fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros. (OLIVEIRA, 2009, p. 03-04)

Acima, somo a voz do Dr. Eduardo Oliveira aos sons de Inaicyrá que, como mostrei, orientaram minhas heranças, ampliando um pouquinho a apresentação do conceito de ancestralidade, que fui adensando também em combate ao eurocentrismo anunciado páginas acima. O autor segue nos orientando no sentido de que:

Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro. Retro-alimentada pela tradição, ela é um signo que perpassa as manifestações culturais dos negros no Brasil, esparramando sua dinâmica para qualquer grupo racial que queira assumir os valores africanos. Passa, assim, a configurar-se como uma epistemologia que permite engendrar estruturas sociais capazes de confrontar o modo único de organizar a vida e a produção no mundo contemporâneo. (OLIVEIRA, 2009, p. 04)

Árvore genealógica, memorial ancestral, entrevistas com familiares, diário de bordo, visitas a comunidades tradicionais, entre outras, como vimos, compunham as estratégias metodológicas processuais; eram minhas heranças e os dançares gengibreiros. A diversidade étnico-racial dos(as) discentes tornava necessário entender a possibilidade de, no que tange à ancestralidade,



esparrar a “dinâmica para qualquer grupo racial”. No entanto, a experiência mostrou que não bastava apenas ser contra o eurocentrismo; era necessário, ao nos inspirarmos e de fato reverenciarmos a oralitura negra brasileira, sermos antirracistas e, quiçá, afrocentrados⁵.

Nota-se que, ao citar a oralitura como um valor, um saber a ser perseguido pelos intérpretes-criadores(as) em construção, é importante apresentá-la, mesmo que brevemente, apontando sua complexidade extra-vocal e narrativo-vocábula, referente não apenas à voz, mas ao corpo que também é voz, e à voz, que também produz conhecimento narrativo, mas não só.

ORALITURA: UM ABRAÇO CONGADEIRA LEDA MARTINS

O deslocamento da noção de oralidade para a de oralitura faz-se necessário, ratificando uma vez mais o processo e a necessidade de enegrecer conceitos-base para analisar, construir ambientes de ensinagem e apreender o mundo. Convoco uma vez mais a Dra. Leda Maria Martins, que advoga pelo conceito e o cerca com profundidade.

[...] o domínio da escrita torna-se metáfora de uma ideia quase exclusiva da natureza do conhecimento, centrada no alçamento da visão, impressa no campo ótico pela percepção da letra. A memória, inscrita como grafia pela letra escrita, articula-se assim ao campo e processo de visão mapeado pelo olhar, apreendido como janela do conhecimento. (2003, p. 64)

Oralitura, enquanto proposição conceitual, contrapõe-se à cosmovisão ocidental e combate o privilégio das culturas escritas, letradas e da literatura canônica, colocando em questão formas hegemônicas de produzir, conceber e validar conhecimento, de fazer epistêmico.

⁵ Afrocentrado – referente à Afrocentricidade apresentada nas próximas páginas.



Tudo que escapa, pois, à apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, ou que nele não se circunscreve, nos é ex-ótico, ou seja, fora de nosso campo de percepção, distante de nossa ótica de compreensão, exilado e alijado de nossa contemplação, de nossos saberes”. (MARTINS, 2003, p. 64)

Ainda no esforço de enegrecer/afrocentrar esse argumento tão bem perseguido pela Dra. Leda Maria Martins, vale convocar a pesquisadora nigeriana Oyeronke Oyewumi:

O termo “cosmovisão”, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. Neste estudo, portanto, “cosmovisão” só será aplicada para descrever o sentido cultural ocidental e “cosmopercepção” será usada ao descrever os povos iorubás ou outras culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos. (1997, [trad. 2019] p.03)

Buscando combinações de sentidos, percepções, histórias, vivências, memórias, sentimentos e sensações que pudessem gerar tons, inspiração, cenas, roteiros. Produtos e pretextos com os quais as intérpretes-criadoras dos grupos citados, assim como as(os) discentes das disciplinas, conseguiriam adentrar os ensaios-laboratórios-investigativos de movimento realizados nos territórios sagrados das tradições e nas salas de ensaio. Além de serem combustíveis (pretextos, estímulos) para as oficinas de Dança (“corpo e ancestralidade” ou ancestralidade e resistência) a serem compartilhadas com pessoas da comunidade universitária e circunvizinha que desejassem dançar e criar dança a partir de suas próprias lembranças.

Viver, conviver, estar na busca de confundir território-corpo, com território-campo (“campo” remete a: quilombo, roça, festa, rito, manifestação) explicita uma forma radical dos povos originários e, aqui, indico principalmente, povos afrodiáspóricos de ancestralmente viverem a noção de presente. Noção plural que conjuga passado e futuridade, em que as(os) agentes de conhecimento atuam em dinâmicas de múltiplas ações (dançar, cantar, louvar, lavar, ritualizar,



trabalhar, cuidar do outro e de si) sem a compartimentalização extrema, especializante e, por vezes, reducionista, tão aclamada no Ocidente.

Dessa forma, os momentos de convívio com as(os) parceiros(as) artistas populares dos mares de morros mineiros, do sertão e litoral sergipanos, não eram meras coletas de dados, entrevistas e/ou registros de fotos, gestos para cenas a serem dançadas. Era um mergulho para sentir, para buscar significados e conviver/apreender tudo que narram aqueles *corpus*.

O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. (MARTINS, 2003, p. 77)

Nessas grafias dos corpos, apostávamos estar diante de chances de sentir e apreender mais sobre a nossa ancestralidade e, no caso específico dos territórios-terra e dos territórios-corpo, tratava-se de nossa ancestralidade negra e afroameríndia.

A ancestralidade, nesses termos no diálogo com a geocultura, é compreendida como uma categoria feita da terra. Ela pode ser entendida como trajetória, pois traz os resíduos dos territórios de lutas e ação de justiças dos povos ameríndios e africanos. (SANTOS, Luis, 2014, p. 80)

Relevante ponderar que não havia apenas o interesse pelo rito, mas a busca pela compreensão do mesmo e da intensa possibilidade de ritualizarmos as nossas práticas de ensino, pesquisa, extensão e criação artística. Aprendendo/vivendo/apreendendo *in loco* seu conceito para aplicá-lo em outros espaços. Como nos informa Leda Maria Martins:

Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance. (MARTINS, 2003, p. 67)



Os dançares brevemente citados acima apresentavam forte agenda contra-hegemônica e buscavam ficção e encantamento “nos modos de enunciação” incorporados nos ritos e em seus protagonistas. Mesmo por vezes lançando mão de autores homens e europeus como Deleuze e Guattari, havia uma febril empreitada em busca de referenciais que de fato dialogassem com a sensação do vento no rosto, com a sonoridade arrebatadora da voz soprano de Tia Efigênia no altar da Missa Conga, que ressoasse em harmônica vibração com o sentir as mãos no riacho de Espera Feliz que mineiramente conduzia o movimento dançado. Buscava-se, mesmo que sem o título, o combate ao epistemicídio⁶ e, como relatei, nos últimos anos, passou a ser urgente enegrecer, afrocentrar, ser antirracista e convocar aliados.

Ora, a roça, os terreiros, as feijoadas, ou seja, as comunidades à frente de todo seu patrimônio material e imaterial, nos ensinaram que seus fazeres disputavam poder. Assim, o *modus operandi* das parceiras artistas populares estavam em constante combate, resistência e disputa de poder com o mundo e os nossos dançares estavam em combate, resistência e disputa com a universidade e a cena artística.

Ao tecer críticas sobre o feminismo branco-ocidental, Oyeronké afirma que: “devemos questionar a identidade social, interesses e preocupações das fornecedoras de tais conhecimentos”. (OYEWUMI, 2004, p. 02) E tais palavras poderiam ser pronunciadas em relação ao conhecimento produzido por toda academia que reverencia o ocidente e só ele como nascedouro da cultura letrada e do conhecimento formal. Nesse sentido, seguindo a discussão acima, fornecer, produzir, questionar, acessar o conhecimento estão intimamente ligados ao poder e ao responsável pela dominação.

Uma estratégia de dominação efetiva é alienar do sujeito cultural sua possibilidade de produzir os significados sobre seus próprios signos idiossincráticos. Uma vez alienado, desvia-se a produção de significados sobre sua cultura para os sujeitos que não vivenciam, e, pelo contrário, aproveita-se da cultura agora explorada semiótica e economicamente. Assim, a epistemologia, fonte da produção de significados, é fundamental para a afirmação ou negação de um povo e sua tradição, de uma cultura e sua dignidade. (OLIVEIRA, 2009, p. 01)

⁶ C.f. CARNEIRO, 2005; TORRES, 2010; RAMOSE, 2011; NOGUERA, 2014; e VILAÇA, 2016.



Portanto, ao buscarmos oralitura, inspiração nos agentes das comunidades parceiras, nos aproximamos da nossa ancestralidade, fortalecendo a consciência de que aqueles fazeres são tradições, culturas e epistemologias fundantes de nossos *corpus* e sociedade.

No artigo *Epistemology and the tradition in Africa*, Didier Kaphagawani e Jeanette Malherbe nos informam que: “Epistemologia é o estudo de teorias sobre a natureza e escopo do conhecimento, a avaliação dos pressupostos e bases do conhecimento e o estudo minucioso do que o conhecimento afirma”. (2002, p.02)

Mantendo o tom, faço coro ao filósofo brasileiro Eduardo Oliveira, quando este, em seu artigo *Epistemologia da Ancestralidade*, afirma:

Não compreendo, neste artigo, epistémé como conhecimento racional cravejado pela dinâmica civilizatória grega. Tampouco concebo epistemologia como um ramo da filosofia ocidental que se ocupa da questão do conhecimento (uma Teoria do Conhecimento). Não me interessa aqui a briga entre a tradição britânica e francesa em torno do termo. **Concebo epistemologia, neste ínterim, como a fonte de produção de signos e significados concernentes ao jogo de sedução que a cultura é capaz de promover.** (OLIVEIRA, 2009, p.02; grifo nosso)

O berço grego e nascedouro de todo o conhecimento válido e científico no planeta é questionado por nossos dançares e reivindica-se também a produção de método que estão associados a essa fonte de produção de signos e significados cujo *locus* se vincula ao nosso território-corpo e aos diversos territórios e *corpus* dos povos originários aos quais pertencemos étnico-racialmente.

Considerando de maneira poética e associada à cosmopercepção afrodiaspórica que:

O método é uma semente cuja colheita nunca é certa. Espalhadas as sementes, realizado o cultivo, começa o tempo incerto da esperança, do cuidado, da limpeza, da espera. Planta-se o futuro com os dedos e os dados do presente. Resta aguardar a ajuda do tempo, do clima, da natureza e das técnicas que ajudam



o semeador a metodicamente sonhar com a fartura, a festa, o fruto. Mas, no caminho, pode estar a fatalidade. O método é sempre cultura. (SILVA, 2001, p. 42)

E a cultura do cultivo, do cultivar, é sentida, percebida, apreendida no dia a dia. Café com broa remete aos doces momentos de bate-papo e de entrevistas e os demais encontros nos quais o tempo era ralentado; encontros em dias de festas comunitárias e municipais. Tempos de manifestações culturais, de ritos públicos, momentos em que era notório que, na condição de intérpretes-pesquisadores(as), sentíamos/observávamos os detalhes da memória, encarnando, arrebatando, interpelando, transformando os corpos.

Nossos grandes parceiros: a Comunidade reconhecida como Quilombo Urbano Ganga Zumba, de Ponte Nova, MG. Outras comunidades negras irmãs: Congo de São José do Triunfo, Cachoeirinha, Paula Cândido e Ponte Nova. Comunidades estas que acompanhávamos durante o ano todo, com entrevistas, registros videográficos e fotográficos e fruições estéticas desde o princípio de fevereiro, o dia 13 de maio, os preparativos e articulações sociais para a pré-produção da festa do Rosário, os ensaios do Congado nos finais de semana durante todo o primeiro semestre, as vigílias e quaresmas e, finalmente, a preparação da festa, as comidas, roupas, decoração das casas e mobilização do bairro para a grande festa religiosa do Congado. (ÁVILA, 2012, p. 178)

Além de entendermos que nosso processo de ensinagem, troca de conhecimentos e de construir laços se dava com a presença, com a vivência, com o estar/dançar com, percebemos, compreendendo a cada café que o ato de conhecer, pode ser analisado como algo que se faz em movimento e em relação, tendo todo o corpo imbricado nesse fazer.

Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal esse **corpo/corpus** não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado. Daí a importância de ressaltarmos nas tradições performáticas sua natureza **meta-constitutiva**, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão;



o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente. (MARTINS, 2003, p. 78)

Se atentarmos aos objetivos dos métodos, subordinados aos princípios e valores orientados por epistemes afrorreferenciadas que por sua vez se conectam a cosmopercepções africano-diaspóricas de mundo, podemos pressupor que os dançares *gengibreiros* buscavam/buscam ampliar nossa capacidade de escuta sensível das memórias, das tradições, dos conhecimentos encarnados (in-Corpo-rados). Extrapolando a ação de escutar de seu pertencimento auditivo, dessa forma, o objetivo da escuta sensível atrela-se ao debate de percepção global, corporal, holística de tudo que possa vir a ser apreendido, atrela-se a discussão pincelada acima quando citamos a oralitura e a cosmopercepção. Trata-se de um privilegiado momento em que o corpo, como um todo, escuta outros *corpus*, que também são totais.

CRÍTICA AFROCENTRADA: UM ABRAÇO DO FILÓSOFO RENATO NOGUERA...

Crentes na possibilidade de perceber e apreender com afeto e cuidado os territórios-terra e territórios-corpo de onde nascem o arcabouço simbólico e epistêmico das manifestações culturais negras e seus agentes, para além do desconforto diante do violento epistemicídio contínuo na história ocidental da educação formal, pareceu pertinente convocar a Afrocentricidade para apoiar nas conexões ancestralidade, oralitura, epistemologia e nas críticas no que tange ao respeito étnico-racial aos fazeres artístico-ficcionais.



A “Afrocentricidade” é associada aos dez princípios básicos, a saber:

1º Você e sua comunidade; 2º Bem estar e biologia; 3º Tradição e inovação; 4º Expressão e criação artística; 5º Localização no tempo e no espaço; 6º Produção e distribuição; 7º Poder e autoridade; 8º Tecnologia e ciência; 9º Escolhas e consequências; 10º Mundo e sociedade. (ASANTE, 2009)

Para além desses princípios que profundamente dialogam com nossas matrizes, matizes e motrizes afrodiaspóricas, como as religiões de matrizes africanas, a afrocentricidade é apresentada como abordagem epistêmica a partir de outro território, que enxerga processos de construção de conhecimentos que partem de outros espaços (re)significados, além de saber-se como procedimento metodológico para novas pesquisas acadêmicas (ou não) e, fora assim publicada por Molefi Kete Asante, professor da Universidade de Temple (Filadélfia, EUA) no artigo *Afrocentricity: Race and Reason*, de 1994.

Os estudos afrocentrados ascendem de linhagens como dos líderes/intelectuais dos movimentos *pan-africanistas*, *Nègritude* e/ou *Harlem Renaissance*, entre outras revoluções que precedem a conceituação de *Asante*. Movimentos ativistas que podem e devem ser encarados como bases radicais que assim como pontuaram Charles Finch II e Elisa Nascimento (2009), precisam ser consideradas e também revisitadas.

Porém, o que não podemos perder de vista é que tanto adeptos à afrocentricidade quanto os conhecedores e agentes afrocentrados fazem parte de um esforço intelectual militante em consciente movimento estratégico intelectual de combater o racismo e contínua transformação da condição sócio-econômica dos(as) negros e negras em paralelo às lutas conceituais e ético-estéticas nessa guerra de ressignificar profundamente as diretrizes elitistas falocêntricas não periféricas de construção, validação e publicização do conhecimento.

Ama Mazama nos informa que: “a Afrocentricidade surgiu no início da década de 1980, com a publicação do livro *Afrocentricidade*, do Molefi K. Asante (1980), seguido por *A ideia afrocêntrica* (1987) e *Kemet, afrocentricidade e conhecimento* (1990)”. (MAZAMA, 2009, p. 111)



A ideia de *conscientização* está no centro da afrocentricidade por ser o que a torna diferente da africanidade. Pode-se praticar os usos e costumes africanos sem por isso ser afrocêntrico. *Afrocentricidade é a conscientização sobre a agência dos povos africanos. Essa é a chave para a reorientação e a recentralização, de modo que a pessoa possa atuar como agente, e não como vítima ou dependente.* (ASANTE, 2009, p. 94, grifo nosso)

Consciência e experiência enunciava Mestre Didi já existirem na dança praticada por Inaicyra Falcão, na qual corpo, ancestralidade, memória, passado e futuridade eram fundamentos e reaparecem nesse artigo de reflexões, lembranças e reverências. Reforçando a inesquecível profundidade dos traumas ainda pulsantes desde a trágica barbárie que foi a escravização e tornando válido ressaltar que a agência, conceito caro à Afrocentricidade, é referente a:

Um agente, [que] em nossos termos, é um ser humano capaz de agir de forma independente em função de seus interesses. **Já a agência é a capacidade de dispor dos recursos psicológicos e culturais necessários para o avanço da liberdade humana.** (ASANTE, 2009, p. 94)

Atenta ao dia a dia negro quilombola, resistente e resiliente, explicitamos o aprendizado sobre a noção radical de agência e da capacidade de forjar, procurar a liberdade vivida por tais protagonistas herdeiros diretos das africanias que nos enraízam e conectam. Lembrando, assim, que o pesquisar no estilo “café com broa”, permeado pelo sagrado, coletivo, cooperativo, revela que dançares (métodos) de herança gengibreira estão alinhados a abordagens e epistemes afrocentradas:

Karenga (2003) identifica como centrais entre as características culturais africanas as seguintes orientações compartilhadas: **1) centralidade da comunidade; 2) respeito à tradição; 3) alto nível de espiritualidade e envolvimento ético; 4) harmonia com a natureza; 5) natureza social da identidade individual; 6) veneração dos ancestrais; 7) unidade do ser.** (MAZAMA, 2009, p. 117)

Dessa forma, não apenas desejo exaltar a Afrocentricidade, mas demarcar a importância de submetermos nossas práticas a abordagens, paradigmas, perspectivas e epistemes Afrorreferenciadas.



Temos ao nosso dispor Afrocentricidade (ASANTE, 2009), o Afroperspectivismo (NOGUERA, 2011), Pan-Africanismo, Nègritude, Estudos Afrikana, Feminismo Negro, Mulherismo Afrikana, Interseccionalidade, entre outras potências analíticas e estruturantes fundadas por agenciamentos negros.

Parece muito, parece caótico, multirreferenciado, pluri, polivalente. Mas quantos passos cabem em dez segundos de coreografia? Quantas lembranças salvagam um breve suspiro?

Sim, corpus negros múltiplos, assimétricos, polivalentes, diversos, produtores de uma imensidão de conhecimentos. Inventores de vasta dimensão de processos de produção de conhecimentos. “Há uma epistemologia no caos, bem como na ordem. A epistemologia da ancestralidade caminha de uma a outra. Ela é uma epistemologia que nasce do movimento, da vibração, do acontecimento”. (OLIVEIRA, 2009, p.05)

POR FIM: UM ABRAÇO PARA OS DANÇARES QUE VIRÃO...

Falar do *Gengibre* era falar do “como” fui interpelada radicalmente por novas formas de existir, perceber, ser, criar, estudar e conviver. “Caminhos de volta” que evidenciaram a saudade de tudo que não vivi. Saudade de Minas, saudade de África, saudade de Duga e dos seus...

A saudade da ancestralidade africana é o sentimento de ter sido arrancado de sua terra e dos seus pelo discurso da razão e da fé moderna. É uma saudade



guerreira preche de luta, pelo fato de ter sido arrancado de sua terra e ter que se reinventar em terras alheias. (SANTOS, 2014, p. 23)

No entanto, a pergunta ainda pulsa:

*“Professora, essa aula é de Danças Brasileiras ou de Africanias?”.
“E qual a diferença com Africanidades?”*

Lembrando que lá estava recém-docente arrebatada pelos desafios de coorientar um projeto de extensão e ministrar disciplinas imersas no universo das Danças Brasileiras, Africanas, Afrobrasileiras, Afrodiaspóricas sob perspectiva contemporânea e ficcional. Associado a tudo isso, o esforço de fazer jus às professoras da disciplina que me antecederam e garantir que os discursos estivessem alinhados e conteúdos ministrados em continuidade e acordo com as mesmas. E, absolutamente impactada pela expressiva maioria negra que compunha o corpo discente da disciplina e do projeto, determinada a sular minha prática docente em esforços antirracistas, emancipatórios, em combate ao **epistemicídio**, anti-LGBT-fobias, de maneira militante, afrocentrada e feminista.

Na época, parei, tentei retomar meu fôlego. Lembrei-me de fichamentos corrigidos sobre textos antirracistas, com reflexões dos discentes que ratificavam racismos. Lembrei-me de composições coreográficas que reforçavam folclorismos congelados no tempo, impregnados de colonialismo e estereótipos.

Parei, tentei retomar o fôlego e me vi diante de, no mínimo, duas questões centrais: (I) Embora as disciplinas e os projetos tenham elencado uma série de conceitos fundamentais, metodologias privilegiadas e autores(as) pilares para cumprir os objetivos específicos de ensino, pesquisa, extensão e criação, estaria de fato sistematizando o universo metodológico e teórico-artístico que sustenta tais fazeres dos objetos apresentados?

E (II), caso tais parâmetros conceituais e metodológicos fossem sistematizados, isso bastaria para garantir respeito às culturas populares, efetivação de vivências de ensinagem contra-hegemônicas, e composição de processos artísticos antirracistas em combate ao epistemicídio? Ora, como enfrentar o epistemicídio de maneira sistemática? Como valorizar, pesquisar e ressignificar



as culturas populares sem engessá-las em padrões antiquados? Sem datá-las em folclorismos subalternizantes e eurocêntricos? Como potencializar processos de autoconhecimento e valorização da ancestralidade dentro da Universidade?

“[...]Reinventar em terras alheias” foi a resposta do prof. Eduardo Oliveira. Espero ter dado indícios para tentativas coletivas de respostas e indícios para (re)formulação de tantas outras perguntas possíveis.

Este artigo foi espaço de lembrar que é a partir do *corpo/corpus*, do território corpo, negro diaspórico que devemos/deveríamos construir as metodologias gengibreiras, submetendo-as às epistememes que constituem os fazeres das manifestações populares que tanto nos encantam e encantaram. “Nos volejos do corpo”, como diria Leda Martins, “como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos” (2003, p. 77). Acreditando que o fazer que herdei, que herdamos, harmoniza-se com a ideia de que: “Uma das possibilidades do método, em ciências sociais, é a de fazer emergir as tecnologias do imaginário, ou seja, os dispositivos de construção do patrimônio imagético-simbólico-espiritual mobilizador e produtor de sentido”. (SILVA, 2001, p. 45)

É/foi belíssimo lembrar que aproximar ancestralidade e epistemologia é ratificar a afirmação do professor Oliveira (2009, p. 280), na qual se lê: “A sabedoria é uma produção ancestral; um conhecimento coletivo! Ela brota da terra – da experiência dos antepassados, e nutre a vida comunitária, dela se nutrindo”.

Considero que nesses anos de caminhada fui aprendendo diariamente que, para a composição do gesto dançado, estético/ético que se pretende emancipador, autorreflexivo, impregnado de memórias, portal que des-cobre ancestralidades, autoestima, e que consegue cenicamente ampliar o diálogo e indissociabilidade entre ensino, pesquisa, extensão e criação artística.

Aprendendo que esse movimento de caminho de volta, ao ser sustentado por nossos negros “passos que vêm de longe”⁷, proporcionam um importante movimento Sankofa⁸ de potência artística, educacional e transformadora pessoal e coletiva, infinitamente aberto para novas passos, caminhadas, caminhos....

7 “Nossos passos vêm de longe” – C.f. WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. Vents d’Est, vents d’Ouest: Mouvements de femmes et féminismes anticoloniaux [en línea]. Genève: Graduate Institute Publications, 2009.

8 Sankofa – Símbolo Adinkra da língua Akan.



*“A filosofia afroperspectivista não pode deixar Exu de fora,
qualquer evento precisa de sua benção.
Exu é o deus do acontecimento!” (NOGUERA, 2011, p.09)*

**“.. pru mensageiro passar,
pru mensageiro passar!!!”.**

REFERÊNCIAS

- » ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. Tradução de Carlos Medeiros. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110.
- » ÁVILA, Carla Cristina Oliveira de. **Itinerâncias e inter heranças**: do ritual do Congado da Zona da Mata Mineira, ao processo de criação da performance em dança contemporânea. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2007.
- » ÁVILA, Carla Cristina Oliveira de. **Itinerâncias e inter-heranças**: matrizes de Corpo e Ancestralidade e seus desdobramentos rizomáticos. In: CÔRTEZ, Gustavo; SANTOS, Inaicyrá Falcão dos; *et.al.* Rituais e linguagens da cena: Trajetórias e pesquisas sobre Corpo e Ancestralidade. Org: Gustavo Côrtes; Inaicyrá Falcão dos Santos, Mariana Baruco Machado Andraus. Curitiba, PR: CRV, 2012. p. 165-180.
- » KAPHAGAWANI, Didier N; MALHERBE, Jeanette G. African epistemology. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 219-229. Tradução para uso didático por Marcos Rodrigues.
- » LIMA, Sheila. **Preta Sinhá, Preto Sinhô**: processo de criação e aprendizagens sobre identidade e ancestralidade na Dança. UFS, 2018.
- » MARTINS, Leda Maria. **O feminino corpo da negrura**. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, v. 4, p. 111-121, 1996.
- » MARTINS, Leda Maria. **A oralitura da memória**. Brasil afro-brasileiro, v. 2, p. 61-86, 2000.



- » MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, n. 26, p. 63-81, 2003.
- » NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- » NOGUERA, Renato. **Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas**. Griot: Revista de Filosofia, v. 4, n. 2, p. 1-19, 2011.
- » NOGUERA, Renato. **O ensino de filosofia e a lei 10.639**. 1.ed. Rio de Janeiro: Pallas: Biblioteca Nacional, 2014.
- » OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. **The invention of women**: making an African sense of western gender discourses. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 1-30. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento.
- » OLIVEIRA, Eduardo. **Epistemologia da ancestralidade**. Entrelugares: Revista de Sociopoética e Abordagens Afins, v. 1, n. 2, 2009.
- » SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta pluricultura da dançaarte-educação. 2a ed., São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- » SANTOS, Luis Carlos. **Justiça como ancestralidade**: em torno de uma filosofia da educação brasileira. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2014. (dissertação, Orientadora: Dra. Teresinha Fróes Burnham; Co-orientador: Eduardo David de Oliveira).
- » SILVA, Juremir Machado da. **Da impossibilidade do Método**. Cronos, Natal-RN, v.2, n.2, p. 41-45, jul./dez. 2001.
- » SILVA, Maria Gabriela Almeida. **"Terra preta"**: processo de criação em dança contemporânea em diálogo com as matrizes afro-brasileiras. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal de Viçosa. Minas Gerais, 2009.
- » SILVA, Janaína. **MENINA-MULHER-BICHO DO MATO**: o inventário Pessoal nos processos criativos em Dança. UFS, 2018-a.
- » SILVA, Janaína. **"MÃE DE RIBA" PERSONA-EU**: Processo de composição solística inspirado em ancestralidades e reconhecimentos Fulni-ô. Curso (Dança) - Universidade Federal de Sergipe, 2018-b.
- » WOLFF, Francis. **Não existe amor perfeito**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.



ESTELLA UMA LOBA AGUERRIDA:

Processo criativo em dança, gira
de saberes e resistência negra

ANDRÉIA OLIVEIRA ARAÚJO DA SILVA

Mestra em Dança pelo Programa de Pós-Graduação
em Dança da Universidade Federal da Bahia.

Especialização em Dança (PPGDANÇA/ UFBA
/ 2012). Licenciatura em Dança (UFBA/ 2011).

Dançarina, Pesquisadora, Mediadora Educacional
e Artista Multimídia. Integra o quilombo artístico
LIGAdoCORPO. capaopati@hotmail.com

RESUMO

Estella Menina Djanirah se configura enquanto uma dança-revolta-denúncia que compreende o processo de criação como uma prática política, capaz de possibilitar a descolonização de saberes na elaboração artística-científica, uma dança orientada pela proposta metodológica o “Jogo da Construção Poética”. Estella é uma encruzilhada de afetos das memórias de infância, da relação com outros corpos e sensações que se atravessaram durante as vivências em Encarnação de Salinas, Bahia, município de Salinas das Margaridas, localizado no sul do recôncavo baiano. Um processo de criação que caminha no sentido inverso ao pensamento da hegemonia dominante branca, a fim de torcer a percepção de mundo europocêntrica e epistemicida difundida pela academia. Convoquei escritoras instigadas na construção de outras narrativas sobre o corpo negro, na valorização da cultura africana-brasileira e ameríndia. Como a gira é uma palavra que propõe movimento, mudança, transformação, encarne, minha intenção é atribuí-la à quebra do paradigma da/ na construção de conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE:

Dança.

Processo criativo.

Gira de saberes.

Jogo da construção poética.

RESUMEN

Estella Menina Djanirah se configura como una danza-revuelta-denuncia que comprende el proceso de creación como una práctica política, capaz de posibilitar la descolonización de saberes en la elaboración artística-científica, una danza orientada por la propuesta metodológica el “Juego de la Construcción Poética”. Estella es una encrucijada de afectos de las memorias de infancia, de la relación con otros cuerpos y sensaciones que se atravesaron durante las vivencias en Encarnación de Salinas, Bahía, municipio de Salinas de las Margaridas, ubicado en el sur del recôncavo baiano. Un proceso de creación que camina en el sentido inverso al pensamiento de la hegemonía dominante blanca, a fin de torcer la percepción de mundo europocéntrico y epistemicida difundida por la academia. Convoque a escritoras instigadas en la construcción de otras narrativas sobre el cuerpo negro, en la valorización de la cultura africana-brasileña y amerindia. Como la gira es una palabra que propone movimiento, cambio, transformación, encarne, mi intención es atribuirle a la ruptura del paradigma de la construcción de conocimiento.

PALABRAS CLAVE:

Danza.

Proceso creativo.

Gira de saberes.

Jogo da construção poética.



VIVÊNCIAS, ATRAVESSAMENTOS E CRIAÇÕES EM MOVIMENTO ESPIRALAR

“Os/as mais antigos/as nos contam que quando Oxalá, orixá que representa o ar, veio a esse mundo, criou os seres humanos, e para cada ser humano criou uma árvore. As árvores carregam o princípio da ancestralidade, representam, portanto, os ancestrais e são elas que estabelecem a dinâmica da relação entre os seres humanos e a natureza”.

(LUZ, 2011, p. 3).

Num dia de sol, maré-cheia e ventos tranquilos me senti convocada a escavar as memórias que vertem da lama-ventre dos manguezais de Encarnação de Salinas, Bahia. Eu, que desde infante navego por aquelas marés de emo es, encontrei na lida da mulher marisqueira inspira o para coreografar e teorizar um processo de cria o em Dança. A partir de inquieta es que afetam meu corpo e atravessam outros corpos de mulheres negras, sigo a articular conversas e conflitos sobre a descoloniza o de saberes. Adoto a expressão “escrevivência”, da autora Concei o Evaristo, permitindo uma escrita negra,



poética e revolucionária, capaz de “incomodar os sonhos injustos dos da Casa Grande”. Costuro reflexões descolonizantes com a socióloga Sílvia Rivera Cusicanqui (2010), na percepção de meu próprio corpo como a encruzilhada (MARTINS, 1997) de afetações. Em afluências junto ao Grupo Interinstitucional de Pesquisa Corpo e Ancestralidade, fundado em 2002 na UNICAMP pela professora Inaicyra Falcão dos Santos, pesquisadora que alicerça a discussão artística no campo da cultura, da educação e das artes direcionada pela proposta Corpo e Ancestralidade. Atualmente a liderança do grupo é partilhada com a Profa. Lara Rodrigues Machado, idealizadora da proposta metodológica em Dança, o Jogo da Construção Poética, a qual propõe que “o corpo se projeta como eixo central, investigando a si mesmo para perpassar pelos corpos no campo de pesquisa e, enfim, retornar para o intérprete em cena”. (MACHADO, 2017, p. 81).

Alicerçada por essa linhagem de artistas e teóricas da Dança, desenvolvi um processo de criação em Dança vinculado ao Programa de Pós-Graduação em DANÇA da Universidade Federal da Bahia, obra artística que tem nome de gente. Danço e investigo, danço e manifesto, imprimindo as marcas do meu caminhar. A dança-escrita-denúncia do processo de criação de Estella se



FIGURA 1
ESTELLA em sua aparição no 24º Festival Internacional de Danza en Paisajes Urbanos. *Havana vieja ciudad en movimiento*, Havana - Cuba, Abril de 2019. Acervo da artista.



constrói (processo contínuo e inacabado) na relação com outros corpos durante as vivências da pesquisa de campo, um dos eixos sugeridos pela proposta metodológica que orienta este estudo, o Jogo da Construção Poética. No entanto, os eixos norteadores foram ganhando outras dimensões, e se agigantaram em idas e vindas entre o mangue, dos laboratórios de criação com outras intérpretes, dos estudos de vídeo, as visitas a casas de terreiro que de alguma maneira se conectam ao contexto, a minha história de vida, a voz-sabedoria de outras protagonistas que afetavam meu corpo encruzilhada, das discussões sobre as leituras, participação em eventos, e a elaboração teórico-política. Estella foi se tecendo “do peixe ligeiro, das plantas bêbadas dançando na beira, desse agito miúdo de que se fazem as ondas” (NATÁLIA, 2017, p. 55), e do *gesto precioso de descolonizar*.

A GIRA DE SABERES

A gira de saberes que apresento propõe a arte a partir da vida, portanto, essa investigação tem olhos, boca, nariz, tem SANGUE!, enCARNA estados corporais da maricultura salinense numa coreografia revolucionária, a qual reverencia práticas, princípios e valores da cultura afro-brasileira que se instaura nesse contexto. Diz respeito à ideia de perceber o mundo a partir do referencial da cultura negra. Como a gira é uma palavra que propõe movimento, mudança, minha intenção é atribuí-la à quebra do paradigma da construção de conhecimento. Enfatizo que re-proponho uma escrita que evidencie o uso do feminino, nesse sentido, gira foi providencial. Além de ser um nome comumente utilizado nas comunidades terreiros, para aludir ao corpo manifestado.

Me questionava sobre a maneira como as molduras acadêmicas se distanciavam do fazer artístico que desenvolvo. A cada imersão, o cenário criativo da comunidade de Encarnação de Salinas revelava, em seu cotidiano, práticas descolonizadas de Dançar a vida, regida pela natureza, pela força das marés, das luas e do mangue. O que considero uma prática social contra-hegemônica, por, de certa forma, renunciar a rotina urbana da capital baiana e seus modos de viver diante dos sistemas dominantes que automatizam o corpo, interferindo na relação natureza X humanidade, além da forte influência midiática que atribui a existência ao consumismo capitalista.



FIGURA 2 alvorada do carnaval de Encarnação de Salinas 2017. Fotografia da autora.

A est tica dos corpos em seu cotidiano marinho e urbano mostrava uma configuração capaz de me conduzir a tempos remotos. Em contraponto, identificava que meu corpo urbanizado tinha perdido algo em seu gestual. Busco então esse gesto genuíno, que considero vestígios de uma identidade ancestral. Essa Dança-manifesto foi se configurando como prática descolonizante não somente pela crítica ao cientificismo da arte, como também por dar lugar a uma *auto-poiesis* de uma mulher negra periférica que, em conflito com sua identidade se enlaça a outros corpos de mulheres negras revolucionárias, as marisqueiras de Encarnação. Construí escrituras que emanam do meu lugar de fala, dando direito a minha própria voz de suscitar provocações, inquietudes e poesias como movimento de revolta diante das molduras acadêmicas, que por sinal se distanciam do fazer artístico em que acredito, e são resquícios do pensamento eurocentrista na atualidade. Nesse trânsito entre imagens do passado, afetações do presente e percepções para o futuro, Estella dança como com facas em punho, peles que servem de couraças e p s derretidos em lama. Apresenta uma estruturação de corpo que   a própria reverência às Mães Ancestrais. Protagoniza a construção de conhecimento, evidenciando a sua história de vida que e se enlaça a problemáticas existenciais de mulheres negras e periféricas.

A preciosidade dessa construção artística está, em parte, nessa liberdade de relacionar-se com o mundo, com o universo das pesquisas artísticas e com



peças e propostas distintas, que vai além da estrutura e planejamentos de um determinado espetáculo. (MACHADO, 2017, p. 172).

Assim, Estella promove uma gira de saberes no processo de pesquisa e criação, por mover a perspectiva do “olhar” e abrir-se a outras maneiras de perceber o mundo. Afetada, em rebuliço, em festa durante as imersões em campo, encontrava os caminhos criativos de Estella e transformava minha percepção crítica no contato cinestésico com as GENTES que me atravessaram/atravessam. Imersa em campo, vivenciando aquele ambiente, tive a compreensão plena dos valores inerentes ao trabalho manual, artesanal.

As proposições de práticas descolonizadas propostas por Cusicanqui de falar sobre o mundo a partir de nós fazem todo sentido. “La posibilidad de una reforma cultural profunda en nuestra sociedad depende de la descolonización de nuestros gestos, de nuestros actos, y de la lengua con que nombramos el mundo.” (RIVERA, 2010, p.70). Posso dizer que foram muitas marés que vivenciei-mergulhei-dancei. E trago, como rasura epistêmica, estética e ética, a escritura afro-poética de uma Dança Afirmativa, comprometida com os princípios civilizadores africano-brasileiros na elaboração de conhecimento, tecida por fragmentos de contos, memórias e sensações que compõem uma arte viva. Inspirada na lida-luta das mulheres marisqueiras, Estella está alicerçada na intelectualidade feminina negra, na ginga da capoeira e nas revoluções populares de resistência. A Dança da Menina Djanirah é um manifesto de revolta a expurgar as dores dos feminicídios, genocídio da juventude negra, do racismo epistêmico, das desigualdades sociais, dos corpos invisíveis e subalternizados pelo colonialismo patriarcal. Permitted deixar vir à tona um corpo cultural, contextual, que valoriza as suas raízes culturais, que se reinventa no fazer cotidiano da comunidade ritualizada no ir e vir da vida. As marisqueiras, os pescadores, os carregadores, as crianças, a vivência nos viveiros, toda essa complexidade de relações formam a cultura encarnada de Encarnação. Esse corpo enCARNE me levou a reflexão de que corporeidade seria/é uma maneira de confrontar com padrões do sistema capitalista, maneira de se opor aos regimes das cidades cosmopolitas, a recriação do viver como maneira de confortar o colonialismo, potencializar a própria voz e o fazer artesanal. EnCARNE enquanto verbo, se apresenta como um estado corporal conceitual de trânsito, de movência, de fluidez e continuidade. Nesse mergulho sobre minha história e os atravessamentos durante as pesquisas de campo, percebi uma questão emergente da investigação: por que descolonizar o corpo?



MULHERES-MANGUE

*“Elas saem bem cedo
Muito antes do sol raiar
Às vezes sem um café
Começam a caminhar
Entregues à própria sorte
Pois precisam mariscar”.*

(Ademir Cruz. *Mulheres Guerreiras*).

O processo de criação de Estella pretende visibilizar e dar eco à produção de saberes de mulheres negras. Sábias senhoras que carregam em suas cabeças cestos enormes de mariscos que parecem simular o peso do mundo. Pescadoras artesanais que encontram em sua lida a força de resistir e reinventar seus valores, potencialidades criadoras na elaboração coreográfica de uma Dança-manifesto.

É o conceito ocidental sexista/ racista de quem e o quê é um intelectual que elimina a possibilidade de nos lembrarmos de negras como representativas de uma vocação intelectual. Na verdade dentro do patriarcado capitalista com uma supremacia branca toda a cultura atua para negar as mulheres a oportunidade de seguir uma vida da mente torna o domínio intelectual um lugar interdito. Como nossas ancestrais do século XIX só através da resistência ativa exigimos nosso direito de afirmar uma presença intelectual. (Hooks, 1995, p. 459).

A cada imersão, o cenário criativo de Encarnação de Salinas revelava em seu cotidiano o que considero práticas descolonizantes de dançar a vida, regida pela natureza, pela força das marés, das luas, e do mangue. O que considero uma prática social contra-hegemônica, por de certa forma renunciar a rotina urbana da capital baiana e seus modos de viver, diante dos sistemas



FIGURA 3

ESTELLA em sua
aparição no 24º Festival
Internacional de Danza
en Paisajes Urbanos
*Havana vieja ciudad
en movimiento*, Havana
- Cuba, Abril de 2019.
Acervo da artista.



dominantes que automatizam o corpo, interferindo na relação natureza x humanidade, além da forte influência midiática que atribui a existência ao consumismo capitalista. A gestualidade dos corpos em seu cotidiano marinho e urbano mostrava uma configuração capaz de me conduzir a tempos remotos; em contraponto, identificava que meu corpo urbanizado tinha perdido algo em seu gestual, o gesto genuíno, que considero vestígios de uma identidade ancestral.

A potência da comunidade em se reinventar com o passar dos anos, sem perder suas raízes culturais, é indicadora do processo de criação da personagem Estella. Os corpos das mulheres marisqueiras, sua lida, sua força de resistência e re-existência me convocam por sua gestualidade revolucionária. Mulheres guerreiras, donas de suas vidas, vivem negando os padrões de vida impostos pelo capitalismo, se permitem a ser guiadas pela natureza e produzir saberes artesanais.

O empoderamento feminino das marisqueiras, a capacidade de reinventar dos pescadores a cada maré, a coragem voraz para o enfrentamento com os poderes hegemônicos, ortodoxos e normativos a que toda a sociedade está submetida, o transver do mundo que a comunidade vive, constroem a lógica de pensamento local, seguindo o fluxo das marés, das luas, dos ventos, e não somente o relógio cartesiano.

As mulheres, os pescadores, os carregadores, as crianças, a vivência nos viveiros, no espaço urbano, toda essa complexidade de relações formam a cultura encarnada de Encarnação. A formulação desse estado-conceito-encarne não pretende fixar as impressões sobre o campo de pesquisa, ao contrário, organiza a ideia em uma palavra com o intuito de convidar as sensações, os argumentos, as afetações vividas em pesquisa de campo para Dançar. Nesse processo de criação em Dança, nomear o estado de corpo acionado pela coreografia ESTELLA aparece como tentativa de transitar, se colocar em conversa com o campo no processo espiralar da pesquisa.



FIGURA 4
ESTELLA em sua
aparição no 24º Festival
Internacional de Danza
en Paisajes Urbanos
*Havana vieja ciudad
en movimiento*, Havana
- Cuba, Abril de 2019.
Acervo da artista.



REFERÊNCIAS

- » CRUZ, Ademir. **Mulheres Guerreiras**. Poema cedido gentilmente pelo autor.
- » HOOKS, B. **Intelectuais negras**. Revista Estudos Feministas, v. 3, n. 2, p . 4 5 4 - 4 7 8 , 1995.
- » LUZ, Narcimária. Artigo: **No tempo em que os seres humanos conversavam com as árvores**. Disponível em: <https://issuu.com/heitorrodrigues7/docs/livro_africanidades_brasileiras_edu> . Acesso em: 21 jan. 2017.
- » MACHADO, Lara Rodrigues. **Danças no Jogo da Construção Poética**. Organizadora: Sara Maria de Andrade - Natal: Jovens Escribas, 2017. 188 f.
- » MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória:O Reinado do Rosário no Jatobá**. Editora: Perspectiva, 1997.
- » NAJMANOVICH, Denise. **O sujeito Encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- » NATÁLIA, Lívia. **Sobejos do mar**. 1.ed. - Salvador: EPP Publicações e Publicidade, 2017.
- » RIVERA, Silvia Cusicanqui. **Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores** - 1a ed. - Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- » SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança arte e educação**. São Paulo: Editora Terceira Margem, 2006.
- » **Doc-Dança: ESTELLA, encruzilhada de afetos**. Link: <https://vimeo.com/262349203>



AS CONVERGÊNCIAS ENTRE AS GIRAS DE DESENVOLVIMENTO DE UM TERREIRO DE UMBANDA E OS LABORATÓRIOS PARA PREPARAÇÃO DE ATORES/ ATRIZES:

Observações do campo de pesquisa

DANIELA BENY POLITO
MORAES

Doutoranda do Programa de Pós-
Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

RESUMO

O presente trabalho visa compartilhar experiências de campo realizadas nos projetos de pesquisa *Os elementos de Iansã como possibilidade de criação cênica*, já finalizado, e *Ogumiê! – Os elementos arquetípicos de Ogum como caminho para preparação de atores e atrizes*, em fase inicial, traçando paralelos entre as giras de desenvolvimento do Terreiro de Umbanda Aldeia do Orixás e trabalhos em laboratório com atores e atrizes. Dentre esses paralelos, foi possível observar as sete etapas da *performance* (SCHECHNER, 2013) e os “princípios que retornam” (BARBA, 2012), apresentados nas duas práticas performáticas, respeitando as características dos campos observados. Tais observações sugerem que esses dois tipos de *performers* (médiuns e atores/atrizes) têm na fase de preparação o ponto crucial para o alcance dos estados alterados de consciência – de acordo com o que Grotowski e Barba defendem para a preparação de atores e atrizes – fundamental para o desenvolvimento de suas atividades.

PALAVRAS-CHAVE:

Umbanda.

Codificação corporal.

Preparação de ator/atriz.

ABSTRACT

The present work aims to share experiences of the research field “Os elementos de Iansã como possibilidade de criação cênica”, developed in the master’s program and “Ogumiê! – Os elementos arquetípicos de Ogum como caminho para preparação de atores e atrizes” in development at the doctorate, drawing parallels between the rituals of development of Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás and laboratory work with actors and actresses. Among these parallels, it was possible to observe the seven steps of performance (SCHECHNER, 2013) and the principles that return (BARBA, 2012), presented in two performance practices, respecting the characteristics of the observed fields. These observations suggest that these two types of performers (mediums and actors/actresses) have in preparation phase the crucial point for the range of altered way of consciousness – according to Grotowski and Barba argue for preparation of actors and actresses – fundamental to the development of their activities.

KEYWORDS:

Umbanda.

Body coding.

Actor / Actress Preparation.

RESUMEN

El presente trabajo pretende compartir experiencias de los investigadores "Os elementos de Iansã como possibilidade de criação cênica", desarrollados en el programa de maestría y "Ogumiê! – Os elementos arquetípicos de Ogum como caminho para preparação de atores e atrizes" en desarrollo en el doctorado, dibujando paralelos entre los ritos de desarrollo de Terreiro de Umbanda Aldeia de Orixás y laboratorio trabajo con actores y actrices. Entre estos paralelos, fue posible observar los siete pasos de funcionamiento (SCHECHNER, 2013) y los principios que volver (BARBA, 2012), presentado en dos prácticas de funcionamiento, respetando las características de los campos observados. Estas observaciones sugieren que estos dos tipos de performers (actores/actrices y médiums) tienen en fase de preparación el punto crucial para la gama de estados alterados de la conciencia – según Grotowski y Barba sostienen para la preparación de actores y actrices – fundamental para el desarrollo de sus actividades.

PALABRAS CLAVE:

Umbanda.

Codificación corporal.

Preparación de actor / actriz.

RÉSUMÉ

Le présent travail vise à partager les expériences des chercheurs "Os elementos de Iansã como possibilidade de criação cênica", mis au point dans le programme de maîtrise et "Ogumiê! – Os elementos arquetípicos de Ogum como caminho para preparação de atores e atrizes", dans le développement au doctorat, établissant un parallèle entre les rites du développement du Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás et laboratoire de travail avec les acteurs et les actrices. Parmi ces analogies, il était possible d'observer les sept étapes de la performance (SCHECHNER, 2013) et les principes qui retournent (BARBA, 2012), présenté en deux pratiques de performance, respectant les caractéristiques des champs observés. Ces observations suggèrent que ces deux types de performers (les médiums et les acteurs/actrices) sont en phase de préparation le point crucial pour la portée du changement de conscience – Grotowski et Barba font valoir pour la préparation des acteurs et actrices – fondamentale pour le développement de leurs activités.

MOTS-CLÉS:

Umbanda.

Codification du corps.

Acteur / Actrice Préparation.



Este texto busca compartilhar com o/a leitor/a

uma parte da pesquisa de campo realizada em Maceió/AL ao observar as práticas religiosas no Candomblé e na Umbanda para o projeto *Ogumiê!*¹ – Os elementos arquetípicos de Ogum como caminho para preparação de atores e atrizes, e um breve relato sobre a prática de campo que resultou na dissertação *Os elementos de lansã como possibilidade de criação cênica*².

A pesquisa atual tem como objetivo compreender como se dá o trânsito da dança de Ogum³ do campo do ritual religioso, tanto na Umbanda quanto no Candomblé, para o campo artístico, e especificamente explorar como a codificação corporal desse Orixá pode se constituir em uma forma de ampliar o repertório energético, gestual e poético de atores e atrizes.

Cabe salientar que nesta investigação, ao me referir à codificação corporal, me aproximo de Barba (2012) ao propor que “A codificação é a consequência visível dos processos fisiológicos do ator, para dilatá-los e para reproduzir um equivalente das mecânicas, das dinâmicas e das forças que funcionam na vida (p. 230).

Visto isso, embora os/as médiuns não sejam atores/atrizes, quando em transe, a dança do Orixá incorporado irá simular as atividades do mesmo no mundo espiritual, sendo equivalente às ações humanas e performadas como a corporificação dos *itans*⁴.

Neste momento da pesquisa, embora em campos diferentes, considero atores/atrizes e os/as médiuns como *performers*, uma vez que tanto em cena quanto nas giras de desenvolvimento tais sujeitos estão em estado de *performance*, se pensarmos pela via da restauração de comportamento, pois, como nos propõe Schechner (2012):

(...) o comportamento restaurado é a principal característica da *performace* (...). Os *performers* entram em contato com essas sequências de comportamentos ao recuperá-los, recordá-los ou, inclusive, ao inventá-los (...). O trabalho de restauração acontece durante os ensaios e/ou durante a transmissão do comportamento, do mestre ao aluno. O modo mais apropriado para estabelecer uma conexão entre a *performance* estética e a ritual é através da

1 Projeto de pesquisa de Doutorado desenvolvido no PPGAC/UFBA iniciado em Agosto de 2018, sob orientação da Profa. Dra. Eloisa Domenici.

2 Resultado da pesquisa de mestrado realizada no PPGARC/UFRN, entre 2015 e 2017, sob orientação da profa. Dra. Teodora de Araújo Alves. Sobre lansã: “Ela é a deusa dos ventos e das tempestades. O arquétipo de lansã representa o aspecto ativo do universo feminino. lansã guerreira de arma na mão e usa diversos truques mágicos para despistar os inimigos, transformando-se em animais ou outras coisas. (...) É a ela que devemos recorrer quando queremos efetivar uma mudança necessária na vida, na consciência ou na personalidade. lansã também tem poder sobre os Eguns (mortos), que têm maior respeito por ela. (...) Um dos nomes de lansã é Oiá, seu dia é quarta-feira, e sua cor principal é o vermelho (LIGIÉRO, 1993, p. 90)”.

3 “Ogum é o ferreiro. É a polaridade masculina do elemento terra. A agressividade e violência são as características de que ele necessita para abrir



compreensão do que acontece durante o treinamento, os ensaios e as oficinas (SCHECHNER, 2012, p. 244)

Por buscar essas aproximações entre a *performance* estética e a ritual é que tomo como sujeitos de pesquisa os filhos e filhas de Ogum no momento das saídas⁵ desse orixá no Candomblé que acompanharei, assim como os ensaios e apresentações do Afoxé Oju Omim Omorewá⁶ e as giras de desenvolvimentos do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás⁷, cuja comunidade integro desde julho de 2011, atualmente na condição de *lá-Criadeira*⁸ em processo de formação.

Organizo esta investigação em quatro etapas, sendo elas: 1. Observação; 2. En/incorporação; 3. Estruturação e 4. Condução. Na etapa Observação realizarei visitas aos terreiros de Candomblé e Umbanda, acompanharei ensaios e apresentações do Afoxé Oju Omim Omorewá e entrevistarei sacerdotes e sacerdotisas, assim como filhos e filhas de santo de Ogum. Na etapa En/incorporação, farei aulas da dança de Ogum com Mãe Nany – coreógrafa do Afoxé –, assim como relatarei minhas experiências do transe mediúnico. Na Estruturação, irei para laboratório individual para experimentar o repertório corporal apreendido. Aqui o intuito é estruturar um roteiro de “treinamento” possível de ser utilizado na preparação de atores e atrizes. E na Condução, experimentarei, com um elenco de voluntários/as, esse roteiro estruturado com base na corporeidade das danças de Ogum.

Compreendendo as etapas, neste artigo me concentro em duas delas: a de Observação e a de Condução, com o intuito de comparar o comportamento dos/das *performers* (sejam médiuns ou atores/atrizes) na preparação para suas devidas *performances*.

Cabe aqui, antes do aprofundamento no campo de pesquisa, estabelecer uma diferença fundamental entre as divindades do Candomblé e da Umbanda. No Candomblé há o culto aos Orixás como deidades que, durante o transe mediúnico, se manifestam como personificação de uma força da natureza. Já na Umbanda, as entidades cultuadas são os caboclos, ou seja, espíritos ancestrais que já viveram neste mundo, dentre os Pretos-velhos, Caboclos de Orixá, boiadeiros, baianos ou marinheiros. Esses Caboclos possuem características de comportamento parecidos aos dos Orixás aos quais são subordinados; logo, um Caboclo de Ogum dançará de modo assemelhado ao Orixá Ogum, cultuado no Candomblé. Outro aspecto que relaciona as entidades aos Orixás é que cada entidade trabalha num local – mata, mar, estrada, cemitério, rio, pedreira etc.

espaço no mundo e conquistar os recursos que garantam sua sobrevivência. É o pioneiro, que usa sua faca para abrir a primeira picada na floresta, desvirginando-a. As habilidades manuais, a técnica, a agricultura e a guerra estão sob seu domínio, pois com o mesmo ferro se faz esculturas, máquinas, arados e armas de fogo. (...) De modo geral, Ogum trabalha na frente, começando coisas novas a todo momento, expandindo os limites da humanidade. Ogum representa a virilidade, aquela energia indomável, capaz de gerar forças para nos fazer superar os mais difíceis obstáculos. É o instinto de sobrevivência, a sede de independência e autodeterminação. No Brasil, os escravos e seus descendentes enfatizaram sua afinidade com a guerra, pois as fugas para o interior da floresta, as revoltas e insurreições contra os senhores brancos tinham mesmo que ser inspiradas por Ogum. Seu dia é terça-feira, sua cor principal é o azul e, algumas vezes, o verde (LIGIÉRO, 1993, p. 58)”.

4 *Itans* são conjuntos de cantigas, lendas e histórias dos Orixás, contando seus feitos, homenageando-os.



– e esses locais são domínios da natureza de cada Orixá, fazendo, assim, com que a entidade que trabalha em um desses locais seja subordinada ao Orixá dono do espaço.

Outra diferença se dá no transe, pois, no Candomblé, o Orixá se manifesta no médium apenas pela dança, enquanto no caso dos Caboclos da Umbanda, os/as médiuns, além de dançarem, também estabelecem comunicação verbal com as pessoas presentes. A coleta de dados nas giras de desenvolvimento se deu por meio de fotografias e filmagens, todas autorizadas pelo sacerdote da casa – Pai-de-santo Marco Antonio de Campos; porém, nessa fase da pesquisa, opto por não divulgar os registros, para preservar o anonimato dos/as médiuns. Esses materiais me servem também como memória, visto que em dados momentos eu mesma também me encontrava em transe.

Cabe considerar que esta pesquisa ainda se encontra em seus passos iniciais e tais observações serão aprofundadas no seu decorrer.

CONCEITOS E EPISTEMES

Para balizar estas observações em campo e estabelecer diálogos entre o trânsito da dança de Ogum do contexto do sagrado para o ambiente artístico, busco conceitos próprios da Antropologia Teatral (BARBA, 2012) e dos Estudos da *Performance* (SCHECHNER, 2013).

Nas primeiras idas a campo já foi possível estabelecer as aproximações estruturais recortadas especialmente para focar no momento da preparação desses/as *performers*. Para a pesquisadora, que busca na codificação corporal da dança de Ogum elementos que potencializem o processo criativo de atores/atrizes, a gira de desenvolvimento torna-se um campo fértil para coleta de dados porque, observando os/as médiuns em estado de transe, sobretudo quando as entidades dançam, é possível reconhecer o que Eugenio Barba (2012) chamou de “princípios que retornam”:

5 A saída de Orixá é um momento específico do ritual que marca o final do rito de iniciação no Candomblé. O/a iniciado/a apresenta-se pela primeira vez diante da audiência e dança com os trajes e adereços específicos do seu Orixá.

6 Tradução: *Olhos d'água dos filhos da beleza*. O Afoxé está situado na cidade de Maceió/AL, mais precisamente no bairro do Jacintinho, um dos mais populosos da capital alagoana e com altos índices de violência contra jovens negros/as.

7 Situado em Maceió/AL, no bairro da Ponta Grossa, nas proximidades da orla lagunar, o terreiro é regido por Ogum, Iansã e Cabocla Jurema, teve sua origem na cidade de São Paulo/SP. Por esse mesmo motivo possui características peculiares, apresentando grande diferença em relação aos outros terreiros de Umbanda da capital alagoana.

8 Considerado na Umbanda como sinônimo de Mãe-pequena, são “Braço direito do sumo sacerdote (...) Sua função principal consiste em presidir às iniciações, orientar



equilíbrio precário, dança das oposições, incoerência coerente, equivalência, omissão/absorção das ações e *sats*⁹ – cada um deles em maior ou menor proporção, a depender da entidade que esteja incorporada no/a médium, já que cada entidade apresenta uma série de ações específicas, por exemplo: na dança de um Caboclo de Ogum o equilíbrio precário e o *sats* serão mais evidentes do que na dança de um caboclo de Iemanjá, que terá a equivalência como sua principal característica.

É necessário considerar que, não se tratando de um espetáculo teatral, ao observar a prática ritual da Umbanda, preciso me debruçar sobre conceitos que explicitem os usos do corpo dentro da religiosidade afro-ameríndia, pois, embora esteja concentrada neste momento num recorte da prática religiosa umbandista, assim como ocorre no Candomblé, o corpo será fundamentalmente espaço de ensino-aprendizagem das práticas litúrgicas.

Dentro dessa perspectiva do corpo como espaço de ensino-aprendizagem, trago para o diálogo o termo *afrografia*, cunhado e difundido por Leda Maria Martins (1997), ao observar as práticas dos congados do interior de Minas Gerais. Martins compreende que as práticas corporais afro-descendentes passam por um processo de transmissão de conhecimento que não depende de um registro escrito e, por isso mesmo, é considerado ágrafo, mas que possui uma grafia que está impressa nos corpos através dos saberes e fazeres, assim como da oralidade, aparecendo mais uma vez o sentido de totalidade do corpo e do indivíduo.

Me aproximo também dos Estudos da *Performance* sob a perspectiva de Diana Taylor (2013), que, ao se debruçar sobre as técnicas de apreensão de informações/conhecimentos e vivência dessas *performances* – nesse caso, a religiosa – afirma que a transmissão se dará por duas vias: pelo arquivo (registros materiais como filmagens, fotografias, anotações e gravações de áudio) e pelo repertório (o conhecimento incorporado nos corpos dos/das participantes da *performance*).

Aqui, então, já é possível vislumbrar as aproximações entre os dois campos performáticos, pois tanto a prática religiosa umbandista quanto o teatro terão no corpo dos/as *performers* os mediadores do “espetáculo” público.

É importante atentar que, em cada um dos campos, o público desempenhará funções correspondentes ao espaço que estão frequentando. Há, nos dois locais, diferentes níveis de envolvimento, uma vez que o público frequentador de um terreiro de Umbanda – aqui chamado de

as noviças e as iaôs novas. Quando a autoridade suprema estiver ausente, por viagem ou doença, é a ‘Mãe-pequena’ quem dirige o templo (AUGRAS, 2008, p. 184)”.

⁹ Dentro de uma partitura corporal, é o impulso interno que faz a ligação entre uma ação e outra.



“assistência” – busca em tal ambiente soluções para possíveis problemas materiais e espirituais, encontrando lá conforto e acolhimento; enquanto o público que frequenta o teatro – chamado aqui de plateia – comparecerá ao local com as mais distintas motivações, mas predominantemente por outras finalidades, como a fruição estética ou o entretenimento.

PERFORMERS: MÉDIUNS E ATORES/ ATRIZES

Após observar que tanto médiuns de um terreiro de Umbanda quanto atores/atrizes são *performers* dentro de dois campos distintos, porque desenvolvem suas atividades, pautando-se na restauração de comportamento e expressando-se corporalmente através de uma codificação que estrutura os princípios que retornam, surgiu uma inquietação. Me interessei em trazer mais de perto as aproximações existentes entre essas duas categorias em que transito, já que, além de atriz, também sou médium girante. Por isso considero importante descrever como ocorrem essas giras de desenvolvimento, conforme relato a seguir.

As atividades do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás ocorrem aos sábados e são divididas em dois momentos, visando assim à melhor organização e andamento. O primeiro momento ocorre na parte da manhã, quando são realizados os atendimentos à assistência – os consulentes. Estes, após o ritual de abertura da gira, são conduzidos para o salão principal, onde podem se consultar com as entidades que atendem no dia: pretos-velhos, Caboclos de Orixá, boiadeiros, baianos ou marinheiros.

Finalizado o atendimento ao público, após intervalo para o almoço, durante a tarde, acontecem as chamadas giras de desenvolvimento, atividade geralmente restrita apenas aos/às iniciados/as na casa. Não se trata de um ritual secreto. Porém, por se tratar de um momento no qual muitos/as médiuns ainda estão se familiarizando com a presença¹⁰ de suas entidades e reconhecendo

10 Essa presença é sentida pelos/as médiuns de maneira muito particular, podendo o/a médium sentir arrepios, sonolência, fraqueza nas pernas, desequilíbrios, sensação de quase desmaio, execução de movimentos involuntários, ondas de frio ou de calor, dormência, sudorese, até chegar ao transe. Comumente o/a médium permanece de olhos fechados e é possível perceber mudanças em sua fisionomia por conta das contrações dos músculos faciais.



seus processos pessoais para alcance do transe, preferimos que não seja realizado na presença de não-iniciados/as, para respeitar o espaço de aprendizado.

Em linhas gerais podemos descrever uma gira de desenvolvimento da seguinte maneira: o/a sacerdote/sacerdotisa entoar um ponto cantado (cantiga) de chamamento de uma determinada entidade; o canto é acompanhado pelo toque dos atabaques, o que facilita a entrada em transe dos/as médiuns girantes. A depender da experiência e da concentração, o/a médium poderá entrar em transe com maior ou menor facilidade. A gira de desenvolvimento servirá justamente para que cada um/a consiga reconhecer e se familiarizar com a presença de suas entidades, permitindo, assim, a sua manifestação.

Alcançado o transe, a entidade incorporada no/a médium poderá executar uma série de ações: dançar, passar orientações, desenhar pontos riscados¹¹, entoar pontos cantados, realizar atendimentos, dentre outros. Realizadas as ações pretendidas, o/a sacerdote/sacerdotisa entoar um ponto cantado de “subida”, para que os/as médiuns saiam do transe. Ao final deste procedimento, são realizados os rituais de encerramento da gira conforme a liturgia do terreiro.

Inegavelmente, um procedimento religioso de matriz afro-ameríndia, como no caso da Umbanda, apresentará os elementos presentes na *Performance*, tal como aponta Schechner (2013), ao elencar as sete fases: treinamentos, oficinas, ensaios, aquecimentos ou preparações imediatamente antes da performance, a performance propriamente dita, esfriamento e balanço. O que defendo é que, mesmo que essas sete fases não se apresentem numa gira de desenvolvimento, sua estrutura é mantida e instrumentalizará o/a médium para uma performance pública, que, nesse caso, como não fazemos *Xirê*¹², será o atendimento à assistência.

Cabe também acrescentar que, para que possamos realizar os atendimentos espirituais, passamos por uma série de restrições que se seguem desde a noite anterior até o final do dia da gira, cabendo abstenção de carne vermelha, de bebidas alcóolicas, de relações sexuais e, algumas vezes, de café. Tais restrições são necessárias para manter o corpo e a consciência do/a médium em equilíbrio e disponível para o transe. De minha experiência pessoal, interpreto que a abstenção de alguns alimentos está relacionada diretamente com as alterações provocadas no sistema nervoso, com processos digestivos e com as trocas energéticas entre indivíduos, porém não há uma confirmação sobre essa minha interpretação das restrições.

11 Símbolos sagrados, desenhados em diferentes superfícies, geralmente apresentam gravuras que se relacionam com os elementos da entidade que o desenha.

12 “[...] O *Xirê* é a designação geral usada para nominar a sequência de danças rituais dos candomblés, que começa com Exu e é finalizada com Oxalá. Segue-se uma ordem pré-estabelecida, como se fosse um roteiro teatral, reunindo orixás afins: das águas, da terra, da caça, da criação do mundo, numa ordem funcional e que atende aos significados prescritos pelo modelo yorubá (LODY, SABINO, 2011, p. 103)”.



Agora busquemos aqui a aproximação com o trabalho do/a ator/atriz, que comumente realizamos em grupos, coletivos ou até mesmo em oficinas livres com foco em processos de criação. É possível sistematizar o trabalho em laboratório do seguinte modo: o elenco inicia seus alongamentos individuais, depois em coletivo; o/a responsável pela preparação conduz um aquecimento, improvisos e/ou jogos; segue-se para cena a ser ensaiada – se for o caso –, atingindo o ápice do trabalho; desaquecimento; finalização.

Nos dois casos, tanto na gira de desenvolvimento quanto no laboratório existe uma estrutura em que o trabalho transcorre numa crescente (alongamento/aquecimento – entoação de pontos cantados de chamada); chega ao seu ápice (improvisos/criação de cenas/ensaio de cenas – ações executadas pelas entidades do/a médium em transe); decresce até seu fechamento (desaquecimento – entoação de pontos cantados de subida e saída do transe).

Uma das técnicas utilizadas durante a gira para levar o/a médium ao transe é induzir o/a mesmo/a a girar em torno do próprio eixo em sentido horário – daí o termo “médium girante”. Apesar de não haver nenhuma evidência, uma das explicações dadas no terreiro para esta prática é que a sensação de desequilíbrio que a médium sente ao girar a levaria a se concentrar e a se manter em pé e, com isso, estando “distraída”, se permitiria entrar em transe por não estar preocupada com os julgamentos, nem tão atenta à sua autocrítica.

Traçando mais uma vez um paralelo com o teatro, observo que essa técnica de indução ao transe pode ser relacionada diretamente ao método das ações físicas de Grotowski, que, apesar de buscar em seus treinamentos que atores/atrizes cheguem a um estado de consciência alterado, não há a pretensão de que alcancem o estado do transe mediúnico.

Tomando como exemplo a gira de desenvolvimento para Caboclos de Ogum, é relevante considerar que a maioria das pessoas que incorporam são mulheres, sendo que a mais jovem tem 13 anos e a mais velha tem 60, com variados tipos físicos e eventualmente com algumas limitações, a exemplo de uma delas que sofre de fibromialgia. Neste contexto, cada médium em transe performa de acordo com a codificação corporal específica de seu caboclo, respeitando as características da entidade incorporada, mas mantendo como base algumas ações, como, por exemplo, cortar (simulando o uso de um facão).



Como variações da ação de cortar, umas executam a ação de corte como se estivessem lutando contra um opositor, se deslocando em linha reta e em fluxo contínuo. Já outras executam a ação de corte com um giro em torno do próprio eixo, como se estivessem em ronda para observar ao redor. Dentre tantas variações, a ação mais recorrente é a que denomino de estado de guarda, posição em que a médium se encontra em pé, com os pés paralelos, numa largura um pouco maior que a distância dos ombros, joelhos estendidos, braços dobrados nas costas com as mãos fechadas e punhos apoiados nos quadris, peito estufado e queixo levemente inclinado para cima. Dessa posição, em estado de alerta, o/a médium poderá iniciar qualquer ação da entidade.

Em paralelo a isso, por ainda não ter experimentado a etapa de experimentação do repertório de codificação corporal do orixá Ogum em laboratórios com atores e atrizes (etapa Condução), retomo meus escritos sobre essa mesma etapa na pesquisa anterior, realizada com os movimentos de lansã. Percebo que, ao trabalhar em laboratório com exercícios de improvisação a partir de estímulos relacionados aos elementos de lansã e suas ações, ao dar o comando “Experimentando a sensação de vento, como seria realizar a ação de cortar?”, atores e atrizes que estavam de olhos fechados, apresentavam partituras parecidas, normalmente com joelhos flexionados, movimentos sinuosos com os quadris, gerando, assim, desequilíbrio e os braços executando movimentos diretos e pontuais com as mãos esticadas.

O que quero pontuar aqui é que, embora haja a subjetividade do/a performer – seja no nível do subconsciente do/a ator/atriz ou no transe mediúnico do/a médium –, nos dois ambientes, ao se estabelecer um parâmetro no trabalho de preparação, a matriz do movimento desses/as *performers* será a mesma, embora apresente variações. Uma vez que, numa gira de desenvolvimento, mesmo que o toque para Ogum seja o mesmo, cada médium tem seu caboclo que tem seu repertório de movimento e num trabalho de laboratório, ainda que se utilizem o mesmo estímulo e as mesmas orientações, cada ator/atriz tem seu próprio repertório de ações físicas.

Tanto no teatro quanto no terreiro, nem tudo que é experimentado/vivenciado no âmbito do privado será levado a público, mas servirá para instrumentalizar e preparar o/a *performer*/médium/ator/atriz para sua prática performática, seja ela diante de uma plateia ou da assistência.



CONCLUSÃO

Ao cruzar as observações feitas nestes dois campos específicos e comparando as experiências vivenciadas, resumo que os pontos de convergência se estabelecem, conforme quadro abaixo, da seguinte maneira:

Ponto de convergência	Ator/atriz	Médium girante
Preparação prévia antes das práticas performativas e/ou apresentações públicas	<ul style="list-style-type: none">- Treinamentos;- Ensaios;- Oficinas.	<ul style="list-style-type: none">- Giras de desenvolvimento.
Corpo como espaço de ensino/aprendizagem	<ul style="list-style-type: none">- Corpo como campo de trabalho essencial para atores/atrizes, para que possam dar vida às personagens.	<ul style="list-style-type: none">- Corpo como espaço de mediação entre o mundo espiritual e o mundo terreno.
Concentração e consciência	<ul style="list-style-type: none">- Sob a perspectiva de Barba e Grotowski, o estado de consciência alterado para/por determinados estados emocionais e de presença.	<ul style="list-style-type: none">- Estado de consciência alterado pelo e para o transe mediúnico.



Reitero que, embora apresentem semelhanças nas práticas de preparação, cada *performer* realiza atividades muito características em cada um dos seus campos de atuação. Mas, de todo modo, é possível perceber o caráter de mediação entre um ente aquém de sua individualização – seja ele uma entidade espiritual ou um personagem.

Tais observações no presente momento da pesquisa reforçam que, ao termos o corpo como espaço de transmissão de conhecimentos, é necessário que ele seja familiarizado com processos de preparação, não para tolhimento ou repressão de suas ações, mas para potencialização e domínio das técnicas às quais está exposto. Como atriz e médium, compreendo que, tendo o corpo preparado para o desempenho de minha *performance*, tanto religiosa quanto artística, a comunicação se dará de maneira mais eficaz, no sentido de cumprir satisfatoriamente com minha função, seja dando voz a uma entidade ou a uma personagem. Além disso, estando com meu corpo trabalhado no estado de presença adequado para minha função, resguardo-me de possíveis desgastes físicos, espirituais e emocionais a que estou exposta.

Lembrando que a pesquisa atual tem como objetivo compreender como se dá o trânsito da dança de Ogum do campo do ritual religioso para o campo artístico, e especificamente como a codificação corporal desse Orixá pode se constituir em uma forma de ampliar o repertório energético, gestual e poético de atores e atrizes, essas observações iniciais serão importantes para as próximas fases, nas quais iremos, a partir da observação das saídas de Ogum no Candomblé, nas giras de desenvolvimento da Umbanda e nas coreografias do Afoxé *Oju Omim Omorewá* categorizar os movimentos das danças de Ogum. Avançada essa etapa de categorização, experimentarei aulas da dança de Ogum para estruturar em laboratório um roteiro de “treinamento” a ser compartilhado com voluntários/as, sendo possível, assim, observar como é possível alcançar estados energéticos e de presença alterados pelos elementos da dança desse Orixá.



REFERÊNCIAS

- » BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola (Org). **A Arte Secreta do Ator – Um dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: É Realizações – 2012.
- » BENY, Daniela. **Os elementos de lansã como possibilidade para a criação cênica**, 190 p, Mestrado em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN, Natal – 2017. LIGIERO, Zeca. **Iniciação ao Candomblé**. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- » BENY, Daniela. **A codificação corporal da Dança de lansã nas coreografias do Afoxé Oju Omim Omorewá**, 68 p., Especialização em Antropologia, Universidade Federal de Alagoas/UFAL, Maceió – 2014.
- » LODY, Raul, SABINO, Jorge. **Danças de Matriz Africana – Antropologia do Movimento**. Rio de Janeiro: Palas, 2011.
- » MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- » NASCIMENTO, Alessandra Amaral Soares. **Candomblé e Umbanda: Práticas religiosas da identidade negra no Brasil**. RBSE, 9 (27): 923 a 944. ISSN 1676-8965, dezembro de 2010.
- » SCHECHNER, Richard. “Ponto de Contato” revisados. In: DAWSEY, John C.; MÜLLER, Regina P; HIKIJI, Rose Satiko G.; MONTEIRO, Marianna F. M. (Org). **Antropologia e performance – ensaios Napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013, p. 37-65.
- » SCHECHNER, Richard. **Restauração de Comportamento**. In: BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola (Org). **A Arte Secreta do Ator – Um dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: É Realizações – 2012, p. 244-251.
- » TYLOR, Diana. **O Arquivo e O Repertório – Performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- » VERGER, Pierre. **Orixás, deuses iorubás na África e no novo mundo**. Salvador: Corrupio, 1999.



TEMPO DO MAMBEADERO E TEMPO DO BAILE:

Tensões entre corpo, exotismo e tradução no processo criativo com os murui-muina

DANIELA BOTERO MARULANDA

Antropóloga e bailarina colombiana. Doutoranda em Artes Cênicas da UFBA, sob orientação da professora Doutora Daniela Maria Amoroso. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente desenvolve sua pesquisa de doutorado sobre as danças tradicionais do povo indígena murui-muina na fronteira entre Colômbia, Brasil e Peru. Também investiga as relações entre corpo, identidade e cultura nos usos sociais da dança e sobre a articulação metodológica das ciências sociais e as artes. Desenvolve projetos com escolas públicas em Bogotá/Colômbia, pesquisa a educação em dança e sua relação com a construção de identidades de gênero e étnicas. Na área de dança, trabalhou com o coletivo Triptich Dança em Bogotá/Colômbia e fez parte do programa de Estudos Contemporâneos em Dança em El Colegio del Cuerpo em Cartagena de Indias/Colômbia. Contato: danielabotero@gmail.com

RESUMO

Este texto procura fazer uma reflexão sobre o processo de pesquisa de campo articulada à criação. Procuo refletir sobre os lugares importantes de produção de conhecimento associados ao corpo e às identidades murui-muina, a partir do trabalho em andamento sobre a relação entre oralidade e movimento nas danças tradicionais do povo indígena murui-muina, localizado na fronteira entre Colômbia, Brasil e Peru, enfatizado no espaço tradicional denominado *mambeadero*. O texto aventura-se em reflexões mais teóricas sobre conceitos como “exotopia”, para explicar as ideias de tempo e espaço nas narrativas mitológicas, e sua relação com conceitos nativos como “*rafue*”- palavra que significa movimento - que ajudam a entender formas poéticas de perceber o corpo e o tempo. A partir do conceito de rito de passagem, desenvolvido por antropólogos como Turner e Van Gennep, explico a concordância entre o tempo mitológico - tempo de isolamento e de liminaridade - e o posicionamento exotópico na corporificação do mito. Essa reflexão articula-se com o que, para os murui-muina, constitui a noção de ancestralidade. Uma forma de pensamento, palavra e obra (nas palavras murui-muina), que compreende o espírito como uma forma corporal e material manifestada no trabalho cotidiano.

PALAVRAS-CHAVE:

Corpo cotidiano.
Exotismo.
Tempo mitológico.
Oralidade.
Corporalidades indígenas.
Ancestralidade.

RESUMEN

Este texto busca hacer una reflexión sobre un proceso de trabajo de campo articulado a la creación. A partir de una investigación en proceso sobre la relación entre oralidad y movimiento en las danzas tradicionales del pueblo indígena murui-muina, localizado en la frontera entre Colombia, Brasil y Perú, procuro reflexionar sobre los lugares importantes de producción de conocimiento asociados al cuerpo e a las indentidades murui-muina, dando énfasis al espacio tradicional llamado mambeadero. El texto se aventura a proponer reflexiones mas teóricas sobre conceptos como “exotopia”, para explicar ideas de tiempo e espacio en las narrativas mitológicas, así como su relación con conceptos nativos como “rafue”- palabra que es movimiento- que ayudan a entender formas poéticas de percibir el cuerpo y el tiempo. A partir del concepto de “rito de pasage”, desarrollado por antropólogos como Turner y Van Gennep explico la concordancia entre el tiempo mitológico- tiempo e de aislamiento y liminaridad- y el posicionamiento exotópico en la corporificación del mitos. Esta reflexión se articula con lo que para los murui-muina constituye la noción de ancestralidad. Una forma de pensamiento, palabra y obra (en palabras de los murui-muina) que comprende el espíritu como una forma corporal y material manifiesta en el trabajo cotidiano.

PALABRAS-CLAVE:

*Cuerpo cotidiano.
Exotismo.
Tiempo mitológico.
Oralidad.
Corporalidades indígenas.
Ancestralidad.*

ABSTRACT

This paper seeks to make a reflection about fieldwork articulated to a creative process. This is part of a research on the relation of oral performance and movement in the murui-muina's traditional dances. The murui-muinas live in the frontier region between Colombia, Brazil and Peru. The work attempts to analyze the main spaces for knowledge building associated with the body and the construction of identities. I give special attention to the mambadero. I also try to propose theoretical analyzes on the concept of "exotopia" and the native concept of "rafue"- word as movement- in order to explain poetic forms of perceiving body and time. Based on the idea of "rite of passage" proposed by Turner and Van Gennep I explain the coherence between mitological time and a exotopic point of view in the embodiment of myths. These ideas are linked to the notion of ancestry for the murui-muinas. A way of think, to talk and to do that understands spirit as a corporeal and material form manifested in every-day's work.

KEYWORDS:

Body-of everyday life.

Exotism.

Mithological time.

Orality.

Indigenous corporalities.

Ancestry



INTRODUÇÃO

Este texto nasce de reflexões teóricas e metodológicas a partir da pesquisa de campo e de uma pesquisa criativa que faz parte do meu projeto de doutorado. O projeto propõe uma aproximação com as danças tradicionais murui-muina e os espaços tradicionais que se relacionam com a preparação dessas danças, conhecidas como “*bailes*”.

Um desses espaços tradicionais é o *Mambeadero* ou *jíibibiri*, um lugar tradicional do povo murui-muina que ressalta o encontro e o diálogo a partir da mediação com os espíritos das plantas tradicionais das quais os murui-muina se consideram filhos: a coca, o tabaco e a mandioca-doce. Essas substâncias são preparadas e transformadas em *mambe*, *ambil* e *caguana* para serem trocadas, com o intuito de disparar diálogos dentro do *mambeadero*. Geralmente, o *mambeadero* é um espaço fechado (tradicionalmente dentro das malocas, mas cada vez é mais comum encontrá-lo também dentro das cidades) onde os homens se sentam em círculo para conversar sobre diversos temas que interessam à comunidade enquanto consomem o *mambe* e o *ambil* (CANDRE e ECHEVERRI, 2008). O *mambeadero* é dirigido pela figura de uma pessoa mais velha (*abuelo*) que ajuda no esclarecimento de dúvidas, conta histórias, escuta e ajuda a resolver problemas, ensina músicas tradicionais e, em geral, organiza os temas dos quais vão tratar os encontros. Quando uma pessoa chega ao *mambeadero*, deve trazer seu próprio *mambe* e seu próprio *ambil* e oferecê-los para o *abuelo*, que vai distribuí-los entre os participantes. Considera-se grosseiro chegar sem nada para oferecer ao *abuelo*, já que o espaço do *mambeadero* é um lugar de troca de conhecimentos, alimentos e substâncias e, portanto, o aporte de cada participante é indispensável e estabelece os vínculos de diálogo necessários para o espírito de cada um estar presente.

As práticas que venho desenvolvendo nas disciplinas do doutorado, no grupo de pesquisa Umbigada, do qual faço parte, e na própria pesquisa de campo junto aos murui-muina residentes na cidade de Leticia, na Amazônia colombiana, procuram encontrar princípios de ação e princípios constitutivos dos espaços tradicionais murui-muina associados às danças tradicionais, para mergulhar dentro desses princípios e utilizá-los como disparadores de um processo criativo pessoal, que ainda está em formação e não sabe se terá forma de cena, de dança, de encontro, de festa ou, quem sabe, alguma outra forma ainda não pensada por mim. No entanto, neste processo,



ainda em andamento, algumas reflexões têm surgido sobre os desafios de um trabalho que se depara com noções de corporalidades diversas associadas a identidades étnicas, ritualidade e práticas performativas.

Uma das perguntas importantes dentro do processo resulta de uma reflexão sobre como aproximar as pessoas e a mim mesma do universo murui-muina. Quando imaginamos um povo indígena amazônico, é comum estarmos cheios de imagens de selva, xamãs, rios, bichos, feitiços. Interessa-me trabalhar com esse imaginário e tensionar essas imagens com outras que, gosto de pensar, são mais cotidianas, mais do dia a dia de quem convive com os murui-muina.

Isso não significa que xamãs, selva, magia, pássaros, onças, piranhas, plantas que proporcionam estados alterados de consciência, entre outros, sejam irreais. Mas que essas imagens são apenas uma pequena parte da vida murui-muina e que, às vezes, nós, pesquisadores, decidimos priorizar por se tratar das imagens que, na nossa perspectiva, parecem estranhas, afastadas; afinal, exóticas.

A urgência em capturar esses tipos de imagem faz com que apaguemos outro tipo de ideias, talvez, menos exóticas, mas não menos misteriosas. A vida cotidiana, como um mistério que se ritualiza, interessa-me profundamente. O *mambeadero* é um espaço desse tipo.

Como então dialogar com uma prática cultural no limite entre o familiar e o exótico? Como os processos de criação podem tensionar os limites do que aparece para nós como exótico? Como desestabilizar a ideia de exotização a partir da ritualização da vida cotidiana? Como articular essas reflexões a partir de uma aproximação do e com o corpo? A partir deste contexto e baseada na experimentação prática que venho desenvolvendo, interessa-me aprofundar na relação entre exotismo e tradução na pesquisa de campo e, especificamente, quando trabalhamos com corporalidades indígenas.



SOBRE EXOTISMO E TRADUÇÃO

Na língua murui-muina, *rafue* é um conceito utilizado para explicar a ação pela qual as palavras se transformam em coisas. Quando perguntados, os murui-muina diriam também que *rafue* é *baile* e palavra de conselho. Para eles as danças são palavras recebidas como comida, movimento, tabaco ou folha de coca. *Rafue* também significa ensino. Assim, esse movimento de quem nomeia uma coisa para transformá-la em realidade material, o *baile* e a aprendizagem, para os murui-muina é uma coisa só.

Martins (1997), dentro do seu trabalho sobre o Congado do Reisado de Jatobá, aponta para uma relação muito parecida entre palavra e corpo (como movimento e som). A autora supracitada explica que o poder que guia a dança e o canto emerge das palavras e propõe pensar a cultura negra como sendo uma cultura de encruzilhadas quando esclarece a importância que têm nas narrações as diversas formas de evocar a experiência da escravidão, do deslocamento, mas também da reterritorialização e da resistência dentro da cultura.

Sem querer sugerir que a experiência dos indígenas murui-muina da Colômbia seja a mesma dos membros do Congado do Reisado de Jatobá, identifico algumas ideias na obra dessa autora que reverberam no contexto por mim pesquisado, justificando o meu interesse nas análises feitas pela referida pensadora. A crítica ao uso indiferenciado do termo sincretismo é um desses pontos. Para Martins, a ideia de sincretismo tem sido utilizada no Brasil como uma forma de explicar uma multiplicidade de encontros e experiências, muitas vezes de natureza diversa, sendo acolhidos nesse termo guarda-chuva que, no fundo, acaba por apagar elementos específicos de tais encontros.

No caso das danças murui-muina, embora o termo sincretismo não seja tão comum dentro dos estudos acadêmicos colombianos, existe, sim, uma tendência em apontar que o contato dos povos indígenas com a sociedade majoritariamente “branca-mestiça” os tem transformado e tem criado manifestações que expressam esses encontros. Isso apesar de tais encontros acontecerem de fato e, reconhecendo a natureza mutável da cultura, é da ordem da análise acadêmica entender como tais mudanças acontecem e quais as suas implicações políticas, estéticas e poéticas.



O povo murui-muina é um povo deslocado dos seus territórios tradicionais. Mesmo que muitas comunidades ainda resistam dentro desses territórios, historicamente uma parte importante dos murui-muina e de outros povos amazônicos da mesma região tem se deslocado. Na Colômbia, esse fenômeno é conhecido como deslocamento forçado. Os murui-muina são apenas um dos muitos povos indígenas e das comunidades que, afetados pela violência entre grupos armados dentro da guerra histórica que se vive na Colômbia há mais de meio século, migraram e deixaram seus territórios tradicionais. Na minha pesquisa, trabalho com algumas dessas comunidades deslocadas e reassentadas na cidade de Letícia, na fronteira entre Colômbia, Brasil e Peru.

O interessante desse contexto é analisar um processo de reterritorialização, quando a violência e o despojo estão presentes e quando, talvez, esses elementos de outras culturas não são coisas que apenas se misturam, mas se impõem, se obrigam, se exigem.

Vários pesquisadores das culturas populares brasileiras aproximam-se das festas com um olhar da mutabilidade como sendo algo constante dentro desses fenômenos. Oliveira (2006) destaca a possibilidade de estudar a cultura popular com uma inevitável pergunta sobre a alteridade. Ainda mais, para pensarmos a nós mesmos como alteridade. Acselrad (2013) chama essa condição de “fatalidade móvel”, o que explica a capacidade das manifestações para conviver com a alteridade, transformando-se e transformando-as com o passar do tempo.

No entanto, a ideia de alteridade carrega também a marca do colonialismo, de quem domina, da hierarquia, das formas como umas culturas impõem-se sobre outras. Carrega a marca de quem olha de fora, de quem apenas acessa uma parte, de quem sempre está na fronteira.

Os processos de criação e a pesquisa de campo têm-me estimulado a pensar na ritualidade da vida em diversas culturas, no mistério das palavras, quando essas palavras falam sobre outros. No jogo de palavras, entre minica¹, espanhol e português, me deparei com a necessidade de pensar sobre esse lugar de construção de uma coisa dita exótica e as possibilidades da sua tradução com o corpo e com a palavra.

Exotismo e tradução: Duas formas, duas noções que guardam em si a ideia de traição, de distorção e, talvez, de profanação, como aponta Armindo Bião dentro das suas discussões sobre os

1 Uma das variantes dialectais da língua tradicional dos murui-muina.



princípios epistemológicos para etnocenologia (BIÃO, 2009). Como tensionar, questionar e testar essas ideias para que sirvam como potência dentro do processo?

Retomar essas ideias, para mim, é fazer frente a algo que me parece inevitável dentro da minha pesquisa. Relacionar-me com a alteridade, com uma cultura à qual não pertença e encontrar nela ecos e atravessamentos que me afetam. Deparar-me com uma cultura aparentemente distante e brincar com a familiaridade e a diferença radical. Encantar-me. Sentir-me responsável. Comprometer-me ética, política e esteticamente.

A ideia de tradução vem também junto à ideia de exotismo, na medida em que o exercício criativo me obriga a criar formas de brincar com a ideia de mergulhar em uma cultura aparentemente exótica, sendo uma estrangeira. Com que olhos eu devo ver esses lugares? Com que corpo eu devo aprender a dançar, a *mambear*, a sonhar os sonhos que falam dos espíritos da selva? Com que boca vou falar as palavras em *minica*? Quão longe ou perto estão os murui-muina de mim? E daqueles que vão se aproximar do meu trabalho? O que é o exotismo e como se constrói dentro do processo de criação?

Root (1998), no seu texto *Cannibal Culture: Art, Appropriation and the commodification of difference*, define o exotismo como uma apreciação sofisticada de outras culturas ou como uma forma de nostalgia ligada a um tempo ou lugar distante e manifestada esteticamente. Root explica que esses conteúdos estéticos relacionam-se sempre com experiências de colonialismo e sistemas de dominação econômica que continuam funcionando na atualidade. A autora argumenta que o processo de tornar exótica alguma coisa pode ser pensado como uma forma de canibalismo cultural. O que é diferente é consumido e utilizado no final para criar imagens de algo que está “fora”, que escapa aos problemas da cultura ocidental. Assim, continua a autora:

A forma como as imagens do exótico são disponibilizadas para o sistema sujeito-objeto ocidental fazem pensar que a cultura ou uma parte dela que está virando exótica, já se encontra dentro de um sistema colonial, mercantilizado. Nós - e aqui estou querendo dizer ocidentais, urbanos, provavelmente brancos - somos, portanto, incapazes de aprender algo sobre outras sociedades porque acreditamos que já o sabemos (ROOT, 1998. p 48).



Como questionar esses lugares de produção do exótico a partir de processos criativos? Um dos princípios que parecem tomar forma durante a prática foi a ideia da ritualização da vida cotidiana. Isso é entender que espaços de profundo conteúdo ritual podem ser espaços inseridos no dia a dia das pessoas e não apenas dentro de uma extracotidianidade. Existe uma espécie de aura que abraça esses espaços com uma poética particular e faz deles lugares de produção de conteúdos sensíveis.

Sobre conhecimento sensível fala Maffessoli (2005), no seu texto *Elogio da razão sensível*. O autor lança como proposta para a construção de outras formas de acessar o mundo a pergunta sobre como abordar a razão sensível e que tipo de chaves pode nos dar para entender outros lugares da criação. A produção desses conteúdos está sujeita ao paradoxo entre o visível-invisível que proporciona a forma. Tal relação se manifesta no que o autor chama de uma alta religiosidade nas sociedades contemporâneas que compreendem a produção de imagens, o consumo de objetos, a ênfase na moda, os cultos ao corpo, o cuidado de si, entre outras, como manifestações de uma ritualização da vida cotidiana. Nas palavras do autor:

Trata-se efetivamente de uma religiosidade, algo pagã, que repousa essencialmente sobre o compartilhamento de imagens, de símbolos, de rituais, que, portanto, encontra no jogo de formas uma excelente expressão (MAFFESOLI, 2005. p. 104)

Essa razão sensível estaria estreitamente relacionada com o que em outro momento foram as imagens exóticas da diferença e que hoje são ressignificadas como forma de reencantamento do mundo. Porém um reencantamento, num sentido muito mais hedonista, que consome imagens de uma forma voraz. Como registrar e utilizar esse consumo sensível na experiência artística?

Quando discutimos as formas de construir conhecimento, nós, pesquisadores, encontramos-nos sempre com a grande pergunta metodológica. Com uma questão que nos obriga, como diriam os murui-muina, ao *rafue*, a concretizar efetivamente a palavra (como ideia abstrata) em coisa (que pode ser imagem, fala, escrita, movimento...). Frente a essa grande pergunta, antropólogos e artistas (e, dentre eles, eu, tentando sempre me localizar nos dois grupos simultaneamente, embora esses grupos não sejam uma coisa completamente definida) têm dado diferentes respostas e algumas não tão distantes entre si.



Como resposta ao exotismo e à imperfeição da tradução, temos nos aproximado da ideia do estranhamento, não para resolver e sim para assumir uma posição incômoda, instável, excêntrica, que mantém sempre tensão com os produtos culturais construídos sob a ótica das relações de poder que questionam ou perpetuam.

As noções de distanciamento, exotismo, representação do outro e da diferença são flexionadas, reelaboradas, reajustadas como uma função de critérios que não são mais geográficos ou culturais e sim de natureza metodológica e inclusive epistemológica: fazer do familiar uma coisa estranha, estudar os rituais e lugares sagrados das instituições contemporâneas (...) ser observadores que observam os outros que são nós mesmos (CLIFFORD, 2001. p.177).

Tal desejo de estranhamento ecoa nas tentativas contemporâneas de desconstruir locais tradicionais da cultura e, às vezes, isso acontece a partir de nos aproximar dos locais tradicionais de outras culturas, que possuem lógicas próprias, outras perguntas, outras respostas. O espaço do *mambeadero* me enfrenta com muitas dessas questões, tensiona, escapa. Não é possível entender o *mambeadero* como uma peça de museu ou um espaço fixo porque o que comanda o *mambeadero* é a ideia, o *rafue* como movimento. A palavra transformada em coisas (comida, cantos, danças) é o princípio que consegue fugir da exotização porque acontece na vida cotidiana. Acontece como coisa ordinária, do dia a dia, mas, mesmo assim, com uma intencionalidade poética e sensível.

Para pensar a transformação de palavra em coisa (ou em movimento) – *rafue-*, evoco Martins (1997) novamente, quando argumenta que existe a possibilidade de detectar formas de vinculação do narrador a um universo que o antecede, mas que ao mesmo tempo o inclui. Essa noção de temporalidade e espacialidade é potente para entender as relações entre mito (como narração) e corpo, no universo indígena murui-muina.



A CORPORIFICAÇÃO DO MITO E AS POSSIBILIDADES DO TEMPO COLETIVO

É possível entender o tempo mítico como uma noção coletiva que entrecruza o espaço material e simbólico? Uma espécie de exotopia ao estilo de Bakhtin (1987)? No texto de Marília Amorin (2006) sobre a definição dos conceitos de cronotopo e exotopia, que retoma de Bakhtin, a autora define-os como não contraditórios nem herméticos, mas, pelo contrário, como conceitos que permitem pensar diferentes qualidades do tempo e do espaço na produção do texto. Entendendo texto, claro, em um sentido amplo e não apenas como definição da produção escrita.

O conceito de exotopia e suas possibilidades para pensar narrativas orais e tempo mitológico serve para discutir, no caso das práticas corporais dos muriu-muina e da minha pesquisa de campo, duas coisas: a ideia do posicionamento e a noção de que todo conhecimento só é possível pela localização de quem constrói esse conhecimento. “Dar de sua posição, dar aquilo que somente sua posição permite ver e entender” (AMORIN, 2006, p.97). E, em segundo lugar, a ideia da exterioridade desse ponto de vista. A exotopia quer dizer: localizar-se em um lugar exterior, porque só a partir desse posicionamento acessamos um conhecimento sobre o outro que, por sua vez, acessa um conhecimento sobre nós.

Acredito que as duas coisas são complementares para criar essa noção. Um olhar exterior que, por sua vez, percebe-se consciente de que é ele mesmo o construtor da própria visão, recorte, ou texto, daquilo que observa ou experimenta – para ser mais justo com as artes do corpo interessadas, principalmente, pela ação e a experiência.

Essa localização no tempo (exterior) e no espaço (exterior) faz com que o outro, que me “observa”, seja o único capaz de me construir. Assim, e como bem explica Bakhtin (1987), os acontecimentos



que definem quem sou passam por um recorte que o outro faz; os acontecimentos não me pertencem porque é só a partir do olhar de fora que eles podem se constituir como texto.

Essa ideia, parece-me, é bastante parecida à da etnografia nas ciências sociais e especialmente na antropologia, disciplina que fundamentou todo seu fazer (pelo menos a partir do século XIX) na ideia de desnaturalização da realidade evidente. A partir de um exercício de distanciamento e estranhamento, seria possível enxergar aquilo que, para os envolvidos na vida cotidiana de uma sociedade, passaria despercebido.

Mas, na etnografia, o desafio não é apenas criar esse estranhamento, senão conseguir depurar esse conhecimento de outras sociedades em termos que o leitor possa comparar com sua própria sociedade e, talvez, até achar semelhanças. Esse exercício tem sido perigosamente chamado de tradução cultural. Considero que essa definição simplifica o objeto da etnografia porque não se trata apenas de traduzir para termos compreensíveis (por uns “civilizados”) uma cultura estranha e exótica (de outros “não civilizados”). Trata-se, sim, de um esforço epistemológico de entender as formas como outras sociedades organizam-se, comportam-se, explicam-se e buscam evidenciar, a partir de um texto construído com várias vozes, que no fundo esses princípios seriam aplicáveis (em diferentes formas) a outras sociedades.

A estratégia dos antropólogos do começo do século, por exemplo, consistia em mostrar um hábito aparentemente irracional de algum povo indígena e explicar não só o sentido dele, como também revelar o quanto esse hábito era parecido com certas coisas que a sua própria sociedade praticava e considerava normal. Nesse sentido, esses antropólogos se localizam em um duplo lugar exotópico. Fora da cultura indígena que estudam, para poder entendê-la como um todo. E, simultaneamente, fora da sua própria cultura, para desnaturalizar comportamentos cotidianos e conseguir fazer esse texto que fala das duas sociedades e as aproxima.

Essa condição, a meu ver, é bastante parecida ao fazer do artista do corpo na sua busca por entender princípios corporais de outros corpos que não o próprio e, ao mesmo tempo, mergulhar no próprio corpo para achar coisas que impulsionam o seu próprio fazer.

Esse exercício, sem dúvida, tem consequências éticas e políticas interessantíssimas, mas não vou me deter sobre elas neste texto para não perder a linha de pensamento e o objetivo deste artigo.



Então, poderíamos pensar que, assim como o texto etnográfico, o mitológico (seja a narração ou a corporificação do mito) precisa desse posicionamento exotópico para acontecer?

Até certo ponto poderíamos dizer que, sim, o relato mitológico nas culturas indígenas latino-americanas, focando no nosso exemplo do povo murui-muina, é um texto de natureza oral e corporal. É um texto oral porque pertence ao universo da palavra falada e cantada, e é do corpo porque para existir precisa das festas, dos rituais e das danças que acontecem com regularidade na vida desse povo.

A ideia de exotopia me parece interessante porque permite uma aproximação do pesquisador para entender essas formas textuais, mas também porque supõe que inclusive quem está dentro da cultura tem a capacidade de pensá-la desde fora e esse movimento é fundamental para a própria noção de construção da cultura.

Sabemos que a separação do tempo e do espaço é apenas um exercício conceitual e que no mundo esses elementos são indissociáveis. O espaço mitológico é um espaço que não pertence à comunidade e muito menos a um indivíduo concreto. O espaço mitológico é criado enquanto narração, dança, canto. Só ali que pode se materializar. O mesmo acontece com o tempo. No mito não existe um tempo concreto, o mito acontece em um tempo e um espaço abstratos, mas para se tornar mito precisa da concretização, da repetição por meio da festa (do canto e da dança). Ou seja, precisa do corpo que materializa, que faz, que é.

A ideia de exotopia parece também encaixar, até certo ponto, na própria estrutura dos mitos ou narrações tradicionais (como alguns murui-muina insistem em denominar) quando eles apontam a ideia da passagem, transformação, renovação e retorno às origens. Todos esses temas, recorrentes na mitologia murui-muina e de outros povos indígenas da América Latina. Nesse sentido, estrutura-se a noção de ancestralidade. Uma forma e uma intenção que permanece no tempo, mas que se transforma em formas sutis, que só podem ser percebidas em longo prazo.

Eliade (1991), por exemplo, no seu texto *Mito e Realidade*, traça uma caracterização dos tipos de mitos. Dentro dessa classificação existem os mitos que falam da passagem, da renovação e do retorno às origens. Da mesma forma, Turner (1966) e Van Gennep (1981) caracterizaram os ritos de passagem como formas de concretização do texto mitológico em ritos específicos. Isso



não quer dizer que o rito é uma encenação do mito e, sim, que o mito só existe enquanto texto encarnado. No caso do *mambeadero*, o mito existe enquanto é narrado, cantado e dançado dentro do *mambeadero*. Dentro do espaço tradicional que carrega o espírito da coca, o tabaco e a mandioca-doce.

RITOS DE PASSAGEM E VIDA COTIDIANA

Nos ritos de passagem existem sempre três momentos mais ou menos definidos: separação, transformação, reintegração (VAN GENNEP, 1981, TURNER, 1966). Diferentes pesquisadores variam nas palavras que utilizam para nomear essas distintas etapas, mas em termos gerais concordam com as características de cada momento.

O momento da separação é aquele no qual o sujeito passa por um processo de afastamento concreto. Desloca-se para fora da comunidade ou permanece em isolamento, ou qualquer outra coisa relacionada com um momento de ruptura das suas relações sociais. Nas narrações mitológicas esse é um momento de preparação; às vezes também se associa a uma viagem, um conflito ou crise que obriga o sujeito a se afastar da vida como é conhecida até então.

O segundo momento, da transformação, acontece geralmente num lugar (físico) afastado ou a partir da mediação de pessoas que têm um poder social específico e, por isso, encontram-se em um lugar (simbólico) diferente. Essas pessoas podem ser médicos tradicionais, *abuelos*, *chamanes* ou outras cujo papel social está reconhecido com algum tipo de autoridade para transitar entre fronteiras físicas, espirituais ou políticas. Por isso, esse momento tem a ver com a liminariedade. Aqui se entende liminariedade seguindo Turner (1987), que define essa situação como um estado de limite transformativo da experiência por meio de mecanismos estéticos, corporais e, por vezes, verbais, e que funcionam também como experiências pedagógicas coletivas. Assim, o limite e o não pertencimento a um ou outro lugar são fundamentais.



No terceiro momento, da reintegração, o sujeito finaliza sua passagem e se dispõe a ingressar de novo na vida social. Seu retorno, além de físico, tem a ver com uma reincorporação ao tempo da comunidade e a saída desse tempo mitológico no qual ingressou para se transformar. No entanto, esse tempo da comunidade é o que dá sentido à permanência do tempo mitológico porque são esses corpos e esses sujeitos os que encarnam a narração.

Nessas três etapas podemos ver, pelo menos, dois conceitos que, assim considero, são coerentes com a ideia de exotopia e que vinculam o tempo com a construção do que os murui-muina definem como ancestralidade. A noção de afastamento e a noção de liminariedade (TURNER, 1966). Nas duas noções o corpo é central e nele existe a semente da exotopia porque as duas noções exigem um posicionamento de fora para enxergar e dialogar com um contexto mais complexo. No momento do afastamento, o sujeito é separado fisicamente do espaço cotidiano e levado para outro espaço, um espaço físico fora da comunidade e um espaço corporal diferente no qual interage com a tradição e a repetição de práticas pelas quais outros passaram. Só esse afastamento permite que o sujeito seja consciente das suas relações e seu papel no interior da comunidade; essa conexão com um novo espaço físico permitirá a definição de um novo espaço social para si mesmo.

No segundo momento, a ideia de liminariedade se concretiza quando o sujeito, depois de afastado, já não faz parte das antigas relações, mas ao mesmo tempo, também não está inserido em novas relações. Esse momento é, a meu ver, um momento em que o conceito de exotopia pode nos ilustrar até certo ponto, já que, embora o sujeito se encontre em um lugar exterior (físico e dialógico com respeito a sua comunidade), é também um momento de inserção no tempo mítico, o tempo em que o sujeito, por meio da mediação dos *chamanes*, *abuelos* ou médicos tradicionais, torna-se parte do mito. O sujeito vive no próprio corpo as experiências que seus ancestrais viveram e, nesse sentido, transforma-se no outro, converte-se nesses antepassados. Mas esse movimento de tornar-se seus ancestrais acontece como uma reafirmação de si mesmo dentro da comunidade, para poder ser reincorporado a ela depois da passagem. O sujeito que volta da passagem é também um sujeito que ingressa na narração do mito e, portanto, é narrado e completado por outros.

Os rituais e, dentre eles, os bailes murui-muina são formas coletivas de entender um espaço-tempo no qual múltiplas histórias simultâneas acontecem. Esse tempo mitológico funciona como



dispositivo de memória coletiva e de identificação com uma história em comum ou, em outras palavras de participação, naquilo que, como acordo social, chama-se de tradição. Agora, o tempo mitológico carece de uma matriz espaço-temporal específica e é na sua corporificação imediata (quando o *baile* acontece) que se materializa esse espaço-tempo que não existe previamente.

Eliade (1991) fala dessa condição do mito a partir da ideia do eterno retorno. Um tempo que é em certa forma circular e volta sobre si mesmo. O sujeito produz um texto sobre a sua experiência de passagem que dialoga com a tradição (em termos de narração da mesma) e com os outros sujeitos que passaram pela experiência ou ainda vão passar. De certo modo, o sujeito se posiciona “fora” para se conectar com o mito que será o que, por sua vez, reconecta-o com a comunidade. É o duplo movimento da exotopia que Amorin explica: o de tentar enxergar com os olhos do outro e o de retornar à sua exterioridade para fazer intervir seu próprio olhar: “sua posição singular é a única num dado contexto e os valores que ali afirma” (AMORIN, 2006. p.102).

O movimento acontece em vários níveis. O sujeito, na sua posição de exterioridade no processo de afastamento, tenta ver com os olhos do outro. Quem é esse outro? Seus ancestrais. Aqueles que aparecem nas narrações, nas canções e nas danças que encarnam o mito. Muitas vezes esses ancestrais não são apenas pessoas, mas plantas, animais, pedras, substâncias (como coca, tabaco e mandioca-doce), o que torna ainda mais complexa a compreensão desse “olhar com os olhos do outro”.

No outro movimento, o sujeito faz intervir seu próprio olhar a partir da sua posição liminar. O espaço liminar pertence-lhe apenas. Ele está sozinho nesse lugar em que só a partir de um olhar próprio ele pode reestruturar as novas relações e seu novo espaço dentro da comunidade. Por isso, nas narrações o espaço de liminariedade usualmente está narrado a partir de perguntas ou de um momento que está perdido.

É fácil reconhecer, assim, a noção de tempo de Bakhtin, também apontada por Amorin (2006), na qual o tempo da cultura popular é um tempo coletivo. No entanto, e como explica a autora, o tempo da chamada cultura popular seria diferente do tempo mítico (que busco analisar aqui sob o olhar da minha experiência com os murui-muina). O tempo mítico, mesmo que compartilhado, volta sempre sobre o mesmo passado. Faz sentido porque retorna, não precisa de uma linha de tempo porque se renova e as pessoas, animais, coisas e substâncias do mundo vão se



inserindo dentro da palavra que sempre retorna. A ideia de passado e de futuro é difusa porque o movimento do tempo é cíclico e, portanto, se existem começos e finais são apenas de pequenas unidades cíclicas que, igualmente, só fazem sentido quando inseridas dentro do tempo contínuo.

Da mesma forma, o movimento do corpo aparece como cíclico, circular, de retorno, dentro de muitas danças murui-muina e outros povos da mesma região, como: boras, muinanes, mirañas e yucunas. Talvez essa ideia explique a preocupação dos povos indígenas com as questões territoriais, já que, se o tempo é um ciclo, tal ciclo só pode se materializar em um território cuja memória albergue esse passo do tempo (festas, colheitas, estações). Um espaço que ressignifica o que acontece e garante que vai continuar acontecendo.

Por fim, os desafios de pensar o mito e os espaços cotidianos acontecem também por uma contradição entre as compreensões de tempo e espaço na narração. Para entender o mito não só é importante entender a periodicidade, os ciclos, a criação e a destruição. É também importante entender a simultaneidade da existência do mito e do corpo. O primeiro não existe sem o segundo e o segundo está esvaziado de relações (e, por isso, de vozes e significados) sem o primeiro. Faz-se indispensável, então, entender as formas de trânsito do mito ao corpo e do corpo ao mito, não apenas como traduções, mas como lugares a partir dos quais criamos textos que dialogam.

TEMPO E CORPO: CONTINUAR DANÇANDO

Os murui-muina, mesmo com os difíceis processos de reterritorialização, no sentido literal e talvez mais metafórico, continuam dançando. Fazem *bailes* para nomear e dar corpo aos seus mitos que os constituem como povo e restauram o tempo. Os murui-muina dizem que “trabalham exclusivamente para poder dançar”, dançam para reconstituir o tempo que existiu e vivê-lo de novo, transformado.



Algumas formas de utilizar os recursos culturais para entender o tempo e o espaço dialogam com o que Victor Turner (1966) chama de “formas ritualizadas de autoridade”. Essas formas, no contexto murui-muina, estão ligadas ao consumo e à produção de certas plantas que, por sua vez, estão ligadas ao desenvolvimento dos *bailes*. O espaço do *mambeadero* é um dos principais espaços de produção desse pensamento que ritualiza a vida cotidiana.

Por fim, os rituais são pensados como memórias em ação. Essa memória se traduz em estados específicos do corpo que contam as histórias, os mitos e, em geral, as narrações que articulam a tradição e a ancestralidade desse povo indígena, e que servem como inspiração (questionando a ideia de exotização e tensionando a ideia de tradução) dentro do meu processo criativo. Para mim, a dança, a palavra e a criação que procuro se parecem com uma forma de fazer brotar da terra (poética, metafórica) o hálito da terra material (territorial), continuar comendo frutas, *mambeando* coca e lambendo *ambil*, cantar, narrar é ter o hálito da terra que pode dar vida ao corpo. Criar poeticamente o espaço vital para os murui-muna é poder continuar sendo indígena, é conseguir chamar a memória e se alimentar dela.

**(...) quando mambea você sente a coca doce e saborosa
destrava o coração, cura-se
nesse ponto
seu hálito está já frio e doce
já do outro lado está a palavra do baile
e você pensa nisso como oração
o hálito de fazer esfriar o tabaco e a coca
você recebe no coração
com esse hálito,
se a pessoa está quente
a palavra do baile a cura
e a pessoa movimenta a palavra
ai termina²**

(CANDRE, Hipólito e ECHEVERRI, Juan Alvaro, 2008)

2 Fragmento da narração: Palavra para fazer Tabaco do texto *Tabaco Frio Coca Dulce*: Palabras del anciano Kinerai de la Tribu Cananguchal para sanar y alegrar el corazón de sus huérfano.



REFERÊNCIAS

- » ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia!**: Corpo, dança e brincadeira no Cavalo Marinho de Pernambuco. Recife. Ed. Universitária da UFPE, 2013.
- » AMORIN, Marília. **Cronotopo e Exotopia**. In: BRAIT, Beth. Bakhtin: outros conceitos chave. São Paulo. Contexto. 2006. p. 95-104.
- » BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC/ UnB, 1987.
- » BIÃO, Armindo Jorge. **Etnocenologia e a cena baiana**: Textos reunidos. Salvador, PA Gráfica Editora, 2009.
- » CANDRE, Hipólito e ECHEVERRI, Juan Alvaro. **Tabaco Frio Coca Dulce**: Palabras del anciano Kinerai de la Tribu Cananguchal para sanar y alegrar el corazón de sus huérfanos. Inglaterra. Themis Books, 2008.
- » CLIFFORD, James. **Dilemas de la cultura**: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. Gedisa Editora, 2001.
- » ELIADE, Mircea. **Mito y Realidad**. Barcelona. Editorial Labor S.A., 1991.
- » MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Trad. Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 2005.
- » MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**. São Paulo. Editora Perspectiva, 1997.
- » OLIVEIRA, Erico José Souza de. **A roda do mundo gira**: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado- PE) Recife: SESC, 2006.
- » ROOT, Deborah. **Cannibal Culture: Art, Appropriation and the commodification of difference**. Westview Press, 1998.
- » TURNER, Victor. Liminality and Comunitas. In: **The ritual process: Structure and Anti-Structure**. New York. Cornell University Press, 1966.
- » TURNER, Victor. **The Anthropology of performance**. New York. PAJ Publications, 1987.
- » VAN GENNEP, Arnold. **Les rites de passage**: étude systematique des rites. Paris. Éditions A. et J. Picard. 1981 (1909).



DO BARRO QUE MOLDA TANTOS CORPOS NASCE IYALODÉ:

Do encontro anunciado à
escuta poética ancestral

FERNANDA SILVA DOS SANTOS

Mãe, artista múltipla, capoeirista, mestran-
da do Programa de Pós-Graduação de Dança da
Universidade Federal da Bahia (UFBA), com o pro-
jeto *Dos arrabaldes ao miolo: IYalodê ZeferinaS*
em sua dança de guerra, orientado pela Mestre e
Profa. Dra. Lara Rodrigues Machado, apresentando
estudos de processos criativos atribuídos às estra-
tégias corporais políticas de mulheres na capoeira.

RESUMO

Traços da construção poética no trabalho artístico aparecem neste texto como contação de histórias sobre o encontro cênico das *guerreiras* no evento *Corpo, Poética e Ancestralidade*, em Porto Seguro, narrados e experienciados pelos olhares de IYalodé Zeferina'S. IYalodé foi forjada de um mesmo barro-útero do qual o patriarcado nos impõe o aprisionamento categórico de ser "mulher". E dentro da "caixinha social", o estar mulher é premissa de se reunir, lutar, implicando a resistência e desconstruindo padrões. Ela aprende a dançar a guerra, confluindo em muitas lutas, sendo a luta uma ação política, ao passo de ser também uma ação poética, no sentido da criação de uma obra artística. Obra-memória, obra-estória, individuais, desaguadas em consonância de pensamentos de um coletivo. Forjada do mesmo barro-cabaça de uma terra de opressões e de resistência feminista interseccional, IYalodé confabula com suas semelhantes, exercitando um circular 'lugar de fala' e 'lugar de escuta', construído como cena dialógica entre corpos de guerreiras, que se aproximam por serem corpos da capoeira, frutas da experiência de estar para o jogo da construção poética.

PALAVRAS-CHAVE:

Jogo da construção poética.

Encontro. corpos.

Escuta.

RESUMEN

Los rasgos de la construcción poética en el trabajo artístico aparecen como cuenta de historias sobre el encuentro escénico de las guerreras en el Evento Cuerpo, Poética y Ancestralidad en Porto Seguro, narrado y experimentado por las miradas de IYalodé Zeferina'S. IYalodé fue forjada de un mismo barro-útero del cual el patriarcado nos impone el encarcelamiento categórico de ser 'mujer'. Y dentro de la cajita, el estar mujer es premisa de reunirse, luchar, implicando la resistencia y desconstruyendo patrones. Aprende a bailar la guerra, confluendo en muchas luchas, siendo la lucha una acción política, al paso de ser la misma una acción poética, en el sentido de creación de una obra. Obra-memoria, obra-historia, individuales, desaguadas en consonancia de pensamientos de un colectivo. En el mismo arcilla-cabaça de una tierra de opresiones y de resistencia feminista interseccional, IYalodé confabula con sus semejantes ejercitando un circular 'lugar de habla' y 'lugar de escucha' construido como escena dialógica entre corps guerreras, que se aproximan por ser corps de la capoeira, frutas de la experiencia de estar para el juego de la construcción poética.

PALABRAS CLAVE:

Juego de la construcción poética.

Encuentro.

Corpos.

Escucha.

SUMMARY

Traces of the poetic construction in the artistic work appear as storys telling about the scenic encounter of the warriors in the Body, Poetics and Ancestral Event in Porto Seguro, narrated and experienced by the looks of IYalodé Zeferina'S. IYalodé was forged from the same clay-womb of which patriarchy imposes on us the categorical imprisonment of being 'woman'. And inside the box, being woman is the premise of meeting, fighting, implying resistance and deconstructing patterns. It learns to dance the war, converging in many fights, being the fight a political action, while being the same a poetic action, in the sense of creating a work. Work-memory, story-work, individual, drained in consonance with the thoughts of a collective. Forged from the same clay-gourd of a land of oppression and intersectional feminist resistance, IYalodé conspires with his fellows by exercising a circular 'place of speech' and 'place of listening' constructed as a dialogical scene between warrior corps, who approach by being corps of capoeira, fruits of the experience of being for the game of poetic construction.

KEYWORDS:

Poetic construction game.

Meeting.

Bodies.

Listening.

RÉSUMÉ

Les traces de la construction poétique dans le travail artistique apparaissent sous forme de récits racontant la rencontre scénique des guerriers du corps, de la poétique et de l'événement ancestral à Porto Seguro, racontés et vécus par les regards de Iyalodé Zeferina'S. IYadodé a été forgée à partir du même ventre d'argile que le patriarcat nous impose l'emprisonnement catégorique d'être «femme». Et à l'intérieur de la boîte, être une femme est la prémisse de la rencontre, du combat, de la résistance et de la déconstruction. Il apprend à danser la guerre, en convergeant dans de nombreux combats, en tant que combat d'action politique, tout en restant un acte poétique, dans le sens de créer une œuvre. Mémoire de travail, récit, travail, individuel, drainé conformément aux pensées d'un collectif. Issu de la même gourde d'argile d'une terre d'oppression et d'une résistance féministe intersectionnelle, IYalodé conspire avec ses semblables en exerçant un "lieu de parole" et un "lieu d'écoute" circulaires construits comme une scène dialogique entre des corps de guerriers de capoeira, fruits de l'expérience d'être pour le jeu de construction poétique.

MOTS CLÉS:

Jeu de construction poétique.

Réunion.

Corps.

Écoute.



NOTAS SOBRE A CONSTRUÇÃO DE IYALODÉ ZEFERINA'S

Ao tentar traçar as pistas de uma trajetória da mulher na capoeira com toda a valia que as narrativas orais têm, entrelaçamos outras vozes, outras epistemologias, outros devires. Elas por Elas. Desses encontros, surgem fricções/aflições, tensões/enfrentamentos, lutas/resistência, intentando a liberdade, o respeito de vidas que importam.

Toda essa escrita tem movimento. O pensamento se move para além das páginas aqui traçadas, ressonando no corpo da artista-pesquisadora. No ir e vir do exercício de uma práxis, a maturação da construção de uma personagem – a guerreira IYalodé, que confabula com alguns anseios dessas capoeiristas e com a própria história de vida de quem escreve todo esse entrelaçamento de narrativas, desemboca numa investigação criativa, em veios microartistas, num rio que deságua em mim e aflora em afluentes da geografia sócio-político-cultural.

IYalodé é uma entidade social, em reverência a uma entidade mitológica – simbolizada pela grande sacerdotisa Oxum. Tem na escrita do/com o corpo sua maior potência ‘artista’ – corpo ativo inclinado em militância política enquanto artista, em sua dança de guerra (termo duplamente entendido aqui como referência à capoeira e como termo político que alude a uma dança implicada politicamente como detonadora de crítica sobre mazelas sociais). Esse mesmo corpo por onde passam questões contemporâneas, artísticas e capoeirísticas, encontra na sabedoria ancestral, transmitida principalmente pela oralidade, um caminho de saudação e evidenciamento de uma busca ancestral feminina na capoeira pela via encantada da ‘escuta poética’.

Conta a lenda iorubá que, no princípio do mundo, Olodumaré pediu que os orixás organizassem a Terra. Enquanto isso, os homens faziam reuniões sobre a organização do mundo onde às mulheres era proibida a participação. Descontentas, as mulheres procuraram Oxum. Oxum era conhecida como IYalodé, título da pessoa mais importante entre as mulheres do lugar. Após conversarem, Oxum, junto ao seu poder com a água doce, sem a qual não haveria a possibilidade



de vida, resolveu parar a Terra, por conta da desconsideração dos homens. Era preciso compreender que todos são importantes para a construção do mundo. Lideradas por Oxum, todas as mulheres foram impedidas de parir; nem as árvores davam mais frutos, cresciam ou floresciam e todo o planejamento dos homens começou a ruir por terra. Sem saber o que fazer, os homens procuram Olodumaré e, depois de muito refletir, a grande divindade pergunta aos homens se eles estavam fazendo tudo como ele mandou, e se Oxum estava participando dessas reuniões. Os homens disseram que estavam fazendo tudo "direitinho", mas que não existia esse negócio de mulher participar de reuniões, não. Coisa de homem tem que ser separada de coisa de mulher. Olodumaré fortemente lhes falou: - Não é possível. Oxum é o orixá da fecundidade. Sem Oxum o que é criado não tem como progredir. Vocês já viram uma planta crescer sem água doce? Quando perceberam a grande falha cometida, os homens foram até a casa de Oxum.

- Agô nilê (Com licença).

- Omo nilê ni kA a gô! (Filho de casa não pede licença).

Após muita conversa, os homens convencem Oxum a participar imediatamente dos trabalhos da organização da terra. Tinhosa como ela só, depois de muito ponderar, aceita o convite. E, quase como por encanto, Oxum derramou-se em água pelo mundo. Encharcada, tanto a terra quanto as mulheres voltaram a parir e os planos dos homens foram assegurados de realizar-se. Desse dia em diante, ao fim de cada assembleia, mulheres e homens dançavam numa grande ciranda a comemorar o reencontro e suas possíveis realizações¹.

IYalodé é uma personagem imaginária, cênica, criada artisticamente enquanto acontecem as danças de guerra. Na cultura lorubá representa um alto título, a primeira dama, uma líder entre as mulheres. Para se fazer (re)-existência na pequena e na grande roda da vida, ela está contida em traçados femininos/masculinos, maternais como uma grande matriarca, de amorosidade e enfrentamentos; carrega a forja de duas espadas de ferro em suas mãos, dando a quem lhe invoca um caminho de justiça nas lutas em terras de combates sociais ignorados.

Quem sabe, uma tentativa lúdica de existir uma personificação de mulher (e, sim, feminista!) do imaginário popular, não com superpoderes, mas, quem sabe, superpoderosa, urbana, melada de barro e bem real, implicada e imergida nos engodos sociais, pois é na organização da sociedade

¹ Livre adaptação da autora no conto Oxum na organização do mundo, disponível em: <http://omidewa.com.br/public_html/arquivos/509>.

Acesso em: 2 maio 2019.

Também em PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 345.



que as mulheres devem estar inseridas, para assim escrever sobre e dentro dela. Uma super-poderosa! E esse PODER aparece nessa estória fazendo um caminho contrário de resistência; o poder que se descobre e se acha dentro de si, pegando de volta o poder, retomando o controle sobre ele, apropriando-se novamente dos direitos de seu corpo e sua liberdade. É o que muitos entendem como empoderamento, instrumento de emancipação política e social.

NOTAS SOBRE IYALODÉ

Licença

- Será que eu vou poder cantar ou será que vão me calar? Será que vão me escutar ou as costas vão se virar?

- Oh, mulher de nariz em pé, que diacho você quer mais? Indo na onda da modernidade, vai perder tempo e também lugar! Devia é treinar os golpes e sua língua tratar de guardar. Devia treinar a capoeira e mostrar na roda.

- Oh, Sinhô, a sua licença! Pra nessa roda eu estar. Oh, sinhô, peço licença. Minha capoeira jogar.

Brasil-colônia não existe mais, patriarcado, nunca mais. Capoeira é tudo que se come e acredito no meu mandigar. Sinhozinho, vai me dando espaço. Senão, eu mesma vou dar. Lugar de mulher é onde quiser e o meu eu tratei de plantar. Bem no meio dessa roda é onde eu devia estar.

Dos arrabaldes ao miolo, eu vim aqui foi vadiar. Lugar de mulher é onde quiser, e o meu eu tratei de plantar. Mandigueira como sou, meu terreiro se fará.

Tradição não é engessamento, observe o meu gingar. Não me tire dessa roda, nessa roda vou ficar.

Essa roda é pra lôio, essa roda é pra láia.
E também é pra Sinhô, e pra Dona Mariá.

Essa roda é de Anastácia,
de Jurema e Nzinga.

Essa roda é pra todxs que
ousaram se libertar.

Não me tire dessa roda, nessa
roda eu vou estar.

Dos arrabaldes ao miolo, eu
vim aqui foi (pra) vadiar.



lYalodé encontra possibilidades de ter poderes. Tornou-se fruta dos traços de outros tantos corpos femininos/feministas, pedra-bruta movendo-se a partir de estratégias corporais políticas; brota da necessidade-urgência-emergência individual/coletiva de abarcar a escrita corporal das mulheres (minorias políticas), incorporadas dentro do ambiente da capoeira. E na apresentação cênica aqui relatada, confabula com um punhado de mulheres que se movem e moldam a si mesmas e ao espaço, agora mágico, fora do cotidiano. Essas microesferas corporais diferenciadas e encarnadas em personificações são evidenciadas nos textos de Machado (2015):

Cria-se uma autonomia corporal. Cada corpo que dança vivencia a formação de uma personagem a qual carregará por tempo indeterminado. É possível acionar a memória corporal e recuperar esse trabalho em momentos diferentes da vida de cada intérprete [...] carregam-nos para o universo da pesquisa de campo ou ainda para mais distante, num encontro com o sagrado, o coletivo e o imaginário (MACHADO, 2017, p.171-172).

O que me motiva nessas mulheres é, de fato, como elas se articulam politicamente, dentro desses espaços de capoeira. E se elas criam estratégias políticas corporais, sejam elas como indivíduo ou dentro de um coletivo? Como fazem isso? E se seu corpo reverbera em compassos distintos no ato de jogar? O processo de escuta dessas vozes, seja em relatos, reuniões, redes, depoimentos-denúncias dessas mulheres capoeiras, nas rodas de conversa enquanto se encontram, enquanto criadoras de um movimento feminista quiçá constituídos como guetos capoeirísticos, com características próprias.

Trata-se de entender essas estratégias políticas corporais, dentro desses espaços heteronormativos masculinos, de poder machista, contaminatório, fruto podre de um sistema patriarcalista, e falar sobre as mulheres que estão se articulando, tendo esse processo de escuta, ouvindo umas as outras, trabalhando a resistência e a verbalização da opressão ou do sistema opressor como um contradispositivo de poder. Essas mulheres estão criando a resistência nesses espaços e, assim, recriando outras maneiras de estar para esse espaço, implicando microfissuras na grande cabaça chamada tradição, esta que é, muitas vezes equivocadamente, resguardada de maneira a endurecê-la, a enrijecer as amarras e nós que sustentamos as bases de sua grande manifestação histórico-cultural. Essas mulheres estão se posicionando politicamente. Seja uma, sejam



dez, elas estão resistindo; sejam vinte, insistindo; seja uma volta do mundo inteira, persistindo dos arrabaldes até o miolo dessa roda.

A capoeira sempre foi lugar de luta e resistência, porém um lugar reservado ao corpo masculino. O que falamos aqui é sobre como é ser um lugar de resistência dentro de um lugar de resistência, o que certamente carrega complexidade.

NOTAS SOBRE AS GUERREIRAS

“Mas o tempo nos oferece um terreno fértil, vivo, propício para o levante. É tempo de revolver a terra, conhecer as sementes e chamar as semeadoras do vento. É tempo de ressonar cânticos, voz, balançar o corpo, esquivar, saber jogar a dança dos corpos lançados na terra, lançando a poeira do miolo aos ventos”.

*(Para além dos cercados,
Fernanda Silva dos Santos, não publicado)*

TIBURI (2018) nos fala das minorias [mulheres] alcançarem um lugar no cenário político por meio da afirmação da identidade, pois sua participação nesse lugar implica a entrada do corpo excluído no lugar que o poder reservou para si. E enquanto dançamos corpos-políticas em contexto ArTivista entendemos também que “às vezes um lugar de fala pode ser um lugar de dor, às vezes um lugar de dor pode ser um lugar de fala”. Portanto aqui e em outros Encontros vindouros, guerreiras atemporais alimentam outras cenas e se retroalimentam de outros encontros, de lutas, de signos – imagens de dentro e



de fora transpassando por entre corpos -, como o que se instaurou no evento *Corpo, Poética e Ancestralidade*, em março de 2019.

A Mestre Lara Machado, que concebeu a proposta metodológica *Danças no Jogo da Construção Poética* (Machado, 2017) e dirigiu o exercício cênico de que falamos neste texto, nos conta que cada personagem construída oferece a chance de relacionamento com novas personagens em outros trabalhos artísticos, com espaços cênicos diversos em diferentes tempos. Essa é sua percepção artística, ao compreender a construção de cada personagem, sua continuidade, aberta e dilatando-se a outros atravessamentos, com tempo de expansão e sobrevida indeterminados, sem as fechaduras definitivas e conclusivas que apagam candeeiros e findam seres encantados!

Compreendemos corpos em sistemas vivos e porosos em constantes trocas de saberes e histórias, agindo e reagindo em tempo real, nas pequenas e nas grandes rodas da vida. É quando não sabemos mais onde começam ou terminam todas elas. Aína, IYalodé Zeferina'S, EstáNaMira Marruá das Dores, Dona Maria, ESTELLA MENINA DJANIRAH, Terra Vermelha, Benta, Verônica, Blauauge e outras sem nome, outras com tantos a perder de vista, outras tantas dentro de outros corpos, lançando poeira no vento, vivendo de lembranças e esquecimentos, pegadas em compassos de doloridade e (re)-existência. Aí vêm elas...:

Aína, a filha do fogo nasceu junto comigo, ela sou eu... Em 2010 Aína entrou em cena, mas não tinha nome. Eu tenho problemas com nomes. Sinto ter muitos nomes. Um nome para cada qualidade. Meu sobrenome, por exemplo, não uso. 2015 minha guerreira ganhou nome. Aína - a filha do fogo - sempre será a égua braba, doída e mutante que me habita. (Alice, 26 anos)

Verônica nasceu em 2001. De Exu a lemanjá, da força da terra até a força do mar, para a calma alcançar. (Milena Jordão, 38 anos)

EstáNaMira Marruá das Dores vem de longe, da necessidade de chamar as avós de agora e de antes... 2012, foi quando percebi o estalo de sua chama acesa. Ela vem do grito choroso calado tremido... Vóóóó...Ela vem do riso desconexo, do corpo desajustado, não aceito, ao mesmo tempo que a temem, a respeitam... Ela aceita sua loucura e a desconsidera como doença. EstáNaMira luta a favor



da despatologização corporal. Não somos doença. Seu nome chegou em 2016, inspirada na Dona Estamira. Não é uma guerreira. É um corpo valente. '19,3, pois câmbio! Me trata como eu trato que eu te trato, me trata com o teu trato e faço questão de devolver em trípulo'. EstáNaMira é uma das melhores condições de encobrir-me para ser eu mesma. (Silvia Rodrigues, 33 anos)

Blauauge - olho azul - de um apelido carinhoso de vez em nunca dito pela minha mãe, ao mesmo tempo, uma ofensa na língua alemã, como dizer que alguém é ingênuo, ver o mundo por um prisma da positividade. O nome surge tarde (2016), em outro lugar, em outro contexto, ainda contaminada pela água viva dos tempos com a Lara. A água-viva que parece ser o mar a manipulando, mas na verdade ela faz o caminho dela, ela não está sendo levada. Ela contorna, adapta-se em frente à beleza posta. Há beleza, fora da beleza. (Viola Luba, 29 anos)

Minha guerreira não tem nome. Mas nasceu em 2014, no processo de Irepó. E eu tenho um poema sobre ela... Pode ser? 'Minha guerreira está nos olhos, tão viva. Quando olho sob o plano ela vem. Minha guerreira está no sexo, Gira dominando, desperta na alma, no ventre, no meu. Guerreira, olhos abertos e fechados, se multiplica na desconstrução do EU'. (Marília Daniel)

Benta, personagem criada no processo criativo Aboiá, 2013, do Arkhétypos Grupo de Teatro (UFRN), carrega a responsabilidade do arquétipo da velha, a matriarca do interior, de cada interior. Benta é uma guerreira da terra que, como o Sol, irradia a riqueza do ciclo da vida, procura Baleia como quem prospera a chuva. (Lulu Albuquerque, 29 anos)

2015. Terra Vermelha é chão de terreiro. É barro seco que levanta a poeira, que chega o ar sufoca. É terra abandonada da qual ninguém quer. Sou Eu, menina, bicho, cigana que abre caminhos e corta ventos, que foi chamada para ser e tomar conta dela. (Iana Schramm, 26 anos)

"ESTELLA MENINA DJANIRAH, dezembro de 2015. 'Quem não quiser ser velha que morra logo'. Eu olhei para mim e falei que era ESTELLA, mas na verdade



hoje em dia, eu entendo que pode ser até um lugar que eu ainda não encontrei, sabe? É uma coisa que parece que chega. E, de repente, você tá com sua gente. Se reconhecendo uma Estrela mesmo. É uma pássara encantada; uma cobra dourada; uma loba guerrida; uma aranha tecedora de estórias”. (Andréia Oliveira, 38 anos)

São *manas* interligadas por traços de sororidade (doloridade), por estarem na mesma categoria mulher, desatarraxando as engrenagens patriarcalistas/opressões de dentro para fora das estruturas, por serem corpos de capoeiras fortalecendo-se numa mesma linguagem corporal; por serem frutas de um processo metodológico do Jogo da Construção Poética e por todas terem também experienciado o descamar de peles por meio da relação com a Mestra Lara Machado, na qual só se aprofunda e se enlarguece para além de um processo metodológico artístico-pedagógico, mas para a vida inteira de um puxado de experiência de vida enquanto se vive.

NOTAS SOBRE O ENCONTRO²

Assim, a preciosidade dessa construção artística está, em parte, nessa liberdade de relacionar-se com o mundo com o universo das pesquisas artísticas e com pessoas e propostas distintas, que vão além da estrutura e planejamento de um determinado espetáculo.

(MACHADO, 2017, p. 172)

Quase um ato-manifesto de encontrar, quase uma ode à dança de guerra, esse encontro de personagens conduzido pela Mestra Lara. O encontro permitiu novas aberturas poéticas à cena e instantaneamente tudo ganha vida, compõe a

2 O “Encontro” das personagens guerreiras aconteceu durante o evento *Corpo, Poética e Ancestralidade*. Além de diversas oficinas, foram realizados dois laboratórios com direção da Mestra Lara Machado e uma apresentação pública.



emaranhada trama das histórias e estórias das artistas atuando como guerreiras, numa ação dialética, pela via sensível enquanto construção poética.

Na metodologia *Jogo da Construção Poética* o corpo é entendido como sendo um sistema vivo, dotado de complexidade, capaz de trocar experiências, permitindo acessibilidade nos processos criativos e investigativos, com disponibilidade para o jogo, percebendo ser a escuta poética uma possibilidade de explorar ativamente, exercitando a potência de estar presente, descobrindo de forma consciente e sensível diálogos fenomenológicos. Como afirma SAMPAIO (2015, p.116), a metodologia “traça ainda, direções que permitem um olhar curioso na intenção da observação, do desbravamento, reaprendendo novos caminhos para uma nova escuta”. O Jogo da Construção Poética enquanto metodologia e estética da cena proporciona tanto para o ato cênico quanto para a expressividade de cada artista a possibilidade de dilatação corporal. Isso se deve, imagino, a uma direção artística semiestruturada, porém flexível, enquanto resultante dos encontros dialógicos entre as artistas em cena.

Nas palavras da Mestra Lara:

Esses corpos vêm se encontrando em cenas distintas, trocando experiências e traçando diálogos, seja por meio dos jogos criados entre as personagens em contextos diversos, seja em trabalhos por vezes ainda desconhecidos. Cada intérprete que se disponibiliza a novas investigações caminha pelos rastros de um trabalho artístico do qual ele não conhece e passa a conhecer no encontro daquela vivência. Entra na cena do outro. Cena que passa a ser sua cena também”. (MACHADO, 2017, p.173)

Nessa experiência artística do *Encontro Corpo, Poética e Ancestralidade*, percebi alguns entendimentos de caminhos traçados, com certa autonomia. Porém, para que a cena, de fato, exista como construção artística para além do encontro, vale ressaltar as percepções que seguem.

Primeiro, quanto ao trânsito da construção individual das personagens para a cena coletiva. Os corpos dessas guerreiras abarcam estória-memória ao passo que se apresentam disponíveis para as inter-relações, no sentido organizativo e de presença coimplicada na cena. Como afirma Machado (2017, p.172): “Hoje as personagens se encontram e constroem cenas diferentes de



acordo com as relações traçadas naquele contexto, já livres e desvinculadas de certa arrumação ou estruturação do espetáculo artístico elaborado”.

Segundo, enquanto direção cênica. A cena é semiestruturada assim como uma roda de capoeira possui frestas para o respirar do círculo energético, renovando uma estrutura planejada, como organismo vivo, capaz de responder a estímulos e afetos e como água capaz de se moldar, adaptar e se reorganizar em tempo real. Ou seja, a própria cena “Encontro” assim, como acontece, é rica, preciosa e potente, na medida em que não é “engessada”, é permissiva, ativa, enquanto se respira e se entende o estado da arte. É viva como o crescimento das raízes de uma árvore ou como o bicho caçando seu alimento do dia.

Terceiro, sobre o Jogo da Construção Poética como potência de diálogo. Para MACHADO (2015), o jogo estimula as trocas entre cada intérprete e o público, entre os corpos em cena, entre eles e suas memórias corporais e ainda entre eles e seus elementos cênicos ou estímulos (sonoros e visuais) carregados de símbolos e signos. O Jogo da construção poética e a cena, enquanto acontecimento criacional, torna-se um ato de existir irreverente; tem frescor, respira, é organizado, é poroso.

As guerreiras se reúnem. Elas se olham, se encontram em diálogos dançantes, numa linguagem compreendida por todas - a linguagem do corpo em ação. O corpo que se forma coletivamente, enquanto o corpo indivíduo inspira e expira o movimento circular energético, transformando o seu próprio no *nosso*. O corpo ganha corpo. Somos, de fato, corpos em veios microArTivistas. Um grito sai da garganta.

Por fim, sobre a escuta poética como elã do encontro. Ressalto a importância do ato de se encontrar e o improviso como ferramenta de abertura de possibilidades cênicas, um lugar de fala e lugar de escuta. Para SAMPAIO (2015), a “escuta poética” está presente em várias relações do corpo porque implica em ouvir diferenças e semelhanças, num diálogo ético que obedece às dimensões de um pensamento.

Escutar é deixar se invadir pelo que está acontecendo como verdade. É deixar acontecer, desvelar, abrigar corpo e memória, numa aproximação possível do “sendo” se realizando onde o corpo fala, tornando possível um diálogo com o ambiente e a memória coletiva. (SAMPAIO, 2015, p.113)



Como o próprio nome já nos indica, um encontro pode acontecer em um instante e, por diversos fatores de atração e encantamento, trocamos as vestes rotineiras ao ouvir o chamado contemplativo à dança de guerra orquestrada pela diretora artística Lara Machado. Em algumas horas, vestimos nossas personagens e continuamos a ser resistência em microArTivismos. Com pouco tempo para grandes efeitos, o Encontro ganha outras configurações e torna-se potente por ser ali lugar de permitir que cada personagem tome espaço, moldando o próprio espaço, criando uma atmosfera de possibilidades dentro das hastes e vigas semiestruturantes de um encontro cênico.

Nesse momento, sobressai a “escuta poética” de que fala Morin (2002): “é tudo se dando como fala, como discurso, é o real desvelando na dança o indizível” (apud SAMPAIO, 2015, p.114). A arena que se constitui desse encontro é um espaço transitável e transitório, de tensionamentos e conflitos a serem manifestados por cada guerreira, no jogo dialético. “O lugar de fala é fundamental para expressar a singularidade e o direito de existir” (TIBURI, 2018, p.115). E esses encontros, partilhas e diálogos constroem as pontes entre elas, entre o círculo sagrado, consigo mesmas e a plateia, onde os pensamentos ganham movimento pelas lentes de quem assiste e também criam relações, fazendo a gira dos saberes girar.

Para encerrar este texto, registro aqui a condução da Mestre Lara, seu olhar generoso, aberto, profundo, que nos diz sobre outros mundos. E, como rasgando as muitas camadas, nos entregamos a perder de vista, aos encontros de vida, aos mergulhos de dentro para fora, brotando em passos de dança, descompassando todas as estruturas postas, renascendo pássaras na aurora, mulheres encantadas, de uma estrada para além dos cercados!

Procuro construir parcerias diversas que me ajudem a ultrapassar limites. Que me aparem o olhar para enxergar além. Além de mim, além de tudo. Crio relações que se criam e se alimentam. Constroem-se e se reconstroem no movimento e na dança, para antes e além do corpo físico. [...] Por uma luz interna acredito no coletivo e faço disso uma compreensão de mundo. Sinto corpos a inspirarem-se sempre. A imaginarem, a criarem e transformarem movimentos vivos e dinâmicos nessa dança que é genuína e própria de cada um. (MACHADO, 2015, p.179)



REFERÊNCIAS

- » ADICHIE, Chimamandra Ngozi. **Para educar crianças feministas: um manifesto**. 1º edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- » Dicionário Yorubá-Português. 5ª Edição. Disponível em: <<http://vidademacumbeiro.blogspot.com/2008/11/dicionario-yoruba-portugues-5a-ed.html>>. Acesso em: 06 abr. 2019.
- » GROSSI, Miriam Pillar; BONETTI, Alinne de Lima. **Caminhos feministas no Brasil: teorias e movimentos sociais**. 1º edição. Tubarão (SC): Copiart; Florianópolis (SC): Tribo da Ilha, 2018.
- » MACHADO, Lara Rodrigues. **Danças no jogo da construção poética**. Natal: Jovens Escribas, 2017.
- » MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. 6.ed. Trad. Catarina da Silva e Jeanne Sawaya. São Paulo: Cortez, 2002.
- » PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p.345.
- » PRIPOGINE, Ilya. **O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza**. Trad. Roberto L. Ferreira. São Paulo: UNESP, 1996.
- » SAMPAIO, Lia. **A dança na escuta do corpo do ribeirinho: o Proformar valorizando os profissionais da educação na Amazônia**. Manaus: UEA Edições, 2015.
- » TIBURI, Márcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. 7ª edição. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.
- » ZONZON, Christine Nicole. **Nas rodas de capoeira e da vida: corpo, experiência e tradição**. Salvador: EDUFBA, 2017.



EBULIÇÃO: Aprendizados de uma errância passista

ANA VALÉRIA VICENTE

Passista, performer, artista da dança. Formada em Comunicação Social (UFPE) com mestrado e Doutorado em Artes Cênicas (PPGAC/ UFBA). É Docente do Departamento de Artes Cênicas da UFPB e integrante do Acervo Recordança.

RESUMO

A pesquisa de doutorado Errância Passista objetivou a produção de um trabalho artístico baseado na imersão no carnaval de passista de frevo, em Recife e Olinda, no ano de 2016. A partir da imersão atenta à sensopercepção, a autora, também passista e artista da dança, constrói um percurso técnico, cognitivo e dramático para o desenvolvimento de um espetáculo de dança baseado em tremores involuntários, nomeado Ebulição. A metodologia processual foi construída em diálogo com o conceito de encruzilhada (Martins, 1997), a Pesquisa Somático Performativa, o Processo de Articulações Criativas (PAC) e estudos decoloniais. A investigação foi conduzida de modo a valorizar os saberes corpóreos e tradicionais implícitos às práticas estudadas, dando ensejo a reflexões sobre ancestralidade e percepção energética. O presente artigo enfatiza o processo de compreensão dos tremores involuntários como material para um trabalho artístico e as reflexões sobre decolonialidade implícitas à construção dramática.

PALAVRAS-CHAVE:

Frevo.

Frequência Somática.

Processo criativo.

ABSTRACT

The PHD research Errância Passista aimed the production of an artistic work based on the immersion in the Recife and Olinda's Carnival, in the year 2016. From the immersion attentive to the sensoperception, the author, also frevo dancer and dance's artist, constructs a technical, cognitive and dramaturgical route for the development of a dance spectacle based on involuntary tremors, named Ebulição (Boiling). The procedural methodology was constructed in dialogue with the concept of crossroads (Martins, 1997), Somatic Performative Research, the Creative Articulation Process (CAP) and decolonial studies. The research was conducted in order to value the tangible and traditional knowledge implicit to the practices studied, giving rise to reflections on ancestry and energy perception. The present article emphasizes the process of understanding the involuntary tremors as material for an artistic work and the reflections on decoloniality implied to the dramaturgical construction.

KEYWORDS:

Frevo.

Somatic Frequency.

Creative process.

RÉSUMÉ

La recherche doctorale Errância Passista visait la production d'un travail artistique basé sur l'immersion dans le carnaval du danseur frevo, à Recife et Olinda, en 2016. De l'immersion attentive à la perception du sens, l'auteur, également danseuse frevo et artiste de la danse, construit un itinéraire technique, cognitif et dramaturgique pour le développement d'un spectacle de danse basé sur des tremblements involontaires, nommé Ebulição (Boiling). La méthodologie procédurale a été construite en dialogue avec le concept de carrefour (Martins, 1997), la recherche performative somatique, le processus de création d'articulations (PAC) et les études décoloniales. La recherche a été menée dans le but de valoriser les connaissances tangibles et traditionnelles implicites dans les pratiques étudiées, donnant lieu à des réflexions sur l'ascendance et la perception énergétique. Le présent article met l'accent sur le processus de compréhension des tremblements involontaires en tant que matériau d'une œuvre artistique et sur les réflexions sur la décolonialité impliquées dans la construction dramaturgique.

MOTS-CLÉS:

Frevo.

Fréquence somatique.

Processus créatif.

RESUMEN

La investigación de doctorado Errancia Passista objetivó la producción de un trabajo artístico basado en la inmersión en el Carnaval de passista (bailarín de frevo), en Recife y Olinda, en el año 2016. A partir de la inmersión atenta a la sensopercepción, la autora, también pasista y artista de la danza, construye un recorrido técnico, cognitivo y dramático para el desarrollo de un espectáculo de danza basado en temblores involuntarios, nombrado Ebulição (Ebullición). La metodología procesal fue construida en diálogo con el concepto de encrucijada (Martins, 1997), la Investigación Somática Performativa, el Proceso de Articulaciones Creativas (PAC) y estudios de colonización. La investigación se llevó a cabo para valorar los saberes corpóreos y tradicionales implícitos a las prácticas estudiadas, dando lugar a reflexiones sobre ancestralidad y percepción energética. El presente artículo enfatiza el proceso de comprensión de los temblores involuntarios como material para un trabajo artístico y las reflexiones sobre decolonialidad implícitas a la construcción dramática.

PALABRAS CLAVE:

Frevo.

Frecuencia somática.

Proceso creativo.

O processo

de criação do trabalho *Ebulição*, que será discutido neste artigo, é parte da tese de doutorado *Errância Passista*: frequências somáticas no processo de criação em dança com frevo, desenvolvida no PPGAC/ UFBA, sob orientação da prof. Dra. Daniela Maria Amoroso. A pesquisa teve início com uma imersão no carnaval de Olinda e Recife no ano de 2016, acompanhando o grupo de amigos e passistas (dançarinos de frevo) *Brincantes das Ladeiras*. O objetivo da imersão era, através da atenção à sensopercepção, compreender caminhos para uma criação artística vinculada à contemporaneidade.

Em diversos estudos realizados em todo o país, o investimento nas tradições brasileiras e populares é proposto com um caminho potencial para a elaboração de saberes silenciados, para o aprendizado de rotas de resistência e compreensões mais complexas da cultura e sociedade (RODRIGUES, 1997, SANTOS, 2002, LIGIÈRO, 2011).

Enfocando o estudo de danças brasileiras, a professora Eloisa Domenici (2010) defende que as abordagens somáticas podem servir de “interface de questionamento epistemológico” sobre as teorias do corpo na pesquisa em dança (DOMENICI, 2010). Na compreensão de Carolina Laranjeira,

Tal proposta se contrapõe à perspectiva que utiliza categorias vindas da dança ocidental, como coreografia e passo, para tratar de culturas locais que apresentam outras maneiras de viver, pensar e dançar. (LARANJEIRA, 2015, p.608)

Também em consonância com a perspectiva que adoto em minhas investigações artísticas, o pesquisador da Pesquisa Somático-Performativa Leonardo Sebiani Serrano aponta que

As estéticas descoloniais e de resistência convidam o artista pesquisador a desaprender para iniciar um caminho por outras aprendizagens, nos quais se possa desvelar a existência de formas diferentes de ver o mundo e de pintá-lo



FIGURA 1
Ebulição, 2018. Foto:
Michelly Pessoa e
Tatiana Coelho da Paz.



com diversas cores (...): é prioritário mostrar tais possibilidades para poder aceder a elas como fonte de produção de conhecimento. (SERRANO, 2013, p.30)

Sabe-se, porém, que o investimento e a valorização das culturas populares brasileiras estão ligados desde o início do século XX a um projeto de construção de uma cultura nacional integrada e univocal (MARQUES, 2012). E que essa valorização serviu para a manutenção da desigualdade, mediante a manutenção das forças oligárquicas e da não redistribuição de terras.

Dessa forma, para apontar distância dessas perspectivas homogeneizantes, ao invés de mestiças, prefiro situar meu lugar de fala como uma encruzilhada, como conceituou Leda Martins (1997), a partir de sua investigação no Congado na região metropolitana de Belo Horizonte. O conceito encruzilhada condensa a crítica à colonização, oferecendo um caminho discursivo afrocentrado:

Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articulado pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas de efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais. (MARTINS, 1997, p. 28)

A encruzilhada, conceito baseado na cosmologia afro-brasileira, integrante dos rituais de candomblé, Umbanda e de algumas vertentes da Jurema, aponta para o lugar de cruzamento de energias, trânsito entre o descendente e o ancestral, o mundo físico e o espiritual. Materializa o tecido complexo de negociações culturais que se construíram na invasão europeia nas Américas, nos três séculos de diáspora africana e nas tentativas de aniquilamento das etnias nativas.

É nesse sentido que, aprendendo com a artista e pesquisadora Renata Lima (SILVA, 2010), leio meu corpo e os processos de criação que desenvolvo também como Encruzilhada. Desde um lugar em que o meu modo de brincar carnaval e viver o Passo não converge com muitos modos de encenação dessa dança, investigo o frevo de uma forma que também se assemelha à compreensão de encruzilhada:

A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam via diversas elaborações discursivas,



motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é o lugar radial de centramento e descentramento, interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. (MARTINS, 1997, p. 28)

Esta passista que se propõe a criar e teorizar sobre seu processo de criação é tecida pelos múltiplos discursos e papéis que incorpora, os quais, aos serem criativamente interrogados, revelam “interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação”. Eu, através da investigação somática, me percebo lugar radial de “centramento e descentramento”, fazendo ver os tecidos e as texturas dessa encruzilhada, desde o ponto que me é possível alcançar.

Assim, compreendendo o corpo como encruzilhada, posso compreender este Eu-tecido, como combinações de texturas em que se destacam práticas de dança moderna e contemporânea, provindas de uma matriz euro-estadunidense; abordagens somáticas de mesma origem e direta influência de filosofia e prática oriental; as danças populares que vivencio como lazer e como atividade profissional de dança, cujas matrizes afro e indígenas são fundamentais; o frevo, dança popular urbana desenvolvida entre Recife e Olinda no final do século XIX e ao longo do século XX, ao qual me dedico especialmente há 15 anos.

PERCURSO CRIATIVO

Acompanhar Wilson Aguiar, Francis Souza e Ferreirinha¹ brincando o carnaval significa entregar-se a uma experiência física exigente e entusiasmante. Entre as ladeiras de Olinda e os focos do carnaval do Recife, abrimos rodas para “fazer o passo”, ou seja, dançar o frevo, durante os quatro dias de carnaval, com poucos intervalos para o sono.

Após a imersão no carnaval, organizei períodos de ida à sala de dança para trabalhar sozinha, levantando possibilidades para desdobrar tal experiência em um processo de criação em dança.

¹ Passistas e integrantes do Grupo Brincantes das Ladeiras, mencionado inicialmente.



A proposta foi reproduzir os áudios com registros da experiência de carnaval, fechar os olhos e observar que padrões de movimento, imagem e memórias apareceriam e tomariam meu interesse.

Nesses ensaios percebi uma série de arrepios sutis que mexiam na minha barriga e na minha respiração, solicitando respirações mais profundas. Em outro momento senti o impulso de chacoalhar, percebi como choques que me sacudiam caoticamente no espaço. Mas reconheci que essa experiência não poderia ser confundida com a incorporação de espíritos ou orixás, em práticas religiosas.

Compreender, sustentar e relacionar os tremores com questões significativas do ponto de vista artístico e intelectual guiaram a pesquisa que gerou o trabalho *Ebulição* e boa parte da tese de doutorado a este vinculada.

Uma das primeiras relações que fiz desses tremores sutis foi com a descrição das sensações físicas de liberação do trauma na bibliografia da Experiência Somática (SE)², fundada por Peter Levine. Esse estudioso observou que, no processo terapêutico, a dissolução da doença era concluída quando o paciente vivenciava tremores e espasmos involuntários, seguidos de uma respiração espontânea profunda.

Com essa literatura em mente, perguntei-me que relações poderiam ter com as situações que tenho vivido e minha condição emocional. Nem todos os tremores involuntários são indícios de trauma. Treme-se de frio, por esforço muscular, por ansiedade, raiva, medo e no clímax do orgasmo. Levine reconhece pontos de semelhança de sua abordagem com rituais xamânicos que constroem situações que favorecem a expressão e a vivência de movimentos espasmáticos, chacoalhados. Seria possível que minha experiência no carnaval efetivasse a mesma lógica de autorregulação em sociedades que não perderam a compreensão e a conexão com as formas de regulação do organismo? Seria possível pensar o carnaval como uma dessas situações que preservaram espaço para o orgânico, os impulsos corporais e as vibrações fluírem coletivamente?

A frase “o frevo é um esperneio no meio da rua” (OLIVEIRA, 1985, p.11) alude a uma expressão espasmática de um sentimento/sensação represada. Um extrapolar do corpo que faz lembrar que esse corpo que esperneia, torce e se agita é de grupo social excluído, vivenciando a intensa transformação social trazida pela abolição e pela concentração urbana. Pessoas que carregavam no corpo memórias de cativo, de arbitrariedade, medo, luta e submissão.

2 A Sensopercepção aprendida na SE foi um dos elementos diferenciadores desta imersão no carnaval e consiste numa atenção e numa permissão a sensações e expressões físicas, observando sua relação com os pensamentos e os sentimentos.



Historicamente, faz sentido relacionar tanto o Passo (dança do frevo), quanto o frevo da multidão, pulsando e se espremendo atrás da orquestra, como uma necessidade orgânica de extravasamento de tensões. Um corpo que precisa se livrar de memórias traumáticas para encontrar outra forma de responder às situações do seu cotidiano.

Além da relação com o carnaval, passei a fazer uma conexão direta entre os tremores e o contexto político social que vivia, pois os tremores reapareciam de forma involuntária em momentos inesperados dos ensaios. Após ou durante os momentos de movimento e ativação dos tremores, escrevi pensamentos sobre a relação entre tensões no meu corpo e tensões sociais: “me sinto movendo o ódio” e, ainda, “o sistema nos capta para o pessimismo”.

O processo de Impeachment, no ano de 2016, impulsionava o tremor. Fazer parte desse sistema capitalista, como parte de uma sociedade que não superou problemas básicos do sistema colonial, como o racismo, a desigualdade de acesso à educação e a concentração de riquezas e terra também impulsiona o tremor.

Ao conhecer na prática a abordagem somática Movimento Autêntico³, encontrei um caminho de aprofundar a inteligência somática que os tremores solicitavam. Na prática de Movimento Autêntico (MA), os tremores aconteciam de forma involuntária, como nos primeiros ensaios. Assim me foi possível ir criando um lastro de experiência sobre tremer da forma que me interessava, ou seja, ser movida por tremor. Por isso, passei a aproximar meu trabalho de ensaio com a estrutura do MA: constituindo uma câmera como testemunha⁴, mergulhei em entender que condição psicofísica facilitava a ativação e a permanência dos tremores.

Observando os vídeos, é possível identificar que cada tentativa de ativar os tremores é diferente, mas mantém alguns padrões. Estes sempre começam como um tremor involuntário em alguma parte do corpo (em geral ombros, peito, estômago ou quadril) e tomam diferentes direções. Não é possível seguir completamente o caminho que se faz através do corpo. Às vezes é como se ele se dividisse em muitos tremores. Em alguns momentos ele ativa todo o corpo conjuntamente e impulsiona o corpo em direções pelo espaço. Às vezes em saltos, às vezes em pequenos passos. E, então, o tremor parece se transformar em outro tipo de vibração pelo espaço me fazendo saltar, deslizar ou criar pulsos ritmados. Cada um desses padrões se estabelece por um tempo e se transforma. Depois volta a ser um tremor.

3 Movimento Autêntico (MA) é uma abordagem somática relacional (JORGE, 2016) utilizada por várias linhas de Prática como Pesquisa, incluindo a Abordagem Somático-Performativa e o Processo de Articulações Criativas, com as quais dialogo.

4 Na pesquisa Somático Performativa (FERNANDES, 2018), essa forma de trabalhar com o MA chama-se variações autênticas.



Algumas vezes o tremor se torna tão forte, que impulsiona todo o corpo de forma igualmente forte, exigindo esforço muscular. Essa vibração pode se tornar muito forte e me sinto sendo levada a um limite físico. No entanto, raramente esse trabalho me leva ao esgotamento físico. Ao contrário, em geral, após as apresentações e os ensaios, a sensação é de energização e disposição física.

Entender como sustentar os tremores e como falar sobre essa experiência sem recorrer a dicotomias corpo-mente direcionaram o foco da pesquisa na Middlesex University sob a supervisão da professora Vida Midgelow, entre maio e agosto de 2017.

Ao utilizar as ferramentas do Processo de Articulações Criativas – PAC (BACON; MIDGELOW, 2015), pude verbalizar algo que é inquietante na improvisação com tremor, que é a eventual presença de movimentos que lembram movimentações de orixás ou de danças ancestrais indígenas. Escrevi com objetivo de desenvolver posteriormente: “Tem um lugar que essa prática conecta com a dança de orixás e o corpo mágico do 5 rithms – ser guiado por uma inteligência corporal que é um plano humano de existência cotidianamente negado”.

“Me sinto movendo arquétipos, conhecimentos ancestrais”, escrevi dias depois, continuando essa reflexão. Em 16 de junho pude perceber o resultado das variações de improvisação com tremor e padrões de movimento compilados das improvisações com o tremor: “A improvisação com o tremor me pareceu muito interessante hoje. Me senti mais confortável em direcionar o movimento e muitas vezes não pude identificar até que ponto o movimento era comandado ou autônomo”.

Ao longo do percurso compreendi que esse modo de disponibilizar o corpo para o movimento, que denomino Frequência Somática do Tremor, amplia a capacidade de afetação do movimento pelos elementos energéticos do ambiente.

A proposição de Ciane Fernandes (2018) de que acessamos uma sintonia somática⁵ (Nagatomo, 1992) para mover dentro do Movimento Autêntico vai ao encontro da minha experiência. Percebo essa possibilidade de ser movida como uma sintonia em que o papel do córtex cerebral e do ego é reduzido na condução do movimento. Portanto, o movimento é conduzido pela consciência corpórea menos informada pelos códigos de comportamento e movimentos culturalmente apreendidos, como os passos de dança. “O principal trabalho técnico que eu tenho que desenvolver

5 O conceito de Sintonia Somática aponta para formas de engajamento psicofísico em relação com o ambiente.



nessa pesquisa é reduzir o papel do ego. Essa vontade de domínio, de controle e inclusive de entendimento.” (Diário de pesquisa, 2017)

Ao final dos estudos pude compreender o movimento como forma de consciência e percepção e entender essa improvisação como um exercício de ativar intencionalmente movimentos não intencionais. Movimentos que me ligam tanto à ancestralidade quanto à presentidade da performance e do encontro.

EBULIÇÕES ESTÉTICO- POLÍTICAS – UM OLHAR POSSÍVEL

Tomar o tremor ao mesmo tempo como o reconhecimento do trauma e o modo de superação deste foi o caminho entre o carnaval como espaço de produção de conhecimento e o *Ebulição* como espetáculo de dança. Viver o trauma social com investimento no conhecimento corpóreo, ampliando as possibilidades perceptivas e motoras, reduzindo o papel do ego na condução da movimentação, foi o caminho do *Ebulição*. Por isso, relaciono-o com a prática estética de intenção decolonial, a qual, ao viver a ferida colonial, propõe formas alternativas às sensibilidades e aos modos de perceber vigentes.

A intenção decolonial é um tremor, procurando reconduzir o corpo social a um estado alerta o suficiente e liberto suficiente para produzir transformação sem reiteração da violência e de suas lógicas. Tremer neste sentido é “assumir a decolonialidade racionalmente, sem estar marcado pela ferida colonial” (GOMES; MIGNOLO, 2012, p. 43).

No entanto, é preciso ressaltar que tal conexão não era o centro do processo criativo, haja vista que este esteve sempre aberto ao fluxo do próprio processo, às errâncias cognitivas, sensíveis, e ao



que as improvisações de movimento apontavam. O desejo de não restringir o processo a princípios conceituais anteriores incluiu as teorias culturais, decoloniais, de gênero ou de preconceito racial.

A procura de compreender o tremor esteve conectada fisicamente com a possibilidade de sustentá-lo com meu corpo pessoal. Encarar as feridas, perceber seu alcance, sua resistência, fazer conexões, viver as dúvidas, foram atividades constantes que exigiam também cada vez mais disposição para ser radicalmente lançada pelo espaço em ritmos imprevisíveis, como descrevi no tópico anterior.

O processo de transformar essa pesquisa em um trabalho artístico gerou novas camadas de dúvidas e compreensões. Quais conexões gostaria de apontar para condução cognitiva⁶ do público? Havia a dúvida sobre a necessidade de direcionar a um entendimento político claro ou investir na política intrínseca da experiência sensível, como aponto no Diário de pesquisa de 2018:

É viável no momento presente abrir mão de uma enunciação clara em defesa de um ponto de vista? Na medida em que os movimentos de gênero e antirracismo tomam uma posição de confronto, como aceitar-me na construção de um espaço para o sensível e múltiplos significados?

Mesmo sabendo que a minha proposta é exatamente uma profunda não alienação de si, um permitir-se sentir que leva não apenas aos medos, mas à sua força ancestral. Mesmo assim questiono se isso não é apenas uma autoindulgência para fugir da luta direta.

Considero que o tremor se consolida como centro dramático do trabalho de dança no momento em que, no meio de um ensaio, me vem à mente uma ideia: “A arte é sempre ampliar a percepção”.

Refletindo sobre o processo de me tornar fluente no tremor identifico que preciso fazer um descolamento entre a experiência e o significado para que a dança possa se pensar de uma forma mais justa com a experiência do movimento. Eu estou pensando na operação que foi descolar o tremor do significado de fraqueza, do significado de doença, colocar os significados em

⁶ Aqui cognição toma o sentido enativo de uma complexidade sensível e intelectual.



ebulição para que possam se descolar da experiência e permitir que a cognição se movimente na busca de um outro estado.⁷

Assim, abrir mão de um caminho específico de significação (mesmo que amplo e polissêmico) para a construção de um momento experiencial de variações vibratórias foi a escolha que levou ao *Ebulição*.

Proponho, com esse trabalho, que as pessoas se conduzam a um entendimento ampliado sobre o vivido, no qual o corpo, com toda sua potência energética, seja parte relevante. Dessa forma, o sentido dramático direcionou-se para a construção de um espaço não hierárquico entre artista e público, que são entendidos como participantes da apresentação. A ausência de limitações espaciais e de luz, bem como de posição – todos a princípio devem ficar de pé e se mover sempre que desejarem –, a troca de olhares como forma de manter a relação direta e aberta e as nuances de tremores e afetações como principais elementos de movimento, delineiam a indicação de que o espetáculo não conduzirá a um significado nem a um tema exterior ao encontro.

Ou seja, a concepção dramática não desejava construir representações sobre a dança e sim constituir um espaço de partilha cinestésica a partir dos movimentos apresentados. A procura por uma configuração espacial mais propícia ao encontro e à percepção sensível encaminhou a decisão de retirar cadeiras e os limites entre espaço de apresentação e espaço para o público.

É justamente na organização dos elementos cênicos que a experiência de carnaval com frevo indica caminhos para a direção do trabalho. Os limites tênues entre performer e público se assemelham aos desfiles dos clubes carnavalescos em que quem se mostra e quem vê fazem parte de um todo intercambiável. A fantasia, enquanto figurino, traz uma espetacularidade para ser vista que não toma o lugar do outro como ser também visível. A plasticidade moldável de um vestido de papel (inspirado nas fantasias de papel crepom) amplifica a passagem do tempo, as mudanças e as afetações mútuas, distribuindo pelo espaço materialidades e rastros do encontro e do que demarca uma diferença provisória entre o espaço do tremor e a nossa existência cotidiana.

Esta proposta me leva aos escritos do artista plástico Hélio Oiticica, cuja obra é uma ação-reflexão sobre o papel e as formas da arte, desde a segunda metade do século XX e sua relação com

⁷ Citações dos diários de criação.



a cultura. Oiticica propõe um modo de participação que eu entendo como uma via de mão dupla – ao tempo em que as formas de arte propõem interações para coconstrução da experiência artística, o artista busca se inscrever como parte do seu tempo presente.

É a dimensão política – de não separação da produção artística do mundo em que ela é produzida – que acelera, na sua poética, o processo de chegada ao objeto e às proposições coletivas, uma “volta ao mundo” (OITICICA, 2006, p.165).

Nesse sentido, o encontro com Oiticica me mantém ligada aos dois impulsos desta pesquisa: o tremor como trauma e o tremor como parte de uma cultura que resiste pela alegria. Para Oiticica, a arte participante é questão importante para todos dedicados a criar uma base sólida para uma cultura “tipicamente brasileira”. Para a artista e teórica Tlostanova, “A globalização neoliberal tem a incrível habilidade de desacreditar e tornar suspeito qualquer ideal artístico honesto, como o da comunidade ou participação” (TLOSTANOVA, 2012, p.53).

Interessante perceber que, assim como o *Ebulição*, no interior da produção radical de ruptura formal de Oiticica, há um desejo de construir um típico. Esse típico não depende da enunciação estética de cores, tons ou ritmos; não se trata de folclorizar, mas de dar uma atenção a formas próprias que independem da tradição artística europeia, que nos coloniza.

Houve algo porém que, a meu ver, determinou de certo modo essa intensificação para a proposição de uma arte coletiva total: a descoberta de manifestações populares organizadas (escolas de samba, ranchos, frevos, festas de toda ordem, futebol, feiras) e as espontâneas ou os “acazos” (artes da rua ou anti-arte surgida do acaso) [...] Não seria estranho, então, se levarmos isso em conta, que os artistas em geral, ao procurar uma solução coletiva para suas proposições, descobrissem por sua vez essa unidade autônoma dessas manifestações populares, das quais o Brasil possui enorme acervo, de uma riqueza expressiva inigualável. (OITICICA, 2006, p.166)

A relação com as reflexões de Oiticica me mantém atenta à sabedoria do carnaval. Ao conhecimento coletivamente construído e acumulado, à possibilidade de renovação energética a partir do corpo cultural. Reconhecer que o Brasil é composto por diversas tradições artísticas com



suas potências e especificidades incentiva a desterritorializar as hierarquias. Hierarquias que, a despeito de mais de um século de discussão e experimentação, continuam fazendo parte da estrutura cultural e do mercado de artes no Brasil.

Aderir ao carnaval com as abordagens somáticas me leva a um contato diferenciado com esse ambiente, mas, espero, não subordinado a esses sistemas somáticos. Ao contrário, a primazia ao tremor como inteligência corpórea aponta outros modos de vivenciar a integração psicofísica em relação com o ambiente (incluindo seres animados, inanimados e o espaço). Um fluxo de alternância entre livre e contido, que vive a simultaneidade de vários centros de movimento. Policêntrico e polirrítmico, o corpo se faz uma coleção de organismos móveis em interação, se mantém em diálogo com os sons e outros elementos energéticos e por estes se contamina, em transformação mútua.

Assim, posso pensar que a abordagem somática não se restringiu nem à visão de corpo nem aos elementos formais que caracterizam muitas práticas somáticas e de dança moderna e contemporânea.

Nesse sentido, a composição dramaturgica - a liberação do espaço, do performer como única centralidade - amplia o campo do que faz a dança e do que ela realiza. Acredito que essa configuração pode ser vista como um caminho para “libertar a aestésis”. Na compreensão decolonial, ao longo da modernidade a aestesis foi convertida em estética; assim, libertar a aestesis se configura como uma questão decolonial e “isso requer começar a descolonização dos saberes sobre os sentidos que foram normalizados na sua regulação” (GOMES; MIGNOLO, 2012, p.44).

O caminho dramaturgico do *Ebulição*, ao se alimentar da estética do carnaval de Olinda, propõe um modo de estar que aponta para as sensações de pele e dos órgãos internos, aponta para a percepção possível sem a claridade da visão, para a lógica do ruído e para o tipo de audição possível após o constante caos sonoro⁸. Os participantes são aceitos em suas escolhas de buscar ver a performer ou ver as pessoas que veem a performer; seguir ou ficar, interferir ou observar. Confrontam-se com a própria cultura teatral, com os impasses sobre como agir sem um guia claro dos limites entre performance e público. Estamos todos vivendo o exercício de lidar com uma liberação da aestésis e seus impasses.

8 A proposição sonora foi desenvolvida pelo músico Caio Lima; o trabalho é codirigido pelo artista Giordanni Souza (Kiran).



Um dos elementos mais inquietantes do *Ebulição* é a ausência de ápice, pois na estética da dança ocidental a repetição é vista com depreciação, como uma ausência de novidade, monotonia, falta de criatividade.

No campo da coreografia estuda-se como manter um tipo de tensão expressiva, composta por variações de esforço que mantêm a conexão com o público. A repetição é uma das estratégias de composição, como demonstra Fernandes (2000) sobre a dramaturgia de Pina Bausch e Juliana Moraes (2013) sobre seu próprio trabalho. Sugiro, porém, considerar a reiteração dos tremores do *Ebulição* um pouco deslocada desse sentido compositivo. Como uma resposta involuntária ao impacto energético no corpo, os tremores são o ponto de ignição, o aprofundamento da Frequência e se mantêm como uma continuidade diferente a cada momento.

O que se repete é a frequência e não a forma. Tal repetição se aproxima mais das lógicas de danças como os trupés de cavalo-marinho, as variações de dança afro-brasileiras e torés da cultura ameríndia. Repete-se como um modo de construir e/ou reiterar uma configuração energética, até que sua energia se transforme.

A atenção se volta para a percepção de ciclos de afetação, que não retornam para o mesmo ponto, mas também não se colocam como uma dramaturgia ascendente que se resolve no final. O tempo cíclico se renova em sua reiteração em que não há uma repetição da forma, mas uma renovação dos princípios.

Assim, eu compreendo as rupturas formais do *Ebulição* – tanto com a estrutura tradicional da apresentação do passista, quanto dos espetáculos de dança – como um investimento numa intenção estética decolonial, como apontada pela artista Madina Tlostanova. Para ela, na estética decolonial a pessoa “cria seus próprios princípios estéticos, emanados de sua própria história local, da sua geo-política e seu corpo-política de conhecimento.” (TLOSTANOVA, 2012, p.63)

E, nesse sentido, espero estar avançando na abordagem somática do movimento, ao permitir o espaço para o tremor, mas principalmente para as formas que emergem dessa Frequência Somática. Movimentos que refletem cruzamento de energias, trânsito ancestral e afetação mútua.



Porém, não apresento essas escolhas como um manifesto sobre o modo mais atual e legítimo de expressão artística. Não há uma recusa ao frevo no carnaval, nem aos grupos de passistas, nem a qualquer modo de organização poética.

Há, sim, uma afirmação de que existem ainda muitas possibilidades de expandir nossas compreensões do frevo e nossas compreensões do mundo através do frevo e de tradições como o carnaval. Sugiro chamar isso de um perspectivismo poético. Uma produção que não deseja eliminar ou negar as outras poéticas possíveis para afirmar a própria existência e legitimidade.

REFERÊNCIAS

- » AMOROSO, Daniela. **O lugar do passo popular em processos de criação como pesquisa em dança** ENICECULT. Acesso em: 12 jan. 2019
- » BACON, J. M.; MIDGELow, V. L. **Processos de articulações criativas (PAC)**. In: SILVA, Charles R. Et al. Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, 5. São Paulo. Resumos. São Paulo: PPGAC- ECA/USP, 2015. p. 55-71.
- » DAMASCENO, Letícia. **Dança e subjetividade: constituição e manifestação da memória do corpo**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Memória Social, 2014. Tese de doutorado.
- » DOMENICI, E.L. **O encontro entre a dança e educação somática como interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo**. Pro-posições, Campinas, v. 21, n. 2. maio/ago. 2010.
- » FERNANDES, C. **Dança Cristal: da arte do movimento à abordagem somático-performativa**. Salvador: EDUFBA, 2018.
- » FERNANDES, C. **Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas da pesquisa com prática artística**. In: Dança, Salvador, 2013. v.2, n.2.
- » GOMES, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. **Estéticas y opción decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. p.53-99.



- » JORGE, S. **A arte de mover e ser movido**. Instituto Junguiano do Rio de Janeiro, 2016.
Disponível em: <<http://jung-rj.com.br/artigos/movimentoautentico.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2016.
- » LARANJEIRA, Carolina Dias. **Os Estados Tônicos como Fundamento dos Estados Corporais em Diálogo com um Processo Criativo em Dança**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 596-621, set./dez. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 20 set. 2018.
- » LEVINE, P.; FREDERICK, A. **O despertar do tigre: curando o trauma**. São Paulo: Summus, 1999.
- » LIGIÈRO, Z. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- » MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos armoriais: reflexões sobre política, literatura e dança armoriais**. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Olinda: Editora Associação Reviva, 2012.
- » MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- » MINÓSO, Y.; CORREAL, D.; MUÑOZ, K. **Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014.
- » MORAES, Juliana M. R. de. **Dança: frente e verso**. São Paulo: SJT, 2013.
- » NAGATOMO, S. **Attunement through the body**. New York: State of New York Press, 1992.
- » OITICICA, Hélio. **Esquema geral da nova objetividade**. Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.154 - 168.
- » OLIVEIRA, Valdemar de. **Frevo capoeira e passo**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1985.
- » RODRIGUES, G. E. F. **Bailarino pesquisador intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- » SANTOS, I. F. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Salvador: EDUFBA, 2002.
- » SERRANO, Leonardo Sebiane. **Corporeidades Mestiças: Pesquisa Somático Performativa como uma opção descolonial**. Conceição/Conception. Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 21-32, jan./jun. 2013
- » SILVA, Renata de Lima. **O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: A Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea**. Campinas: Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, 2010.
- » TLOSTANOVA, Madina. **La aesthesis trans-moderna em la zona fronteriza eurasiática y el anti-sublime decolonial**. In: GOMES, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. Estéticas y opción decolonial. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. p.53-99.



ORIXÁS DO CEARÁ: Loas ao tempo ou Para falar de um teatro cearense

FRANCISCO GERALDO DE
MAGELA LIMA FILHO

Francisco Geraldo de Magela Lima Filho -
jornalista formado pela UFC, mestre em
Artes Cênicas pela UERJ e doutor em Artes
Cênicas pela UFBA. Atualmente, integra o
corpo docente do Centro Universitário 7 de
Setembro (Fortaleza/CE).

RESUMO

O presente artigo recupera o trabalho da Cooperativa de Teatro e Artes, coletivo surgido em Fortaleza, Ceará, na década de 1970, com o propósito de compreender o impacto determinado no fazer teatral a partir da apropriação/composição dos artistas de um conjunto de símbolos, tipos e situações compreendidos como eminentemente locais. Através da análise da montagem de *Orixás do Ceará* (1974), espetáculo com texto de Gilmar de Carvalho e encenação de Marcelo Costa, busca-se questionar como os referenciais da cultura cearense foram incorporados e traduzidos pela linguagem teatral. Em especial, como o aporte identitário que permeia a proposição do que se tem como singular – ou não – ao Ceará representou um ponto de apoio temático, poético e político para a emergência e afirmação de uma nova geração teatral, interessada em garantir à cena cearense um funcionamento criativo mais autônomo no que tange, principalmente, ao diálogo com os modelos estabelecidos e reconhecidos pelos centros hegemônicos da produção nacional.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro.

Ceará.

Processo criativo.

Identidade.

ABSTRACT

*This article recaptures the work of the Cooperativa de Teatro e Artes, a collective that emerged in Fortaleza, Ceará, in the 1970s, with the purpose of understanding the impact determined in the theatrical production from the appropriation/composition of the artists of a set of symbols, types and situations understood as eminently local. Through the analysis of the assembly of *Orixás do Ceará* (1974), a show with a text by Gilmar de Carvalho and Marcelo Costa's staging, we seek to question how the references of the culture of Ceará were incorporated and translated by theatrical language. In particular, as the identity contribution that permeates the proposition of what is singular – or not – Ceará represented a thematic, poetic and political point of support for the emergence and affirmation of a new theatrical generation, interested in guaranteeing the Ceará scene a more autonomous creative functioning in what concerns, mainly, the dialogue with the models established and recognized by the hegemonic centers of the national production.*

KEYWORDS:

Theater.

Ceará.

Creative process.

Identity.



“Tudo passa sobre a terra” (2005, p. 96), profetizou o cearense José de Alencar (1829-1877), ao arrematar a mais cearense de todas as suas criações. Ainda, o desejo de perdurar sempre se impõe. Afinal, o que seria Moacir senão a tentativa de fazer ecoar no tempo o amor proibido do português Martim com a índia Iracema? É bem verdade, porém, que a continuidade é um exercício dolorido. A própria “virgem dos lábios de mel”, ao batizar seu rebento, afirma: “Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento” (ALENCAR, 2005, p. 87). Peça-chave do vocabulário simbólico do Ceará, o romance de Alencar é elemento singular no que diz respeito a uma revisão das tradições locais. Das páginas publicadas em 1865, despontam imagens ainda hoje bastante expressivas na definição e afirmação de uma cearensidade. Em muito, deve-se a Alencar a figura do cearense caboclo, predestinado a emigrar. Como também, uma composição visual que privilegia os verdes mares e as praias de branco reluzente, com jangadas pousadas sobre as sombras dos coqueiros. É que contrariou o efêmero, a narrativa. Inventada, fez-se tradição a lenda da guardiã do segredo do povo Tabajara.

Por ‘tradição inventada’, entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (HOBBSAWM, 2006, p. 9).

Era exatamente isso de que precisava a Cooperativa de Teatro e Artes, concluído o desafio da montagem de *O Romance do Pavão Misterioso*, folheto de cordel de autoria do poeta paraibano José Camelo de Melo Resende (1885-1964). Essencialmente um processo de formalização e ritualização, uma tradição inventada precisa driblar a força corrosiva do tempo, referindo-se a um passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição. Era crucial, com isso, que aquele coletivo de artistas firmasse seu posicionamento. Toda e qualquer argumentação em prol de um teatro cearense exigia, fundamentalmente, um desdobramento das ideias trabalhadas no espetáculo de estreia. *O Romance do Pavão Misterioso*, de abril de 1972, só viria a adquirir sua plenitude caso se revelasse mais que um episódio isolado. Foi, então, que nasceu *Orixás do Ceará*. Era 11 de julho de 1974, quando a Cooperativa de Teatro e Artes apresentou ao público sua segunda produção.



Naquele momento, a grande novidade foi a entrada do escritor Gilmar de Carvalho para o coletivo. De colaborador a membro efetivo, o autor se colocou como porta-voz do argumento principal que perpassava a elaboração criativa da Cooperativa de Teatro e Artes. Sim, era possível que o Ceará inventasse seu próprio teatro. É importante perceber, contudo, que as tradições inventadas nada mais são que índices de ruptura. “São sintomas importantes e, portanto, indicadores de problemas que de outra forma poderiam não ser detectados, nem localizados no tempo. Elas são indícios. [...] Muitas vezes, elas se tornam o próprio símbolo de conflito” (HOBSEBAWM, 2006, p. 20-21).

Perpetuar a defesa de uma teatralidade guiada por valores locais, apartada das referências do centro hegemônico da cena nacional, era o que regia a atuação da Cooperativa de Teatro de Artes. De forma tal, *Orixás do Ceará* tinha como objetivo central reforçar tudo aquilo que o coletivo já havia anunciado em *O Romance do Pavão Misterioso*. São muitos os aspectos que dão conta desse dilatar-se. *Orixás do Ceará* vinha, em linhas gerais, consolidar não só uma poética, mas, sim, uma experiência de teatro de grupo. Na compreensão de Rosyane Trotta (1995, p. 32), um “grupo é uma pequena sociedade formada consciente e voluntariamente a partir da iniciativa de seus integrantes, portadores de valores individuais distintos e dispostos a construir um universo comum”.

O intervalo de dois anos – desde que a Cooperativa de Teatro e Artes surgira até a estreia de seu segundo espetáculo – foi suficiente para o maturar de convicções antes aparentemente frágeis. *Orixás do Ceará* era um *O Romance do Pavão Misterioso* mais explícito diante daquilo que se acreditava ser cearense. As montagens dialogam de forma muito expressiva, sempre demonstrando um avanço de percepções e proposições. É curioso, por exemplo, o fato de *Orixás do Ceará* ter tido duas peças de divulgação. Uma, para sua única temporada em Fortaleza, composta apenas de 21 apresentações, e outra, desenvolvida para a turnê do espetáculo pelo Interior do Estado¹. A substituição, vale ressaltar, deve-se à interpretação, por parte do coletivo, de que uma delas era mais cearense que a outra. A original, assinada pelo artista plástico Roberto Galvão, também responsável pela confecção dos cenários, remetia à figura das baianas, com suas saias rodadas e turbantes na cabeça. Já na segunda, também criada por um dos integrantes da Cooperativa de Teatro e Artes, o artista plástico Izidoro Neto dos Santos, responsável pelos figurinos e adereços, flagrava um cortejo de maracatu.

A princípio, simples, a troca dessas composições, levando-se em consideração que um material de divulgação, por mais modesto que seja, tem sempre uma função de síntese em relação àquilo

¹ Em 1975, *Orixás do Ceará* foi apresentado no município de Iguatu, na região centro-sul do Ceará.



que se propõe propagar, demonstra a complexidade da afirmação do que se tem como próprio ao povo e à cultura do Ceará. A eleição do maracatu, assim, não é lógica. Aparentemente, parece ingênuo que a Cooperativa de Teatro e Artes tenha acreditado na força simbólica das famosas baianas como elemento de representação de *Orixás do Ceará*. Ora, mas as baianas são da Bahia, é o argumento que sobressai de uma leitura mais apressada. Outra compreensão equivocada seria imaginar que o maracatu, sim, fosse cearense. Não é. A manifestação espalha-se Nordeste afora. Com isso, melhor, talvez, seja olhar essa imprecisão visual da segunda montagem da Cooperativa de Teatro e Artes pelos olhos de Homi K. Bhabha (2005, p. 240), que diz:

Essas contingências são frequentemente os fundamentos da necessidade histórica de elaborar estratégias legitimadoras de emancipação, de encenar outros antagonismos sociais. Reconstruir o discurso da diferença cultural exige não apenas uma mudança de conteúdos e símbolos culturais; uma substituição dentro de uma moldura temporal de representação nunca é adequada. Isto demanda uma revisão radical da temporalidade social na qual histórias emergentes possam ser escritas; demanda também a rearticulação do 'signo' no qual se possam inscrever identidades culturais. E a contingência do tempo significativa de estratégias contra-hegemônicas não é uma celebração da 'falta' ou do 'excesso', ou uma série autoperpetuadora de ontologias negativas. Esse 'indeterminismo' é a marca do espaço conflituoso, mas produtivo, no qual a arbitrariedade do signo de significação cultural emerge no interior das fronteiras reguladas do discurso social.

Como voz coletiva, *Orixás do Ceará* flagra a consolidação de um projeto poético. A opção por um teatro "autenticamente nosso", cearense, como pregava a Cooperativa de Teatro e Artes em seu manifesto de estreia, tornava-se mais consistente. Inclusive, em termos cênicos. Também uma apropriação do campo da literatura, o espetáculo tem como ponto de partida um dos fragmentos do livro inaugural de Gilmar de Carvalho. Publicado em 1973, *Pluralia Tantum*: Um livro de lendas é uma colagem de textos em prosa. São 41 narrativas, não narrações. *Orixás do Ceará* titula o conjunto de nove delas.

Bacharel em Direito e jornalista, nascido na cidade de Sobral em 1949, Gilmar de Carvalho registrara ali suas impressões e deslumbramentos desde seu encontro com a Aldeia da Cabocla Jurema.



Negro, o escritor, como a quase totalidade dos cearenses, havia sido criado na tradição católica². Umbandista, porém, nunca chegou a ser. Gilmar de Carvalho era, sim, um curioso. Ainda muito cedo, flertara com o teatro. Em Fortaleza, para onde se muda com a família com pouco mais de um ano de vida, encantara-se com os pastoris. Quando criança, brincar de dramas era sua diversão preferida. Na escola, improvisou alguns grupos e até espetáculos. Aos 17 anos, chegou a frequentar, por um semestre, o Curso de Arte Dramática, da Universidade Federal do Ceará, instituição na qual posteriormente concluiria suas duas graduações. A timidez, porém, fez com que preferisse se proteger atrás das palavras.

Gilmar de Carvalho fez carreira como cronista no jornal *Gazeta de Notícias*. Isso até a ditadura lhe cruzar o caminho. A censura o taxou de subversivo³. Foi, então, que uma literatura mais espontânea e menos comprometida com qualquer pretensão realista se fez estratégica. A Aldeia da Cabocla Jurema, assim, o permitiu aguçar sua poesia. Capitaneado pela Mãe de Santo Neide Pomba Gira – como gostava de ser chamada a pernambucana Neide Alencar (1941-2006) – o terreiro, localizado na periferia de Fortaleza, lhe fora apresentado, curiosamente, pelo teatrólogo Geraldo Markan (1929-2000). Também antropólogo, professor da Universidade Federal, ele, no princípio da década de 1970, coletava informações para sua tese de doutorado. Markan pretendia pesquisar as religiões de extensão africana no Ceará. Queria estudar a “macumba cearense”.

Geraldo Markan e Neide Pomba Gira, não necessariamente nessa ordem, estimularam que a criação do jovem Gilmar de Carvalho se interessasse e concentrasse pelo/no detalhe. Inicialmente, como escritor e, em seguida, como dramaturgo; ele não atenta uma umbanda qualquer. A umbanda de Gilmar de Carvalho é cearense; seus Orixás são do Ceará. Ao contrapor uma compreensão geográfica e uma outra subjetiva da dimensão do espaço, Doreen B. Massey (1994, p. 167) lamenta que, “enquanto a noção pessoal de identidade tem sido problematizada e rendido complexidade aos debates recentes, a noção de lugar tem permanecido relativamente fora de exame”. No entanto, Doreen afirma que é justamente a ideia de lugar que confere base estável às identidades. Para ela, lugar e identidade são conceitos articulados. Só assim, é possível pensar a escrita de Gilmar de Carvalho. Como literatura ou dramaturgia, *Orixás do Ceará* exhibe – e, ao mesmo tempo, elabora – um repertório de pertencas e singularidades.

Aqui, é interessante aceitar o convite de Clifford Geertz (1989, p.10) e pensar sobre o papel da cultura na vida humana. Na vida de Gilmar de Carvalho, por exemplo, é possível cogitar que a

2 De acordo com o censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística de 1970, 98% da população cearense, 4.265.483 dos 4.343.121 habitantes, se apresentava como membro da Igreja Católica.

3 Em 1969, Gilmar de Carvalho, ainda estudante de jornalismo, passou a colaborar com o jornal *Gazeta de Notícias*. As crônicas publicadas ao longo daquele ano foram consideradas pornográficas e subversivas pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). O escritor chegou a ser intimado a depor, o que acabara por inviabilizar sua permanência no jornal. Os textos proibidos de Gilmar de Carvalho encontram-se hoje publicados no livro *Queima de Arquivo* (Fortaleza: Secult, 1983).



Aldeia da Cabocla Jurema tenha sido determinante para que ele passasse a questionar aquilo que faz ser cearense, aquilo que dá sentido ao Ceará, sua cultura. Afinal, lembra Geertz:

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis, a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade. [...] procurar o comum em locais onde existem formas não-usuais ressalta, como se alega tantas vezes, não a arbitrariedade do comportamento humano, mas o grau no qual o seu significado varia. [...] Compreender a cultura de um povo expõe sua normalidade sem reduzir sua particularidade.

Tal e qual o carioca Hélio Oiticica (1937-1980), que jamais seria o mesmo desde que subira ao Morro da Mangueira pela primeira vez, Gilmar de Carvalho também tivera uma experiência definitiva na Aldeia da Cabocla Jurema. Jovem de classe média alta, morador da área nobre da capital, ele encontrou na periferia de Fortaleza a motivação necessária para pensar suas referências culturais. Assim, a partir de Homi K. Bhabha (2005, p. 29), o que sobressai das criações de Hélio Oiticica, pós-Mangueira, e de Gilmar de Carvalho, pós-Aldeia da Cabocla Jurema, é:

Mais uma vez, o desejo de reconhecimento ‘de outro lugar e de outra coisa’ que leva a experiência da história além da hipótese instrumental. Mais uma vez, é o espaço da intervenção que emerge nos interstícios culturais que introduz a invenção criativa dentro da existência. E, uma última vez, um retorno à encenação da identidade como iteração, a re-criação do eu no mundo da viagem, o re-estabelecimento da comunidade fronteira da migração.

Em Oiticica, Paola Berenstein Jacques (2003) chama a atenção para uma ideia de arte cuja trama original está intimamente ligada à vivência do artista. *Orixás do Ceará* é, pois, fruto de um processo semelhante.

Os orixás que estão no livro são como que um registro poético da experiência que vivi na Aldeia da Cabocla Jurema. [...] O terreiro era algo absolutamente



novo para mim, porque eu vinha de uma formação muito marcada pelos Jesuítas. Estudei nove anos em colégio religioso. [...] Meu primeiro contato fora dos padrões do cristianismo foi com o terreiro da Dona Neide. [...] Vivi ali mais um momento de descoberta que de transgressão⁴.

Seguindo o caminho inverso do proposto por Roger Chartier (2002), *Orixás do Ceará* explicita suas referências de forma categórica. Da página ao palco, a peça se fez a partir do diálogo da Cooperativa de Teatro e Artes com a Aldeia da Cabocla Jurema e os seguidores de Dona Neide Pomba Gira. Do terreiro de umbanda, o coletivo tirou a sonoridade e a movimentação próprias daquele universo. Por várias vezes, os artistas do elenco cruzaram a cidade para participar das festas capitaneadas por Dona Neide. O vínculo da Cooperativa de Teatro e Artes com a Aldeia da Cabocla Jurema se extremou de tal forma que os umbandistas migraram para o espaço cênico. Flávio Paiva Silva, por exemplo, assumiu o comando da percussão. Já Margarida Ferreira Pinto era responsável por entoar os cantos ligados às entidades. A própria Neide Pomba Gira teve papel de grande soma, ajudando a compor cada um dos orixás em tipos teatrais condizentes com o culto.

De passagem pelo Ceará naquele julho de 1974, o crítico Yan Michalski (1932-1990) deixou registradas suas impressões sobre o espetáculo:

Orixás do Ceará tem momentos de belo rendimento visual e explora uma temática fascinante. Gostaria de ver essa pesquisa levada mais adiante pelo grupo, se possível a partir de um texto de maior dinâmica dramática, e com um trabalho mais aprofundado na parte de interpretação propriamente teatral, aqui relegada um pouco ao segundo plano diante do predomínio da dança e do canto (*O Povo*, 30-07-1974).

Michalski, ao que parece, não entendera o que vira. Para Stuart Hall (2006, p. 324), o que muitos críticos culturais compreendem como estilo – casca ou embalagem de um determinado produto – é, em si, a matéria do acontecimento. *Orixás do Ceará*, ao incorporar, transcrever cenicamente, um terreiro de umbanda, estava rompendo com a lógica teatral que balizava o entendimento do teórico radicado no Rio de Janeiro. A investigação da Cooperativa de Teatro e Artes era feita com base em códigos outros, em uma aproximação direta e desmedida com os referenciais de uma tradição negra, muito embora esta não se fizesse tão evidente no cotidiano cearense.

⁴ Depoimento de Gilmar de Carvalho, em entrevista ao pesquisador (Fortaleza, 12 de julho de 2007).



Michalski, por exemplo, reclama “um texto de maior dinâmica dramática”. Hall, todavia, afirma que as culturas negras têm se firmado mediante uma crítica da escrita, ou crítica logocêntrica, “encontrando a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música”. Essas culturas, reforça o autor, têm usado o corpo como se ele fosse seu único capital cultural. Dessa maneira, não que seja o caso de pensar que aqueles cearenses estivessem relegando a “interpretação propriamente teatral” a um “segundo plano diante do predomínio da dança e do canto”, como julgou o crítico, mas, sim, que eles estavam movidos por uma “estilização retórica do corpo”, como compreende Hall.

Não é o caso, entretanto, de relacionar *Orixás do Ceará* com uma tradição de um “teatro negro” no Brasil, conforme a linha de argumentação de Miriam Garcia Mendes (1993). Ao discutir a presença do negro no teatro brasileiro, ela defende que tanto a inclusão de personagens como o tratamento dado aos mesmos acompanharam as transformações do panorama social nacional. “À medida que essa realidade se modifica e o artista vai sendo conscientizado e afetado por isso, também vai se alterando a sua concepção criadora” (1993, p. 175), diz. Segundo Miriam Garcia Mendes, historicamente, é possível demarcar três períodos e posturas distintas da atividade teatral brasileira para com os elementos e as tradições negras.

Primeiro, quando das primeiras décadas após a abolição da escravatura, os palcos tentaram amenizar a brutalidade desse episódio, optando por tipos que não remetessem à herança do cativo, como a mulata Benvinda, de *A Capital Federal*, de Artur Azevedo (1855-1908). Em seguida, já em meados do século XX, é visível um movimento de afirmação da identidade negra, com destaque para o trabalho do Grupo Teatro Experimental do Negro⁵. Por fim, uma atitude que procura despir o negro de sua origem africana para compreendê-lo dentro da dinâmica social do Brasil, a exemplo de Bráulio, em *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006). Cronologicamente sucessora dessas três fases, a montagem de *Orixás do Ceará* – pensada e maturada no intervalo entre os meses de dezembro de 1973 e abril de 1974 – destoa no entendimento que expõe e no tratamento que despende às tradições negreiras.

Sobre a recorrência dos mitos africanos na dramaturgia brasileira, Miriam Garcia Mendes (1993, p. 91) aponta o pioneirismo da mineira Zora Seljan (1918-2006). Suas primeiras peças, agrupadas no livro *Três mulheres de Xangô*, foram publicadas no ano de 1958. De acordo com a própria autora,

5 Companhia fundada no Rio de Janeiro em 1944 pelo ativista Abdias do Nascimento, o Teatro Experimental do Negro teve forte atuação até o acirramento da ditadura militar na década de 1970, encenando espetáculos, quase sempre a partir de dramaturgias inéditas, calcados na defesa da igualdade social entre os povos e na reflexão sobre a contribuição negra para a história do Brasil.



(...) os personagens são deuses que baixam nos terreiros, encarnando-se em corpos humanos, dançando, cantando e falando. São entidades vivas, presentes, atuais. Mas o povo não se lembra mais de onde vieram. Conserva-lhes a história e a personalidade. Eles não moram na África nem na paisagem cotidiana do Brasil (SELJAN apud MENDES, 1993, p. 93).

Em *Orixás do Ceará*, a Cooperativa de Teatro e Artes buscava um efeito cênico praticamente oposto. As forças visuais e rítmicas do espetáculo não se desprendiam em momento algum do localismo que pontuava o trabalho daquele coletivo de artistas. O terreiro fantástico da Cooperativa de Teatro e Artes tinha um correspondente real muito evidente. Agora, sim, é pertinente seguir as indicações de Roger Chartier (2002) e pensar *Orixás do Ceará* do palco à página. A começar pelo livro de Gilmar de Carvalho, *Orixás do Ceará*, como registro, tem indicações muito precisas. O autor introduz o primeiro dos textos com uma citação da própria Dona Neide: “O pássaro quando é flechado entrega sua alma” (CARVALHO, 1973, p. 101). Já nas páginas, *Orixás do Ceará* tinha referências e características muito bem definidas, apontando sempre para seu mote original: a Aldeia da Cabocla Jurema. Ainda nesse estágio, também é importante destacar uma explícita percepção sensorial ou “engajamento de corpo”, como observa Paul Zumthor (2000, p. 22).

É tão cheia de força física a escrita de Gilmar de Carvalho, que certos trechos mais parecem rubricas dramatúrgicas. De fato, Roger Chartier (2002, p. 53) tem razão ao “considerar as formas impressas da peça também como um tipo de performance”. Todavia, quando do lançamento de *Pluralia Tantum: Um livro de lendas*, é necessário que se ressalte que Gilmar de Carvalho não tinha ali nenhuma pretensão teatral. Os *Orixás do Ceará* do livro são exercícios puramente literários, num sentido mais específico. Muito embora, Paul Zumthor (2000, p. 22) questione: “Toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?”. Um diálogo entre Chartier e Zumthor autoriza discutir um caráter performativo da linguagem. No caso do teatro, anterior, inclusive, à encenação.

Para Chartier (2002, p. 73-4), a performance teatral não pode ser vista como um simples veículo de transmissão da obra do autor. Ou seja, ela não é só do palco, mas também da página. Para Zumthor (2000, p. 45), recorrer à noção de performance implica diretamente na necessidade de introduzir a consideração do corpo no estudo da obra. Nitidamente influenciada pelos batuques e pelas danças do terreiro de Dona Neide Pomba Gira, a poesia de Gilmar de Carvalho parecia pedir para entrar em cena. Os *Orixás do Ceará* levados ao palco pela Cooperativa de Teatro e



Artes, assim, são outros em comparação com os da página, apesar de se afinarem em termos performáticos. A tradução cênica empreendida pelo coletivo de artistas agregou informações novas ao texto de Gilmar de Carvalho.

De acordo com Sabato Magaldi (2001, p. 11), “a eficácia de uma obra sobre o público está intimamente ligada à sua contemporaneidade absoluta”. “As grandes épocas do teatro se fizeram com peças criadas no momento, na língua original da representação. Um autor de gênio escreve para ser ouvido, naquele instante, por um público ávido em reconhecer-se”, considera. Em linhas gerais, foi dessa forma que se deu a elaboração dramaturgica de *Orixás do Ceará*. Mais que a possibilidade de uma experimentação cênica voltada principalmente para um exercício de corpo, bem mais que o interesse por enveredar pelas sonoridades e movimentações da Aldeia da Cabocla Jurema, *Orixás do Ceará* se ofereceu à Cooperativa de Teatro e Artes como instrumento de afirmação de uma identidade.

Sem dúvida, o Ceará que o texto carrega no título falou mais alto. Um processo muito próximo – e, ao mesmo tempo, bastante singular – frente à encenação de *O Romance do Pavão Misterioso* revela a maturidade precoce atingida pelo coletivo de artistas. *Orixás do Ceará* era apenas o segundo trabalho da Cooperativa de Teatro e Artes, no entanto, é evidente um maior rigor e apuro quanto às convicções que pontuavam a compreensão e a opção por uma cearensidade. Então, o Ceará assume uma feição simbólica mais concreta. A Cooperativa de Teatro e Artes elenca imagens e tipos para compor um terreiro eminentemente cearense. Ser cearense, pois, era uma urgência do fazer teatral, não, da literatura.

Frequentei muito a Aldeia da Cabocla Jurema e os pontos riscados, os pontos cantados, as músicas, a própria figura da Dona Neide, uma mulher muito bonita, acabaram me estimulando a escrever. [...] Chamei de *Orixás do Ceará* porque minha observação era de um terreiro do Ceará, mas, no livro, os *Orixás* não têm a mesma conotação que têm na peça. [...] Foi o teatro que exigiu que eles tivessem outras caras, outros papéis, outras funções. [...] Antes, os *orixás* eram energia, eram poesia, eram forças cósmicas, eram cachoeiras, raios, trovões... Eles só adquirem a condição de personagens da tradição popular cearense na peça de teatro⁶.

⁶ Depoimento de Gilmar de Carvalho, em entrevista ao pesquisador (Fortaleza, 12 de julho de 2007).



Ao considerar *O Romance do Pavão Misterioso* como marco no panorama teatral cearense da década de 1970, é evidente em *Orixás do Ceará* uma organização mais criteriosa de elementos antes dispersos. Os índices de cearensidade agora são bem mais explícitos e articulados. A Cooperativa de Teatro e Artes dotou o texto original de Gilmar de Carvalho de imagens, tipos, situações, materiais, texturas, sonoridades que julgava como próprias do Ceará. O paralelismo entre literatura e dramaturgia é evidente em muitos dos quadros. O coletivo, em uma referência direta ao livro, manteve a estrutura fragmentada da narrativa. Cada uma das entidades flagradas por Gilmar de Carvalho na Aldeia da Cabocla Jurema é transcrita em cena em personagens equivalentes dentro de um repertório local.

São nove as cenas, como também eram nove os contos presentes em *Pluralia Tantum*: Um livro de lendas. *Orixás do Ceará*, do palco, tal e qual o antecessor *Orixás do Ceará*, das páginas, carregava uma ressalva, apontando para seu referencial concreto. O espetáculo – lembrando a citação de Dona Neide Pomba Gira na folha de rosto do capítulo destinado às entidades no título inaugural de Gilmar de Carvalho – começava com a projeção de imagens de fotografias feitas na própria Aldeia da Cabocla Jurema. Os espectadores de 1974, como os leitores de um ano antes, eram, de imediato, alertados de que a fantasia testemunhava uma realidade. Daí, seguia-se a primeira das fusões articuladas pela Cooperativa de Teatro e Artes entre o culto da umbanda e a tradição popular cearense. “Oxum do Ceará, uma Rainha de Maracatu”, explica o folder daquela temporada de estreia.

Orixás do Ceará não era, ao contrário da série de contos que tinha como mote, fruto de um olhar interessado pelo ritual umbandista. O interesse maior da Cooperativa de Teatro e Artes era pelo Ceará. Mais uma vez, a busca de uma identidade teatral se misturava à afirmação de uma identidade do Ceará enquanto lugar. Com isso, a Cooperativa de Teatro e Artes parecia ratificar sua concepção de “teatro cearense”. Em síntese, aquele capaz de fortalecer esse vínculo. Quanto mais forte fosse a relação da cena com os elementos particulares do povo e da cultura do Ceará, mais cearense seria essa experimentação.

Com *Orixás do Ceará*, a gente não estava preso nem a valores religiosos, nem a valores étnicos. [...] Não procuramos na umbanda cearense uma negritude, porque ela não é tão expressiva aqui como no candomblé baiano e no tambor de crioula do Maranhão. A umbanda sempre foi vista como uma possibilidade de diálogo com os excluídos, com as camadas subalternas, com os pobres, com



a periferia... [...] Nossa leitura era mais social que étnica. [...] *Orixás do Ceará*, na verdade, foi uma tentativa de colocar em cena o que estava fora de cena, o que era obscuro, o que era rejeitado... Da mesma forma que a umbanda era coisa de gente pobre, o cordel, por exemplo, era coisa de matuto... Então, a gente estava aproximando o pobre do matuto... Juntando os excluídos, a gente pretendia fazer com que as pessoas pensassem sobre a condição de marginal e os efeitos disso⁷.

Ainda no texto onde justificava a aproximação entre Oxum e a Rainha de Maracatu, a Cooperativa de Teatro e Artes chamava atenção para “a fragilidade de nossos (cearenses) mitos”, ali simbolizada “num rosto pintado de falso negror”. Os primeiros cortejos de maracatu no Ceará, manifestação urbana majoritariamente característica da Capital, Fortaleza, datam de 1936. A agremiação mais antiga do Estado, o Maracatu Az de Ouro, é fundada naquele mesmo ano e só desfila no carnaval de rua do ano seguinte. A geração que forjou e sustentou as ideias da Cooperativa de Teatro e Artes acompanhou os primeiros passos dessa tradição. Então, naquele início de 1974, talvez fosse precipitado elaborar justificativas e conceitos, mas havia, sim, o desejo por ressaltar singularidades. A Cooperativa de Teatro e Artes, por exemplo, sem enveredar por um academicismo, reconhecia como particularidade do maracatu cearense a prática, mesmo entre as pessoas de pele negra, de pintar o rosto de tinta preta. Para o coletivo de artistas, o falso negror traduzia-se como fator de cearensidade.

Em *Orixás do Ceará*, entretanto, a base dramaturgical poucas vezes oferece guias tão claras. Retomando a primeira cena, a que converte Oxum em Rainha de Maracatu, não há no texto nada que sugira uma aproximação entre tais arquétipos. A fusão é completamente cênica, não textual. A fala de abertura – “Oxum, faceira. Em postura de africana, rainha das águas mansas e das inundações. Da purificação das ribanceiras e do castigo de árvores arrancadas e animais mortos e das plantações afogadas” (CARVALHO, 1974, p. 2) – muito pouco aponta para a indicação que lhe antecede: “Ao som de um ritmo compassado de atabaques, um dos atores ganha o centro da cena, prostrando-se em atitude de quem vai ser sagrado. Os outros atores o vestem com os adereços de uma Rainha de Maracatu. A música cresce e começam a dançar em roda” (CARVALHO, 1974, p. 1).

A direção de Marcelo Costa, fundador e líder da Cooperativa de Teatro e Artes, introduz novos usos do texto teatral no contexto da produção cearense de então, sugerindo uma aproximação com as ideias experimentadas pelo polonês Jerzy Grotowski (1933-1999). São muitas as possibilidades

⁷ Depoimento de Gilmar de Carvalho, em entrevista ao pesquisador (Fortaleza, 12 de julho de 2007).



de interface entre a montagem de *Orixás do Ceará* e as práticas e metodologias grotowskianas, apesar de as teorias formuladas pelo encenador serem, àquele momento, ainda muito escassas no Brasil⁸. Todavia, em seus primeiros escritos, Grotowski afirmava que essência do teatro que procurava era “pulsar, movimento e ritmo” (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007, p. 39).

Esses três elementos são nítidos em *Orixás do Ceará*. Talvez porque o espetáculo, como também as formulações de Grotowski, tivesse nascido a partir de um diálogo entre experiências teatrais e religiosas. Nesse sentido, vale lembrar que, para o diretor polonês, o cerne da teatralidade como arte consistia em, de modo laico, “satisfazer certos excessos da imaginação e da inquietude desfrutados nos ritos religiosos” (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007, p. 40). Grotowski compreende o espetáculo como uma espécie de ritual coletivo, organizado segundo aspectos práticos, tais como a eliminação da divisão entre palco e plateia, possibilitando o que ele chamava de “participáculo”.

De acordo com Eugenio Barba (BARBA in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007, p. 99), “ele transforma a plateia em palco, ‘coloca em cena’ a plateia, esforçando-se para resolver a velha antinomia entre atores ativos e espectadores passivos. Em uma osmose espacial e estruturados na mesma ação, os espectadores, entre os quais agem os atores, são parte integrante da cerimônia teatral”. De forma muito intuitiva, a Cooperativa de Teatro e Artes transitou pelos caminhos sugeridos por Grotowski. *Orixás do Ceará*, por exemplo, é o primeiro registro de encenação em espaço não convencional no panorama cearense.

Talvez, Peter Brook (2005, p. 4) esteja mesmo certo ao sustentar que “nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la”. No caso de *Orixás do Ceará*, esse “espaço puro” tem conotação dupla. Simboliza tanto a disponibilidade do teatro cearense – artistas e público – para com uma experimentação que se desejava firmar localmente; como também um referente físico: um galpão de 18 metros de comprimento por 16 de largura, localizado na tradicional Rua da Assunção, no centro de Fortaleza, onde, somente em 1975, um ano depois de o espetáculo estrear, seria inaugurado o Teatro do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU).

Para além da proposta experimental – o próprio Grotowski rejeitava tal termo –, o que mais relaciona a Cooperativa de Teatro e Artes com as práticas do Teatro Laboratório polonês é aquilo

⁸ *Em busca de um teatro pobre*, primeiro título de Jerzy Grotowski em português, só foi publicado no Brasil em 1971.



que Grotowski define por “ato de desvendamento”. Jean-Jacques Roubine (1998, p. 70) explica que, nessas condições, o personagem tradicional não tem mais razão de ser, tendo em vista que o ator se torna seu próprio personagem. Daí, a urgência por rever a dimensão da dramaturgia.

Seu objetivo e sua função consistem em fazer ressoar alguma coisa na intimidade mais profunda do espectador, em atingi-lo num plano que o teatro tradicional não tem acesso. Ora, esse encontro não pode basear-se exclusivamente na experiência individual vital do ator. Por natureza, tal experiência é insuscetível de ser comunicada. É preciso chegar, portanto, à definição de um campo comum ao espectador e ao ator, de um espaço onde duas realidades existenciais possam encontrar-se. Segundo Grotowski, esse espaço é, em última análise, delimitado por um sistema de valores e tabus ao qual toda a coletividade aderiu há várias gerações, e graças ao qual pôde, justamente, definir-se como coletividade específica. Trata-se, portanto, de uma herança, de uma experiência comum que se cristaliza e se formaliza através de grandes mitos que fundam ou constituem uma cultura (ROUBINE, 1998, p. 71).

Ao questionar os porquês do fazer teatral, Jerzy Grotowski conclui que o teatro serve para superar limites, preencher vazios, tornando as pertenças obscuras pouco a pouco mais transparentes. Considera:

Nessa luta com a própria verdade – esse esforço para tirar a máscara cotidiana – o teatro, com a sua perceptividade plenamente carnal, pareceu-me sempre um lugar de provocação. Ele é capaz de desafiar a si mesmo e aos seus espectadores, violando os estereótipos aceitos de visão, sentimento e juízo. (GROTOWSKI *in* FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007, p. 109-110)

Os mitos locais que a Cooperativa de Teatro e Artes reuniu em *Orixás do Ceará* – todos anônimos e coletivos – cumpriam essa função provocativa, desafiadora.

Se a Rainha de Maracatu, por exemplo, é tida e aceita como cearense e, ao mesmo instante, tão próxima à Oxum da umbanda, por sua vez traduzida no sincretismo como a Nossa Senhora católica, como justificar, por um lado, o apego ao cortejo e à santa e, por outro, a negação ao



culto de extensão africana? Evidencia-se aí a dialética da adoração e da profanação de que fala Grotowski, na qual “os mitos em que está enraizada a memória coletiva são retomados, reativados – esta é a adoração, ao mesmo tempo, são confrontados com uma realidade existencial, contemporânea, que pode contestá-los, pulverizá-los – eis a profanação” (ROUBINE, 1998, p. 72). Entre a celebração e a contestação, a Cooperativa de Teatro e Artes, através de *Orixás do Ceará*, abriu cena a vaqueiros, a rendeiras, a beatos e a outros tantos tipos, que, a rigor, carregavam a reboque um Ceará que nem sempre se via e, quando se via, quase nunca se aceitava.

REFERÊNCIAS

- » ALENCAR, José de. **Iracema**. Fortaleza: Omni Editora, 2005.
- » BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- » BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- » CARVALHO, Gilmar de. **Pluralia Tantum: Um livro de lendas**. Fortaleza: GRECEL, 1973.
- » CARVALHO, Gilmar de. **Orixás do Ceará** (mimeo). Fortaleza, 1974.
- » CHARTIER, Roger. **Do palco à página: Publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- » FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva/SESC-SP, 2007.
- » GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.
- » HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- » HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- » JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.



- » MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2001.
- » MASSEY, Doreen B. **Space, place and gender**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- » MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)**. São Paulo: HUCITEC; Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares, 1993.
- » ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- » TROTTA, Rosyane. **Paradoxo do Teatro de Grupo** (mimeo). Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), 1995.
- » ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.



OH, MEU SANTO ANTÔNIO: Corpo, festa e ancestralidade

VICTOR HUGO NEVES DE OLIVEIRA

Coreógrafo. Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba e do Programa de Pós-Graduação em Artes/ProfArtes. Doutor em Ciências Sociais (UERJ) com estágio doutoral em Antropologia da Dança (Université Paris-Nanterre). Mestre em Ciência da Arte (UFF). Bacharel em Dança (UFRJ). Coordena o Grupo de Pesquisa em Antropologia-Dança/UFPB.

LÍRIA DE ARAUJO MORAIS

Artista e pesquisadora em Dança. Professora do Departamento de Artes Cênicas e do Mestrado em rede ProfArtes-UFPB. Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA com estágio doutoral em Portugal, Mestre e Especialista em Dança pelo PPGDança-UFBA. Coordena a Linha de Pesquisa Radar 1 (Estudos sobre improvisação, composição em dança, performance e o espaço da rua na cidade).

RESUMO

O artigo em questão busca compreender a temática da ancestralidade no contexto da religiosidade popular. Para tanto, aproximamo-nos de uma das festas mais notáveis e difundidas pelo catolicismo popular no Brasil: a Festa de Santo Antônio. Nosso interesse está em compreender como valores ancestrais, poéticas familiares e epistemologias corporais podem estruturar um espaço de resistência contra-hegemônico.

PALAVRAS-CHAVE:

Ancestralidade.

Corpo.

Festa.

ABSTRACT

This article seeks to understand the theme of ancestry in the context of popular religiosity. To do so, we approach one of the most remarkable feasts and spread by popular Catholicism in Brazil: the St. Anthony's Celebration. Our interest is in understanding how ancestral values, family poetics and body epistemologies can structure a space of resistance against hegemonic.

KEYWORDS:

Ancestry.

Body.

Celebration.



INTRODUÇÃO

Tal como no poema de Carlos Rodrigues Brandão (2005), no qual a personagem reza para Deus batendo os pés no chão e as mãos uma na outra quando assobia alto, nos terreiros das tradições populares brasileiras, homens e mulheres criam espaços de devoção e manifestação de um sagrado multicultural onde se ginga, se canta, se batuca, se dança e se reza.

Nessas arenas da religiosidade popular, o corpo é um nexos que vincula a vivência da presença dos sujeitos à dimensão do passado ancestral: os movimentos estruturados pela força da tradição transformam-se através das interpretações criativas dos indivíduos em ações e, por sua vez, essas formas estilísticas individuais transformam, no processo dialético da permanência-mudança, os padrões gestuais normativos (OLIVEIRA, 2016).

A ancestralidade se coloca em diálogo com a performatividade, atualizando-se no corpo que bate palmas. E, como consequência, a convenção da tradição se reinventa através do corpo. Por isso, aqui, partimos do pressuposto da ancestralidade como presença em diálogo com padrões, saberes e práticas estruturados pela tradição. Supomos ser um equívoco perceber as forças ancestrais localizadas no passado: elas são histórias na presença de objetos, animais, indivíduos e comportamentos restaurados (SCHECHNER, 2006).

Essas formas de orar com o corpo em festa, folia e diversão configuram, portanto, uma complexa experiência ancestral em um contexto de performatividade e presença. São sacerdotes da viola, pítons dos cantos e palmas, rodantes dos pés no chão que, em diálogo com histórias e motrizes do passado, criam ambiências da fé em festa e concebem formas de devoção que estão implicadas ao corpo como arena da experiência sagrada.

Casas enfeitadas, luzes acesas, mesas decoradas, bandeirolas penduradas, mulheres e homens dispostos em relação ao sagrado: corpos conjugando o ato de cantar-dançar-batucar (LIGIÉRO, 2011). É muito comum que esses atos e adornos das festas religiosas e da atividade lúdica da fé nos fascinem. Esse fascínio, porém, não é decorrente apenas do contexto plástico, simbólico ou expressivo ao qual nos deparamos no estudo das performances religiosas brasileiras, mas, sobretudo, da identificação do corpo como lugar ancestral: um conjunto de histórias em afetos.



Por isso, neste artigo, interessamo-nos em compreender a questão da ancestralidade no contexto da religiosidade popular. E, para tanto, aproximamo-nos de uma das festas mais notáveis e difundidas pelo calendário do catolicismo popular no Brasil: a Festa de Santo Antônio. Nosso interesse está em compreender como valores ancestrais, poéticas familiares e epistemologias corporais podem estruturar um espaço de resistência contra-hegemônico. E, a partir disso, apresentar os valores ancestrais e os saberes familiares como possibilidades de experimentação do corpo em novos arranjos simbólicos.

Neste artigo, somos dois autores (ela e ele). Já havia muito tempo que ela desejava tecer considerações sobre sua herança familiar; entretanto, ela se via como o menino de um dos poemas de Manoel de Barros (2013), que, por viver muitos anos dentro da mata, havia pegado olhar de pássaro e só conseguia enxergar as coisas por igual. Ele, por outro lado, possuía grande desejo de realizar um conto epistêmico sobre essa experiência festiva, porém, mal conseguia pontuar o verso do pandeiro. Resolveram, então, experimentar uma escrita colaborativa, sensível às dinâmicas e poéticas da religiosidade popular.

A seguir, portanto, nos dispomos a compartilhar o processo derivado desse empreendimento colaborativo. Em um primeiro momento, debruçamo-nos em observar as histórias fundadoras do culto ao Santo Antônio no Brasil, sua hagiografia e as motivações que induzem a execução das festas em sua homenagem; em seguida, esforçamo-nos em analisar a estrutura e as transformações da festa organizadas por ela, Dona Líria, baiana que herdou a tradição familiar de organizar a devoção de louvor ao Santo Antônio e que, atualmente, mora na cidade de João Pessoa.

DESDE QUE ANTÔNIO É ANTÔNIO

A devoção a Santo Antônio é um dos ritos mais difundidos do catolicismo brasileiro. As festas realizadas em homenagem ao santo antonino, também conhecidas como rezas, possuem um núcleo básico composto de rezarias, cantorias, comes e bebes e festividades. E, geralmente, são executadas na primeira quinzena de junho.



As rezas podem ser feitas durante treze, nove ou três dias seguidos, ocasião em que são classificadas como trezena, novena ou trino, respectivamente. Nesses dias, as pessoas se reúnem para entoar cantos, celebrar a devoção, solicitar graças e agradecer os votos concedidos. A repetição dos cantos segue uma determinada ordem, mas existem variações de um rezador para outro, assim como há a existência de músicas que são mais populares e, por isso, tornam-se mais recorrentes.

De um modo geral, há uma abertura rezada-falada, acendem-se velas e, logo em seguida, começa-se a cantoria que varia, em sua quantidade, de um rezador para outro. No canto do incenso, há um momento em que os devotos seguem numa romaria do fundo até a frente da casa incensando a casa, as pessoas e o altar. *“Subiu precioso incenso/ Até o trono do Altíssimo/ Incensai Glorioso Antônio/ Com Perfume Suavíssimo”*. Ao final de todas as rezas cantadas, joga-se arroz ou pétalas na direção do santo e os presentes acenam adeus para a imagem.

Durante a reza, algumas pessoas evocam um louvor e ouve-se bem alto: “Viva a santo Antônio!” E todos respondem alto: “Viva!”. Em algumas ocasiões, há também queima de fogos durante a reza com bombas e foguetes. No coro tradicional da reza, homens e mulheres cantam juntos; eles têm um libreto ou, de tanto cantarem, já aprenderam as músicas. Terminada a reza, os devotos comem, bebem, dançam forró, seresta ou samba. Eles sabem que Santo Antônio é um santo combatente e compassivo; generoso e justo e que se alegra com eles. Mas Santo Antônio não nasceu Antônio.

Nasceu em Lisboa, no dia 15 de agosto de 1195, batizado como Fernando Martins de Bulhões e Taveira. Inicialmente, estudou com os padres da Sé Lisboaeta e aos quinze anos de idade ingressou no Mosteiro de São Vicente, da Ordem dos Cônegos Regrantes de Santo Agostinho, onde permaneceu por quase dois anos.

Em seguida, transferiu-se para o Mosteiro da Santa Cruz em Coimbra. E, ao conhecer alguns missionários franciscanos que estavam a caminho da África e se instalariam no Marrocos, se interessou pela perspectiva franciscana. Ingressou na Ordem de São Francisco, em 1220, sendo renomeado como Antônio. A mudança de nome prenunciava sua ação pregadora nos anos que viriam, pois Antônio significa, por assim dizer, aquele que atoa os ares (SILVA, 2012; FONTES FRANCISCANAS III, 1998).



Nos anos seguintes, instalou-se em terras italianas e foi designado para o eremitério de Montepaolo, no norte da península, notabilizando-se como orador e combatente às heresias. Foi nomeado por Francisco de Assis a mestre de teologia da Ordem. E em 1224, com a missão de renovar os estudos teológicos dos irmãos franciscanos, bem como combater a heresia albigense, Antônio foi enviado à França, onde permaneceu até 1227 (SILVA, 2010, 2012; CASCUDO, 2012).

Seus últimos anos foram vividos na Itália. Morreu em 13 de junho de 1231, a caminho de Pádua. No ano seguinte, a 30 de maio, foi reconhecido santo pela bula *Cum dicat Dominus*, que estabeleceu o dia 13 de junho como data de sua festa. Passou a ser reconhecido como Santo Antônio de Lisboa, como referência ao lugar de nascimento, e Santo Antônio de Pádua, como referência ao lugar de sua morte. Não se sabe ao certo a origem dos festejos praticados em louvor a Santo Antônio no Brasil. Mas um dos registros mais antigos da veneração ao santo está relacionado ao saque à igreja de Arguim, localizada numa colônia portuguesa na África, por protestantes franceses quando estes se dirigiam rumo à Bahia, conforme relato do Frei Manuel da Ilha (1975). Santo Antônio tornou-se um santo popular e imigrante que veio de Portugal para o Brasil no período colonial. A presença do santo, portanto, em terras brasileiras, se deve, em parte, à missão evangelizadora assumida pela coroa portuguesa.

A partir desse momento, podem-se encontrar inúmeras referências ao santo como personalidade vinculada às guerras no contexto brasileiro. Segundo Cascudo (2012) e Fernandes (2016), Santo Antônio teria obtido êxito em batalhas militares cujas conquistas foram relacionadas às interseções e aos milagres do santo, entre as quais se destacam as batalhas entre Holanda e Portugal pela posse da capitania de Pernambuco (1645-1646); a resistência portuguesa à esquadra francesa na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro (1710); além de outros episódios na Paraíba, São Paulo, Goiás, Espírito Santo, Minas Gerais, Amazonas e demais regiões do país, chegando a ganhar soldados e patentes em muitas organizações militares, como aponta Cascudo (2012).

A partir do século XVIII, com o projeto de colonização consolidado e a diminuição das batalhas territoriais, a imagem do santo antonino passou a ser associada à restauração de escravos fugidos, sendo, pouco a pouco, associado ao encontro das coisas perdidas e às causas impossíveis.

Mas, se por um lado o santo era apreendido como protetor dos senhores de engenho e fazendeiros, por outro lado, também foi vinculado às formas sincréticas de cultos africanos no Brasil,



sendo associado, muitas vezes, às entidades das matrizes afro-brasileiras, tal como Exu (no Rio de Janeiro, onde o dia de sua morte 13 de junho é o dia de celebração das festas dos exus) e Ogum (na Bahia). Os escravos, portanto, percebiam o santo antonino como aquele que encontraria o caminho para as fugas. E, dessa habilidade de deparar as coisas perdidas, o santo foi notabilizando-se como casamenteiro infalível.

As festas organizadas em louvor a Santo Antônio são, portanto, vinculadas aos temas do casamento e ao desejo de deparar coisas perdidas. Nessas festas incontáveis orações são dedicadas ao santo, organizadas em modelos de trezenas, novenas e trinas. Santo Antônio acabou se consagrando no imaginário popular como santo festeiro, amante de rezas cantadas e de versos em prosa. Um santo que elabora uma espécie de transbordamento das festas litúrgicas do calendário religioso do interior da igreja para a casa das pessoas: um santo da intimidade e da convivência, um santo poeta e cantador. É assim, exatamente desse jeitinho, que é o santo de Dona Líria.

O SANTO DE DONA LÍRIA: UMA HERANÇA DE FAMÍLIA

Dona¹ Líria Morais nasceu em Salvador no estado da Bahia. Atualmente, ela é professora do Departamento de Artes Cênicas da UFPB, onde ministra aulas para os cursos de dança e teatro. O pai de Dona Líria se chama Antônio e herdou um santo da família, pois o seu avô paterno era descendente de português e devoto de Santo Antônio. Sua mãe se chama Alira e é, igualmente, filha da devoção. Sua avó materna, Dona Maria Januária, nasceu em Santo Amaro da Purificação e sempre viveu uma relação de fé com Santo Antônio.

Dona Líria nos conta que, quando sua avó materna conheceu seu avô, ela estava indo para uma festa de Santo Antônio: uma festa que tradicionalmente ela ajudava a organizar. “Essa minha

1 As mulheres que puxam as rezas, no contexto da cidade de Salvador, são comumente chamadas de Donas, por um sinal de respeito. A expressão Dona Fulana indica que essas mulheres são senhoras de seus lares e cantantes das rezas. Neste artigo, manteremos esse modo de tratamento seguindo a tradição do chamado às festeiras de Santo Antônio, embora, em João Pessoa, esse modo de tratamento não seja ainda utilizado por conta da idade de Líria, que reza a festa desde os meados de seus trinta anos.



avó frequentava o Candomblé e falava dos santos com nomes trocados. Ela realmente vivia o sincretismo baiano. Mas, quando casou com meu avô, ele não mais permitiu que ela fosse ao Candomblé”. Ela narra, então, que sua avó passou a frequentar a Igreja Católica. Mas, em casa, cantava para os dois: os santos católicos e os orixás.

Minha avó costumava receitar banhos de folhas e vivia costumes da crença do Candomblé em sua vida cotidiana. Certa vez, o meu avô sofreu um acidente grave, ele havia sido atropelado e, por isso, ficou sem andar um tempo. Minha avó prometeu a Santo Antônio que se ele andasse, ela rezaria durante três anos com festa e reza. Meu avô voltou a andar, minha avó cumpriu a promessa e nunca mais deixou de ser uma devota festeira do santo.

Desse modo, a festa se vincula a uma modalidade ritual cuja gramática se estabelece a partir de um campo de relações entre os devotos e o santo antonino; um campo de relações que, por sua vez, constitui-se de práticas de devoção que se destinam a manter a reciprocidade entre o santo e os homens; aquilo que Mauss (2011) identificou como a obrigação de dar e a obrigação de receber em seu célebre texto *Ensaio sobre a Dádiva*; afinal, quando uma pessoa é atendida numa promessa que fez para Santo Antônio, toma a si o encargo de promover a compensação devida.

Além disso, é interessante observar no discurso de Dona Líria que a ação de festar com Antônio, a partir de fatores religiosos e devocionais, se estabelece ao lado de outras práticas, tais quais as Congadas, as Festas do Divino, as Folias de Reis, as Marujadas e as Cavalhadas, por exemplo, como aquilo que se concebe como o rico repertório do catolicismo popular brasileiro: um espaço multicultural.

Adotamos, aqui, a perspectiva do sincretismo multicultural desenvolvida como categoria não colonialista, para perceber as relações étnico-religiosas que integram a festa de Santo Antônio. Na perspectiva de Serra (1995), sincretismo, em sentido estrito, é todo processo de estruturação de um campo simbólico-religioso “interculturalmente” constituído, que correlaciona modelos míticos e litúrgicos ou gera novos paradigmas dessa ordem que assinalem expressamente outros, de maneira a ordenar novas práticas e relações.



Nesse sentido, Dona Líria prossegue:

Quando eu era criança, achava muito bonito o jeito a partir do qual a minha avó acendia velas para cada santo. Ela dizia que por eu ter nascido em setembro minha mãe tinha a obrigação de oferecer caruru para São Cosme e Damião. Ela jogava balas para as crianças da rua durante o mês de setembro e dizia que era para 'Cosminho'. Quando tinha, aproximadamente, a idade de dezesseis anos, me lembro de acender velas em meu quarto para Santo Antônio e minha mãe dizer que eu havia puxado a minha avó.

Existe, portanto, uma forma de se relacionar com a festa que é organizada pelo contexto familiar. Entretanto, ao tratarmos de uma condição familiar, não fazemos alusão a um fenômeno genético, transmitido por ordem biológica. A aprendizagem das técnicas corporais (cantos, danças, ações e batuques) que compõem o panorama da religiosidade aponta para a realidade da festa como um processo cultural, um tipo de contexto historicamente constituído e acionado nas interações humanas.

O momento do aprendizado, portanto, que representa uma espécie de iniciação, indica em si mesmo o modo através do qual se constroem as técnicas corporais específicas para a execução da Festa de Santo Antônio. Afinal, essas técnicas, longe de representarem um sistema fechado de movimentos, integram um repertório aberto de composição gestual, através do qual os indivíduos constituem seus próprios estilos de devoção individual.

Essas técnicas corporais específicas para a realização da festa não nascem com as pessoas. São fenômenos fabricados e produzidos pela vida em sociedade através de processos de ensino-aprendizagem constantes. O movimento, portanto, é um lugar de produção de conhecimento, estruturado a partir de um conjunto de técnicas corporais (Mauss, 2011), ou seja, um conjunto de maneiras através das quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seus corpos. O movimento é um campo de experimentação e recriação da convenção estruturada e instituída.

Assim, quando a mãe de Dona Líria comenta que ela "puxou a avó", ela quer dizer que Líria foi inserida num contexto de produção de conhecimentos específicos: o da devoção a Santo Antônio. "Puxar a avó" é uma metáfora que insere Dona Líria numa lógica de conhecimentos familiares



e ancestrais. O corpo passa a ser percebido como a mediação entre esse passado ancestral e a performatividade da presença, do movimento, do gesto.

Na fase adulta, ao sair da casa de sua mãe, Dona Líria começou a dividir apartamento com alguns colegas e instalou um altar para o santo no seu quarto. Ela declara que sua avó foi visitá-la e disse: “Minha *fiá*, Santo Antônio vai mandar um namorado bonito para *vósmecê!*”. Nesse mesmo mês, D. Líria começou a namorar com aquele que seria o seu primeiro marido.

Na ocasião em que resolvi sair do apartamento coletivo e fui morar sozinha, antes de casar com ele, pedi para que ele me ajudasse a arrumar o altar de Santo Antônio, pois eu possuía a intenção de fazer uma festa, uma reza cantada, como algumas que eu já havia visto quando eu era criança. Ele, então, que era ator e entendia um pouco de cenografia, montou uma gruta de papel, algo que ficou bem grande e bonito.

As cores utilizadas na composição precisavam ser o azul e o branco, além do papel metro marrom para fazer a gruta, tendo em vista que Santo Antônio na Bahia é Ogum e as cores desse orixá são azul e branco.

Nessa noite, a sua avó foi até a sua casa; uma de suas tias que também rezava há muitos anos também compareceu e a casa encheu de gente. Depois de uma reza cantada, teve comes e bebes e muita música até a madrugada com dança e forró. Foi um momento muito especial e mágico: aquele foi o último Santo Antônio com a sua avó presente.

Depois desse ano, nunca mais consegui parar de rezar durante o período em que se comemora o dia do santo – entre o primeiro e o treze de junho. Sempre há uma sensação de que preciso rezar, de que a reza é algo maior do que eu, herdado de minha ancestralidade. [...]. Ao deslocar minha residência para João Pessoa, prometi ao santo uma festa de comemoração. Para minha surpresa, a casa encheu de gente. Lá se vão quatro anos desde que a festa se assentou em terras paraibanas.



Nesse momento, o que apreendemos do trecho narrado por Dona Líria é um espaço de empoderamento da prática religiosa: um desejo de manter a festa familiar viva; uma obrigação de dar continuidade à prática religiosa familiar; e, igualmente, um compromisso em criar espaços alternativos de devoção e, com isso, espaços de resistência ao *status quo* estabelecido para iluminar aquilo de que somos feitos.

A questão da ancestralidade assentada no corpo, performatizada em ações rituais, cria uma espécie de responsabilidade que diz respeito à manutenção de um afeto atravessado por memórias familiares e lembranças de entes queridos. A narrativa de Dona Líria articula de modo eficiente aqueles fatores que Pollak (1992) identifica como os elementos constitutivos da memória, conjugando informações que representam dados sobre acontecimentos vividos, ponderações sobre pessoas encontradas no decorrer da vida e identificações de lugares ligados às suas lembranças.

Tais elementos constitutivos da memória formam contextos que representam a prática da reza a Santo Antônio no campo de tradições familiares baseada num campo de conhecimentos que é o corpo, a experiência e a devoção familiar. Desse modo, observo que a memória de Dona Líria seleciona, organiza e compartilha um conjunto de dados que possuem a função de promover um discurso sobre a festa como uma prática estabelecida a partir da reciprocidade entre os devotos e o santo cujo repertório se constitui de um campo de afetos e vestígios de um ontem.

VESTÍGIOS DE UM ONTEM: O CORPO EM VOZES ORANTES

Os rituais de oração, apesar de se repetirem, carregam em si atualizações, modificações, contaminações e misturas. As canções e suas letras conservam ideias religiosas que são evocadas de um mesmo jeito ainda hoje e que remontam a um passado ancestral. Mas, ao mesmo tempo em que são constantemente atualizadas pelas



forças das coisas e dos homens, são pistas de como as contradições se manifestam em ritos humanamente complexos, capazes de manter uma memória ancestral viva.

Dona Líria nos conta que uma das coisas que mais lhe chamava a atenção quando ela era criança era olhar o modo como quem puxava as rezas criava dinâmicas variadas.

Não era algo monótono, com pudor ou triste e melancólico como uma clemência católica e civilizada. Era algo vivo, com energia, em voz alta, em pé, como se o santo estivesse mesmo presente, como se aquele corpo fosse um canal de comunicação espiritual. Em sua maioria que eu vi, eram mulheres negras, com uma voz forte, com a mão no peito, pés que ninavam o ritmo da música e o suor que descia pela testa enquanto cantavam e bradavam. Quando o coro repetia junto com essas mulheres, todo o espaço da casa em que tinha a reza se estremecia, era algo muito forte. Quando estive em Portugal, as missas eram mornas, não havia tambores como algumas missas que tinha em Salvador. Mas a festa de santo Antônio é o carnaval de Lisboa, muito parecido com o carnaval de Salvador, todos na rua jogam moedas para o santo, comem pão com sardinha e dançam todos juntos pelas ruas até amanhecer. Então parece que essa herança dos portugueses chega em Salvador e se presentifica nas famílias, pois é uma comemoração rezada nas casas das pessoas e, ao mesmo tempo, se mistura com esse fervor negro que a Bahia tem em sua população fortemente marcada por escravos que vieram da África.

Outra coisa que ela percebe é que as letras das músicas estão repletas de “jargões” de uma “moral” cristã, com palavras sobre pecado, sobre inferno. Há uma performance do merecimento do fiel pelo comportamento prévio diante da conquista da graça. E, diante desse reconhecimento, conserva-se nas canções um conjunto de crenças e doutrinas colonizadoras e que fizeram parte de um período catequizador no Brasil. E, então, lidamos com uma contradição daquilo que é extremamente opressor, como o significado de determinados “recados” implícitos nessas letras e a festa sagrada e profana extremamente libertadora, transgressora, aberta a quem chega em sua prática de cantoria e festejo.



É importante contextualizar esses entendimentos religiosos que se cruzam e se manifestam popularmente, mas conservam múltiplos entendimentos a partir de fundamentos diferentes. É uma dessas variantes é a inserção da imagem de Santo Antônio em um contexto sincrético multicultural, numa relação com as formas de devoção e com os deuses das religiosidades afro-brasileiras, o que promove entendimentos muito variados sobre a figura do santo e, como consequência, as formas de se entender as mensagens cantadas.

Em Salvador, como já foi dito, Santo Antônio é equivalente ao orixá Ogum e no Rio de Janeiro Santo Antônio é equivalente a Exu. Segundo algumas lendas do Candomblé, Ogum e Exu foram criados juntos, ou seja, são meios-irmãos. Esse modo de olhar para as entidades do Candomblé não pode se dar de maneira simplista, já que se trata de dois sistemas religiosos distintos. No candomblé, pela tradição nagô, Exu, dentre outras funções, se configura como o arquétipo do mensageiro, ou seja, é o encarregado de entregar as oferendas (SANTOS, 2014). Sobre Ogum, tendo a nação queto como referência, Vasconcelos (2010) esclarece que sua característica de divindade que “abre caminhos”, “senhor das demandas” e orixá guerreiro o coloca como um dos mais procurados como propiciador de conquistas pessoais e sucesso nos projetos. Santo Antônio, por sua vez, é o santo mais íntimo de Deus no imaginário popular: o santo da intermediação direta entre a Terra e o Céu.

Essa grande mistura evoca um corpo orante-celebrativo para toda essa complexidade, que é festiva, que é profana, que é sagrada e que é advinda de múltiplas matrizes religiosas. Esse modo de rezar carrega vestígios dos cantos de um ontem, mas que se presentifica e se reinventa a cada ação de reza cantada.

A complexa rede multicultural encontra-se, portanto, em processo constante de reinvenção. Essa reinvenção faz parte de um processo cultural que atualiza as convenções rituais. E o deslocamento da prática festiva de Salvador para a cidade de João Pessoa pode ser observado como um dos pontos responsáveis pelas transformações mais profundas pelas quais passou o Santo de Dona Líria.

Em Salvador, dentre os relatos organizados por Dona Alira, mãe de Dona Líria, a arrumação da casa era o momento de preparação da festa. Era responsabilidade da família deixar “tudo muito



bonito"! Ela diz ainda que sua mãe, a avó de Dona Líria, recortava bandeirolas com papéis de seda azuis e brancos para colocar na decoração:

(...) tinha a toalha de mesa de visita, cada dia uma comida diferente, que poderia ser uma janta ou poderia ser bolo, arroz doce, milho [...]. Mas o licor, esse não poderia faltar! [...] Imagine um cheiro de flor Angélica com os torrões, potes de barro com água para beber, que ficavam no quintal. O quintal de barro bem varrido com areia branca por cima, flores de bananeira e folhas de cróton para enfeitar. E esse cheiro emanando pela casa adentro[...] era um cheiro muito bom! Em casa tinha muitas flores naturais para o santo e muitas palmeiras também.

Segundo Dona Alira, vinham muitas pessoas para a reza e as cantorias eram levadas muito a sério; os homens tinham que cantar com muita energia.

Tinha gente dentro da casa e fora da casa acompanhando a reza de tão cheio que ficava. O incenso tinha um cheiro forte de alecrim que emanava por toda a casa durante a reza. Todas as pessoas que moravam ao redor compareciam para a reza e nessa época a parte da reza cantada era bem respeitada e depois da reza tinha festa e dança e licor até tarde.

Nesses trechos do depoimento de Dona Alira, percebemos que a preparação da festa como espaço de devoção era uma responsabilidade familiar, assim como observamos que a comunidade possuía interesse em estar presente e em participar do ato festivo. Dona Alira cria comparações entre a festa de sua irmã Júlia e de sua filha Líria e afirma que ambas são bem parecidas com a festa realizada por sua mãe. Entretanto, ela afirma que sua filha Dona Líria acelera em alguns cantos.

Além dessa diferença, Dona Júlia passa todo o mês de junho indo às casas das pessoas. As pessoas marcam com ela previamente e ela vai de casa em casa. E em um dos dias, ela oferece a reza em sua própria casa. Diferentemente de Líria que realiza todos os dias da reza em sua casa. Percebe-se aí um movimento em comunidade, mas que se estabelece com públicos diferentes: na festa de Dona Júlia, são vizinhos e as pessoas com residência próxima que celebram juntos, na festa de Dona Líria, os participantes vêm de várias regiões da cidade e constituem-se de artistas, pesquisadores e amigos em geral.



Dona Líria reconhece essas diferenças e declara que:

Aqui (João Pessoa) percebo que não há esse senso de vizinhança em que é comum uma pessoa visitar a outra ou simplesmente ser convidado para a casa do outro apenas porque mora perto. Quando comecei a rezar, convidei a vizinha e depois outro vizinho que disseram que viriam e nunca vieram.

Em Salvador, é possível encomendar pães bem pequenos e endurecidos que são bentos durante as orações, e, em alguns casos, são levados até um padre previamente para serem bentos. Esses pães são entregues a todos que comparecem na reza e, ao chegar-se em casa, se coloca esse pão dentro da farinheira, que é para que não se falte comida em casa. “Na casa da minha mãe até hoje é possível ver dentro da farinheira um pão desses [...] provavelmente ela ganhou em alguma reza de Santo Antônio ou na igreja nos dias em que se festeja o santo”.

Em João Pessoa, quando as pessoas chegam à casa de Dona Líria recebem as músicas por escrito para acompanhar a cantoria. Há uma mesa com uma toalha branca com flores em cima da mesa e pires para que as pessoas possam acender suas velas. Cada pessoa escreve um pedido numa folha de papel e coloca dobrado num cesto que fica em cima da mesa para que seja colocado em oração. Líria comenta que na época da sua avó não havia esse momento da escrita dos pedidos. “Isso foi algo recriado dentro da festa que faço”, declara. Geralmente, o altar é feito com papel crepon azul e branco e a arrumação da sala se dá de um jeito que o santo fique mais alto que as pessoas em pé.

Começo a reza contextualizando a continuidade familiar que ela tem e explicando sobre o seu caráter festivo e cantado. Todos acompanham as músicas numa determinada ordem e algumas pessoas, aqui em João Pessoa, têm sido chamadas para ensaiar antes do dia da reza; então a cantoria tem ficado afinada. As canções vão passando de fases mais parecidas com ladainhas, homenagens, hinos e agradecimentos ao santo. Algumas são mais aceleradas que outras. No momento do incenso, minha mãe dizia que na casa da minha avó tinha um cheiro forte de alecrim; tenho um incensador com o tipo de incenso que consigo comprar aqui. No momento final, deixo um pires com pétalas de rosas para as pessoas jogarem no santo, durante a canção da despedida, na casa da minha avó podia ser arroz.



Nesse contexto, podemos perceber as variáveis das formas festivas dentro da mesma unidade familiar: o ritmo das canções, a relação com a vizinhança e as visitas, o ensaio, a escrita das canções, as flores e o arroz na canção da despedida. Mas algo está fortemente arraigado a essa experiência ancestral: o corpo como conhecimento dentro da experiência familiar. O corpo em oração e ao mesmo tempo em cantoria vibra numa espécie de corrente viva em ancestralidade e fé. “Quando canto as rezas durante o trino, me vem à memória a energia viva da minha avó, a sua voz quando evocava o Santo Antônio e todas as mulheres da família numa fé corporificada, que ainda vive”, declara Dona Líria.

Promover esse espaço de festa tem mobilizado algumas pessoas de João Pessoa a estarem presentes, aprendendo as músicas e ressignificando esse hábito que não é da cidade. Apesar de constatarmos que a maioria das pessoas que comparecem à festa não é nascida na cidade, já que veio morar aqui para trabalhar ou por algum outro motivo, acreditamos que a festa cria um sentido de comunidade: um afeto de família baiana compartilhado em João Pessoa.

REFERÊNCIAS

- » BARROS, Manoel de. **Poemas Rupestres**. In.: Biblioteca Manoel de Barros [coleção]. São Paulo: LeYa, 2013.
- » BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Orar com o Corpo**. Campinas: Versus Editora, 2005.
- » CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2012.
- » FERNANDES, Urçula Regina Vieira. **Festejos de Santo Antônio do bairro da Terra Preta (Manacapuru/AM)**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Amazonas, 2016.
- » **FONTES FRANCISCANAS III**. Santo António de Lisboa. 3 v. Braga: Editorial Franciscana, 1998.
- » ILHA, Frei Manuel da. **Narrativas da Custódia de Santo Antônio no Brasil (1584-1621)**. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.



- » LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo**: Estudo das Performances Brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- » MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- » OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. **Dançando com Gonçalo**: uma abordagem de Antropologia-Dança. Rio de Janeiro, 2016. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2016.
- » POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. In.: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-2012.
- » SANTOS, Juliana Elbein dos. **Esú**. Salvador: Corrupio, 2014.
- » SCHECHNER, Richard. **What is Performance?** In.: Performance Studies: an introduction. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.
- » SERRA, Ordep. **Águas do Rei**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- » SILVA, Cesar Augusto Tovar Silva. **A Plasticidade de Santo Antônio**: devoção, imagens e cultura Barroca no Rio de Janeiro colonial. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.
- » SILVA, Cesar Augusto Tovar Silva. **Santo Antônio de Lisboa: a construção da santidade e suas fontes hagiográficas**. In.: Anais do XV Encontro Regional de História ANPUH-Rio, Rio de Janeiro, 2012.
- » VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro de. **Axé, Orixá, Xirê e música**: estudo de música e performance no candomblé queto na Baixada Santista. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.



MARÍA FUX, L'ARTISTE- PÉDAGOGUE ET SA VALORISATION DU CORPS CULTUREL DANS L'ENSEIGNEMENT DE LA DANSE

DÉBORAH MAIA DE LIMA

Mestre em Psicologia Clínica e Cultura e doutoranda no programa de *Études et pratiques des arts* pela Université du Québec à Montréal e pela Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora em danças e formada por María Fux em *Danzaterapia* (Bolsista CAPES, processo 0779/2013). (Maître en Psychologie Clinique et Culture et doctorante dans le programme d'Études et des pratiques des arts de l'Université du Québec à Montréal et dans le programme d'arts de la scène de l'Université Fédérale de Bahia. Chercheuse en danse et Formée par María Fux en *Danzaterapia*).

CAROLINE RAYMOND

Doutora em Educação e professora do departamento de dança da Université du Québec à Montréal, com pesquisas vinculadas à pedagogia da dança e aos saberes e práticas de ensino na dança com uma perspectiva de transposição didática (Docteur en Éducation et professeure du département de danse de l'Université du Québec à Montréal avec des recherches liées à la pédagogie de la danse et dans les savoirs et pratiques de l'enseignement de la danse avec une perspective de transposition didactique).

RESUMO

Este trabalho apresenta algumas reflexões do ensino de dança criado pela bailarina argentina María Fux, denominado *Danzaterapia*, considerando a sua importância social e sua ligação com o contexto somático. O contexto particular em que o indivíduo está inserido é um fato que influi nos valores de crenças e em códigos corporais aprendidos. Falar do ensino da dança como prática para a vida é falar de educação. A ação do professor de dança, em seus diversos contextos, está impregnada de crenças pessoais que influenciam a transmissão do conhecimento. Nesse sentido, Maria Fux foi pioneira na Argentina, em uma época em que o ensino de dança se pautava em métodos e técnicas codificados. Fux marcou sua posição com uma ação pedagógica que encoraja a autonomia e a singularidade das pessoas, mesmo em períodos ditatoriais do país. Nas aulas de Fux, não há distinção de classe social, condição corporal ou mental, sendo que ela estimula a expressão cultural de cada um. Autores como Merleau-Ponty, Le Blanc, Héritier, entre outros, apontam que o trabalho com o movimento tem um impacto direto sobre o corpo, tanto quanto a visão de si e da cultura. María Fux se destaca por sua forma democrática e inclusiva de ensinar a dança.

PALAVRAS-CHAVE:

María Fux.

Cultura.

Ensino da dança.

RÉSUMÉ

Ce travail présente certaines réflexions centrées dans l'enseignement de la danse créé par la danseuse Argentine María Fux connue par Danzaterapia, en considérant son importance sociale et son rapport avec le contexte somatique. Le contexte dans lequel l'individu est inséré et qui influe dans les valeurs, de croyances et de codes corporels appris. Parler de l'enseignement de la danse comme pratique c'est parler d'éducation. Le professeur, dans son contexte, est imbu de croyances personnelles qui ont l'influence sur la transmission de sa connaissance. Dans ce sens, Maria Fux était une pionnière en Argentine, dans une époque où l'enseignement de la danse était priorisé par des méthodes et techniques codifiés. Fux a marqué sa position avec une action pédagogique qui encourage l'autonomie et la singularité de tout sort de gens, même dans des périodes dictatoriales en Argentine. Dans les classes de Fux, il n'y a pas la distinction de classe sociale, de condition physique ou mentale et elle stimule l'expression culturelle de chacun. Quelques auteurs comme Merleau-Ponty, Le Blanc, Héritier, parmi d'autres, pointent que la façon d'enseigner la danse a un impact direct sur le corps qui est relié à la vision du soi et de la culture. María Fux se distingue pour sa façon démocratique et inclusive d'enseigner la danse.

MOTS-CLÉS :

María Fux.

Culture.

Enseignement de la danse.



Ce texte a été présenté dans le cadre de l'Encontre

Corpo, Poética e Ancestralidade réalisé dans le mois de mars à l'Université Fédérale du Sud de Bahia. Il s'agit d'un projet doctoral¹ sur l'artiste-pédagogue argentine María Fux et fortement motivé par mon cheminement personnel dans le domaine des arts, et de l'enseignement des pratiques de la danse en contexte diversifiée et populaire. Cette recherche vise à comprendre l'œuvre de María Fux, la Danzaterapia en tant que pratique reconnue et répandue en Amérique latine, soit celle que María Fux a développée sur plus de soixante-dix ans.

PORTRAIT DE MARÍA FUX : UNE ARTISTE- PÉDAGOGUE ARGENTINE

Née le 2 janvier 1922, María Fux est une danseuse, chorégraphe et pédagogue de la danse, reconnue en l'Amérique latine et en Europe pour avoir créé sa propre « méthode » de pratique en danse, la *Danzaterapia*. María Fux est un mythe dans le milieu artistique argentin et à l'âge de 94 ans, elle travaille encore dans son studio de danse, le Centre créatif de danse contemporaine María Fux à Buenos Aires.

D'ascendance juive, ses grands-parents maternels ont fui Odessa (Russie) en 1915 avec leurs onze enfants pour émigrer en Argentine afin d'échapper à un *pogrom* (persécution de Juifs en Russie). En route vers l'Amérique du Sud, sa mère a contracté une infection au genou qui s'est soldée par une ablation de la rotule à son arrivée à Buenos Aires. La mère de María Fux est un personnage très important dans sa vie du fait qu'elle l'ait toujours encouragée à la danse, alors qu'à cette époque en Argentine, être une danseuse était lié à la prostitution. Dans les cours et

¹ Cette recherche doctorale est développée à l'Université du Québec à Montréal, sous la supervision de Caroline Raymond) en cotutelle avec l'Université Fédérale de Bahia sous la supervision de Eloisa Domenici.



séminaires de María Fux, elle a l'habitude de faire quelques références à sa mère, qui est décédée il y a huit ans, à l'âge de 96 ans.

Pendant des années, je me suis demandée la raison de mon intérêt pour l'exploration des limites, celles des autres et les miennes propres [...] Je crois que je suis devenue la jambe immobile de ma mère pour lui insuffler un mouvement dynamique² » (Fux, 1998, p. 22-23).

À l'âge de treize ans, María a lu la biographie *La vie d'Isadora Duncan*, ce qui lui a donné la certitude qu'il était possible d'élaborer des façons autres de danser, en partant des éléments se trouvant dans le corps (Fux, 1979, p. 24). À partir de 1942, Maria Fux a commencé à explorer ses rythmes internes pour développer une danse qui lui était propre³. La danse a été toujours le premier choix dans la vie de María Fux. Le fait qu'elle ait dansé sans avoir été formée à la danse n'était pas un choix personnel, mais dû à une situation économique l'empêchant de se payer des études en danse. Elle a reçu les enseignements en danse seulement par deux professeures: Ekatherina de Galantha, pour étudier le ballet classique, à Buenos Aires (pendant trois ans), et Martha Graham à New York (en 1952). Ces deux situations d'apprentissage ont été rendues possibles par le recours à des bourses d'études méritées par María. Martha Graham l'a ensuite encouragée à retourner en Argentine et à commencer à travailler sans se chercher d'autres maîtres qu'elle-même (Fux, 1979, p. 23).

De retour à Buenos Aires, dans une situation financière précaire, María Fux entame une carrière en danse et part en tournée à travers toute l'Argentine. María a innové dans les années cinquante, à une époque où personne ne dansait en extérieur, et où personne n'avait osé fusionner la danse et le théâtre.

De 1940 jusqu'à aujourd'hui, son travail comme danseuse soliste et le développement de son approche d'enseignement de la danse lui ont valu de nombreuses invitations à des congrès et des distinctions, lui permettant ainsi d'offrir des ateliers de danse dans plusieurs pays et même dans les petits villages où aucun danseur n'était jamais allé (Fux, 2013). Parmi ses élèves, nombreux sont ceux qui ont fait les honneurs de la scène artistique argentine, dont George Donn, qui s'est joint à la troupe de Maurice Béjart, et a dansé comme soliste le célèbre *Boléro de Ravel*.

2 Traduction libre de la citation en espagnol: "Durante años me he preguntado el porqué de mim interés por bucear en los límites de la gente, investigando los míos propios" ... "creo que yo me fui transformando en esa pierna inmóvil de mi madre, convirtiéndola en un movimiento dinámico" (Fux, 1998, pág. 22-23).

3 Extrait d'une entrevue avec María réalisée en Argentine en 2013.



De 1965 à 2013, María Fux a chorégraphié et présenté plusieurs spectacles de danse dans des pays comme l'Espagne, la Russie, Israël, le Portugal, l'Italie, le Brésil et le Chili, entre autres. C'est à partir de son expérience comme artiste qu'elle a commencé à développer ses classes de danse. María Fux a partagé son enseignement dans toute l'Argentine, et elle a élargi les frontières de son pays en enseignant cette pratique à l'étranger.

LA DANSE DANS LA VIE DE MARÍA FUX

Chez Fux, la danse est un moyen de se connecter à la vie et elle ne peut pas être isolée de la société où l'individu se mesure au quotidien. Fondièrément, la danse n'appartient pas à celles et à ceux qui en font profession, les « danseurs », mais à tout un chacun indistinctement du fait de sa « grande valeur dans sa capacité à donner au sens esthétique une assise physique et spirituelle », ce qu'elle remarque toujours.

Sur le plan pédagogique, sa pratique a recours à la métaphore, à la musique et au silence, mais elle mise en priorité sur la créativité de l'enseignante pour amener l'élève en mouvement. Dans la conception de María Fux, la danse aide le corps à être vivant, en amenuisant notamment la peur d'exister (Fux, 1998, p. 94). L'enseignement de la danse de María Fux est aussi conçu dans une perspective intégrative. Danseront ensemble dans une même classe des individus d'âges différents, de cultures différentes, avec ou sans difficultés physiques ou psychologiques, ou ayant des handicaps physiques ou intellectuels légers. Pour Fux, il est important d'intégrer dans ses cours la spécificité de chacun, du fait que les êtres humains, bien que différents, sont contraints de vivre ensemble. Elle apprécie les disparités de mouvement dans le geste dansé et encourage la diversité des corps et des cultures. Elle aime à voir s'exprimer une diversité de cultures et d'individualités dans la façon dont les corps se déplacent dans son studio, et s'émerveille des amalgames expressifs qui en ressortent.



LE CORPS ET SON APPARTENANCE CULTURELLE

La question des inégalités culturelles en est une qui apparaît fréquemment dans les cours de Maria Fux, en particulier en ce qui concerne la condition physique diversifiée de ses élèves et les élèves de l'étranger qui viennent au studio de María Fux pour la connaître et danser avec elle. Pour l'anthropologie contemporaine, le sens et le corps sont liés. « Il ne peut y avoir de sens sans référence au corps, ni de corps qui ne soit inséré dans des réseaux de sens » (Héritier, 2006). Bien qu'il y ait une forte corrélation entre la culture et le mode de perception des individus à un emplacement donné, chaque individu perçoit le monde à sa façon. Il s'agit d'une position liée à la personne, à la famille et à la singularité corporelle de chacun. Chaque personne est un monde en soi, et ce monde lui-même est délimité par une orientation spécifique causée par les particularités du mode de corps agissant selon des individualités fondées sur l'âge, la santé physique, etc.

La diversité est importante dans la perspective pédagogique de Fux et elle apprécie la façon dont les corps se déplacent de différentes façons selon les traces culturelles qui sont imprégnées dans leur corps. Quand Fux enseigne, elle observe la façon propre de chaque élève de se mouvoir, elle encourage chacun à danser en « solo » dans un esprit d'acceptation des différences. Pour Fux, l'intégration de tous est l'un des aspects qui définissent son approche d'enseignement.

Dans le domaine de la danse, la perception du corps hors de la notion de « corps entier », beau, vertueux est encore considérée avec réserve. Les corps qui ne correspondent pas à un modèle spécifique et prédéfini de beauté sont toujours considérés avec un certain préjugé. L'enseignement de la danse de Maria Fux transcende les paradigmes du corps parfait, moulé et conçu pour la scène. Au contraire, María Fux en tant que danseuse, rend la danse accessible à tous et utilise la scène avec une esthétique de la différence. Étant donné que ses classes s'appuient amplement sur l'improvisation, chaque élève génère spontanément du mouvement comme il le peut. Pour cette artiste-pédagogue :



Nous ne dansons pas pour plaire à quelqu'un, mais pour être nous-mêmes, pour être en mesure de créer, d'exprimer et de communiquer avec les autres, de transformer le 'non' du corps en 'oui, je le peux', en 'ce que je fais, cela m'appartient'»⁴.

Selon Michel Bernard (2002), il existe un décalage et quelque chose de fallacieux et de cruel dans le concept occidental du corps. En se basant sur Merleau-Ponty, Ehrenzweig et d'autres penseurs, Bernard affirme que l'acte de création n'est pas le privilège du corps comme structure organique, mais plutôt le fait d'un réseau instable de forces matérielles et énergétiques qui s'entrecroisent. Selon lui, le terme « corps » se présente comme auto fondateur de son propre référent, légitimant la croyance *a priori* qui anime secrètement le chemin ou l'approche qui l'appréhende, et qui est l'émanation d'une culture spécifique et d'une histoire spécifique.

RELATION ENTRE LA DANZATERAPIA ET LA DANSE CRÉATIVE

Pour Maria Fux, l'action humaine est signalée et observée sous la forme d'une improvisation en danse. Tel que mentionné précédemment, son enseignement de la danse est souvent qualifié de danse créative. Pour Nilges (dans Hopper 2010, p. 4), la danse créative se réfère à une approche conceptuelle de l'enseignement axée sur la production de mouvement expressif comme solution à des stimuli problématiques communiqués par le professeur. L'émergence de la danse créative a eu lieu au Royaume-Uni au milieu du XXe siècle, dans le contexte de l'approche appelée « danse pour tous » défendue par Rudolf Laban (2003). Le terme a été forgé pour favoriser la production et l'enseignement d'une danse libre qui se démarquait d'une danse, dont les pas étaient chorégraphiés. Dans la danse créative, l'élève n'a pas besoin de qualification ou habileté technique pour danser. Elle permet une mise au point à partir d'une pédagogie interactive aux compétences plus ouvertes (Hopper, 2010 ; Strazzacappa, 2012).

⁴ María Fux utilise souvent cette expression dans ses classes.



Dans l'esprit de la danse créative, Maria Fux encourage ses étudiants à bouger en se référant aux éléments de la nature (la pluie, les feuilles, les arbres, le vent) et à travers les métaphores verbales. Ses classes utilisent les lignes, les sons, l'espace, des points, des couleurs et des instruments de musique comme matériel ou référents pour stimuler l'imaginaire des élèves. C'est à partir de ces images que s'éveille la perception intérieure et que la danse arrive. Il y a un appel du corps à l'action au moyen des images présentées en classe. Dans ses cours, Maria Fux éveille le corps au mouvement.

Il y a une différence entre l'expressivité, une sorte de besoin de s'exprimer, qui est aussi un aspect artistique profond, mais qui n'est pas le seul ; et l'expression d'un processus réel, où nous sommes face à quelque chose qui a une expression naturelle, comme les mouvements de l'océan ou comme un arbre. Il y a certains arbres qui peuvent profondément nous fasciner, il comporte une expression en soi (Grotowski dans Leão, 2003).

Lorsque Maria Fux utilise des métaphores verbales pour appeler au mouvement, elle a recours de l'imagination de chaque élève. Le Blanc (2004) souligne que le schéma biologique de l'ajustement de l'organisme à l'environnement, qui caractérise la vie animale, est modifié dans le monde humain en raison du symbole : « l'homme ne vit pas dans un univers purement matériel, mais dans un univers symbolique ». La langue, le mythe, l'art, la religion sont des éléments de cet univers. Le recours à la métaphore n'est pas une caractéristique exclusive à María Fux. En fait, cette façon de conduire un groupe d'individus dans une production spontanée de mouvement est d'usage dans la plupart des pratiques corporelles.

L'enseignement de la danse de María Fux partage certaines caractéristiques de la danse créative, telles que le travail sur la relation personnelle avec l'espace et l'utilisation du rythme, mais la planification des cours semble différente. Parfois, les enseignements de María Fux procurent à une expérience totalement subjective. La structure de travail de cette pratique n'est pas systématiquement fondée sur la mobilisation des concepts tels que l'espace, le poids, le corps, le mouvement ou la forme, tel qu'on les utilise en danse créative (Gilbert, 1992 ; Gough, 1999).

En définitive, María Fux semble privilégier un apprentissage empirique dans la création d'une pratique corporelle où les particularités des élèves sont respectées, où il y a compréhension du



corps à la première personne, où on valorise la diversité et où il n'y a pas de formalisation du mouvement, ce qui nous ressemble beaucoup la structure des danses populaires. Plus encore, l'enseignement de la danse de María Fux possède des caractéristiques importantes qui facilitent sa pratique dans diverses cultures, telles que la relation horizontale de l'élève avec le professeur; l'acceptation de nos propres limites et différences tout en valorisant nos possibilités; la vision de l'être comme le principal sujet de son propre savoir.

Dans un contexte d'articulation interdisciplinaire, nous pouvons dire que la pratique de María Fux peut donner un aperçu d'une pratique insérée dans les champs de l'éducation et de l'art. Il ne faut pas oublier qu'une personne est placée dans un contexte culturel, social et historique. Parler de danse c'est parler d'éducation, soit d'éducation du corps en relation avec le raffinement de la sensibilité expressive et aussi de la conscience sensorimotrice. Autant l'art de la danse que d'autres formes d'art peuvent être hautement éducative et même « thérapeutiques » quand ils sont enseignés/transmis par un professeur qui développe sa conscience de son rôle d'éducateur amenant les outils permettant à l'étudiant d'atteindre un état d'intégration de son être. En revanche, l'enseignement de la danse peut être vraiment traumatisant pour l'élève si le professeur ne tient pas compte du « sujet » apprenant.

Quand nous parlons des approches de danse qui prennent en considération le côté de l'élève, il faut forcément l'inclure dans un contexte social particulier, fait qui détermine ses valeurs, ses croyances et ses codes corporels, transmis par l'éducation. Comme on le voit chez certains auteurs (Merleau-Ponty, Le Blanc, Héritier etc.), la façon d'enseigner la danse a un impact direct sur le corps qui est relié à notre vision du soi et notre vision de la culture. Le langage du corps est contaminé par l'ensemble de notre histoire c'est-à-dire qu'une présence communicationnelle est mappée pour la culture et expérimentée corporellement.

De cette façon, la philosophie du professeur de danse (aussi inséré dans un contexte culturel) est implicite dans sa pédagogie. On remarque que ce que fait le professeur, à tous les niveaux et dans tous les contextes, est imbu de croyances personnelles qui peuvent aider (ou pas) la transmission de la connaissance. Selon Gough (1999), la façon dont le professeur organise ses cours de danse tend à refléter sa vision de la danse, sa perception personnelle sur ce qu'est enseigné et même de comment lui-même apprend. Tout ceci étant lié à sa conception de l'être humain.



Quand nous parlons de l'enseignement de la danse de María Fux, nous parlons ici d'une pratique créée dans un contexte latino-américain qui correspond à une philosophie de vie particulière et laquelle est enrichi des expériences personnelles de María Fux (Fux 1979; 1983 ; 1985 ; 1998 ; 2001 ; 2004). L'élaboration de la connaissance est autant un acte personnel qu'un produit social (Foucault, 2009). Dans le corps se trouvent des inscriptions culturelles, des projections et des désirs directement liés aux valeurs, les croyances et éléments symboliques du milieu d'où il provient.

Vivre en Argentine au siècle dernier signifie également vivre dans des périodes sociales et politiques difficiles⁵. À l'époque de la dernière dictature en Argentine, en 1976, María Fux détenait déjà une grande popularité dans son pays. Même si elle n'était pas attachée à aucun parti politique, son histoire de vie semble être davantage en phase avec les idées et les valeurs de gauche. María Fux ne tenait pas de discours politiquement révolutionnaire, mais elle exprimait sa position quant à la liberté sous divers aspects, soit sur le rôle de la femme dans la société, sur le pouvoir de la danse permettant la rencontre avec soi et aussi sur la danse comme un art appartenant à tous, sans distinctions.

C'est aussi au cours de cette dernière dictature que María commence à écrire ses livres, dont le premier, *Danza, experiencia de vida*, qui a été édité en 1979. Elle y raconte ses expériences du mouvement et sa vision du lien entre la danse et la vie. Son deuxième livre paru en 1982, *Primero encuentro con la danzaterapia*, est le premier ouvrage dans lequel elle parle davantage de ses expériences de la pratique de la Danzaterapia. Dans ce livre, on retrouve des ébauches sur sa façon de penser la danse et son enseignement: « Le corps, quand il s'exprime dans l'espace, fait des séquences [de mouvement] qui montrent son univers. L'homme est un univers en miniature » (Fux, 1982, p. 135).

Le manque d'une définition claire et d'une compréhension de l'enseignement de la danse de María Fux établie par sa créatrice a autorisé les gens à lui donner une définition ou à la conceptualiser. María Fux n'a pas conceptualisé ni défini de manière encyclopédique son approche de danse, qui nous rappelons, est connu comme *Danzaterapia*. Malgré toute la confusion que l'appellation « *Danzaterapia* » suggère, c'est l'absence d'une compréhension claire de cette pratique, la difficulté de trouver des informations objectives dans les livres de María Fux, le manque de contrôle sur sa transmission par María Fux elle-même et le fait que sa créatrice soit âgée de 94 ans, qui constituent ma motivation à mener à bien cette recherche.

5 De fait, le peuple argentin a vécu six coups d'État, en 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 et 1976, dont le dernier est reconnu comme étant une dictature sans précédent dans les pays latins pour sa cruauté et sa violence violant ainsi les droits humains (Capelato, 2006).



LES RESSEMBLANCES ENTRE L'ENSEIGNEMENT DE LA DANSE DE MARÍA FUX ET L'ÉDUCATION SOMATIQUE

Quand nous parlons de culture, de l'ancestralité et des poétiques, nous parlons aussi des relations entre la personne et son monde intérieur, ses apprentissages, sa façon particulière de voir le monde. Il nous semble, donc, important de mentionner des points de ressemblances entre l'enseignement de la danse de María Fux et le champ de l'éducation somatique. Il est important de remarquer qu'il n'y a aucune étude qui se soit penchée sur la pratique de María Fux sous l'angle de la somatique.

L'éducation somatique est un paradigme centré sur l'expérience corporelle, compris comme l'art et la science des processus d'interaction synergique entre la conscience, le fonctionnement biologique et l'environnement (Hanna, 1986). Cette perspective montre le corps vu de l'intérieur vers l'extérieur, embrassant des sensations de signaux internes, la conscience des fonctions corporelles, les sentiments et les mouvements déclenchant un rôle individuel par rapport l'environnement (Hanna, 1986 ; Fortin, 2015 ; Vieira et Tremblay, 2010). Le champ de l'éducation somatique englobe une diversité de connaissances et de pratiques⁶, où tant le sensoriel, le cognitif, le moteur, l'affectif et le spirituel, se mêlent avec des accents différents et sont traités en travaillant simultanément avec la conscience en offrant un raffinement dans la perception et la sensation de mouvement (Fortin, 1998).

Historiquement, les contours de ce domaine ont commencé à être définis à partir des années 1980, établissant plus clairement la conciliation de l'expérience du corps perçu et de la connaissance

⁶ Quelques pratiques corporelles qui englobent le domaine de l'éducation somatique sont : la Méthode Feldenkrais®, la Technique Alexander, l'Eutonie, le Body MindCentering®, le GDS, le Bartenieff, entre autres.



objective de ce corps. Dans les années 1970, Thomas Hanna a publié aux États-Unis le périodique *Somatics* en reprenant la notion philosophique grecque de *soma* comme corps vivant, et en rétablissant la relation originelle entre *psyché* et *soma* qui, au fil des années, avait été traitée de façon dichotomique ou contradictoire.

Pour Ivan Joly⁷, parler de *soma*, « c'est aborder la personne intégrée dans son existence phénoménologique et biologique ». Le corps dans l'éducation somatique devient un lieu d'articulation entre la perception corporelle et la pensée, ce qui signifie que la compréhension cognitive est absorbée en temps réel (Bois, 2010). Joly précise que les *approches somatiques* peuvent être réparties sous les étiquettes « éducation » et « somatique ». L'étiquette « éducation » est liée à l'apprentissage des facultés de fonctionnement corporel (muscles, tendons, etc.) qui deviennent rigides ou sont perdues, soit par un manque d'utilisation des potentialités du corps, ou pour des raisons externes. L'étiquette « somatique » est liée à l'idée du *soma*, dans une perspective du corps perçu de l'intérieur, à la première personne. Pour Joly, on classifie comme somatiques: la technique Alexander, le Body MindCentering®, la méthode Feldenkrais®. Nous pouvons remarquer que, selon la proposition de Joly, ce qu'il nomme pour approches somatiques, sont les techniques ou pratiques somatiques reconnues.

Les méthodes d'éducation somatique regroupent des approches corporelles « qui visent à augmenter l'aisance, l'efficacité et le plaisir du corps et du mouvement par le développement de la conscience corporelle⁸ ». Joly propose de regrouper les méthodes d'éducation somatique selon quatre grands axes : l'apprentissage (et non pas la thérapie) ; la conscience du corps vivant et sensible (dans la perspective du corps sujet) ; le mouvement (et non pas la structure) ; l'espace (c'est à dire, la relation corps-environnement). Dans ces cours de *Danzaterapia*, María Fux stimule toujours dans le corps le potentiel de vitalité des élèves et leur capacité à s'inscrire dans l'environnement. Selon la vision de Fux, le corps est le lieu où l'apprentissage du monde s'installe. Pour elle, le monde est enraciné dans le corps.

Les approches somatiques sont liées à l'être humain qui forcément est inclus dans un contexte social particulier, fait déterminant de valeurs, de croyances, de codes corporels, transmis par l'éducation. Ceux-ci peuvent même toucher à la signification propre de ce qu'est santé dans une culture. Comme on le voit chez certains auteurs (Merleau-Ponty, Le Blanc, Héritier etc.), la façon d'enseigner la danse a un impact direct sur le corps qui est relié à notre vision du soi et notre vision

⁷ Consulté dans l'URL : http://fr.yvanjoly.com/index.php/%C3%89ducation_somatique le 3 mars 2016.

⁸ Consulté de l'URL : http://fr.yvanjoly.com/index.php/%C3%89ducation_somatique le 11 de mars de 2016.



de la culture. Le langage du corps est contaminé par l'ensemble de notre histoire c'est-à-dire qu'une présence communicationnelle est mappée pour la culture et expérimentée corporellement.

Il est important de comprendre qu'en parlant d'une pratique de danse, son contexte culturel compte toujours dans sa construction. Nous parlons ici d'une pratique d'enseignement de la danse créée dans un contexte latino-américain qui correspond à une philosophie de vie particulière et laquelle est enrichi des expériences personnelles de María Fux (Fux 1979; 1983 ; 1985 ; 1998 ; 2001 ; 2004). L'élaboration de la connaissance est autant un acte personnel qu'un produit social (Foucault, 2009). Dans le corps se trouvent des inscriptions culturelles, des projections et des désirs directement liés aux valeurs, les croyances et éléments symboliques du milieu d'où il provient.

Cependant le statut de l'enseignement de la danse de María Fux est ambigu, même au titre de pratique de la danse, d'une part parce que sa nature expérientielle conduit à l'interpréter subjectivement, et d'autre part du fait du manque flagrant d'études académiques à son sujet. Cette recherche devrait permettre de mieux situer la pratique de María Fux. Aussi, une étude approfondie de cette pratique contribuera à mettre en lumière la relation existante entre le processus créatif en danse et le domaine interdisciplinaire art/éducation.

RÉFÉRENCE

- » Andrieu, B. (2010). **Philosophie de la constitution intercorporelle, le monde corporel**. Lausanne : Éditions L'âge d'homme.
- » Arendt, H. (1961). **L'action**. Dans : La condition de l'homme moderne. Paris : Poquet
- » Batson, G. (2009). **Somatic studies and dance**. The International Association for Dance Medicine and Science. Repéré dans: https://c.ymcdn.com/sites/www.iadms.org/resource/resmgr/resource_papers/somatic_studies.pdf
- » Bernard, M. (2002). **De la Corporéité fictionnaire**, *Revue internationale de Philosophie* 4(222). Repéré dans: <http://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-523.htm>.



- » Bois, D. (2010) **Préface de la premier Edition**. Em: Bolsanello, D. (org.). Dans: Pleno Corpo: Educação somática, Movimento e Saúde (2ª. Ed.) (p.10-13) Curitiba : Juruá.
- » Capelato, M.H (2006). **Memória da ditadura militar argentina: um desafio para a história**. Revista Clio, 64. Repéré dans: < <http://www.revista.ufpe.br/revistaclio/index.php/revista/article/viewFile/663/509> >
- » Eddy, M. (2009). **A brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance**. Journal of dance and somatic practices, 1(1).
- » Eddy, M. (2002). **Somatic Practices and Dance: Global Influences**. Dance Research Journal, 34(2). 46- 62.
- » Fortin, S., Vieira, A. et Tremblay, M. (2010). **A experiência de discursos na dança e na educação somática**. Revista Movimento. Porto Alegre. 16(02), 71-91.
- » Fortin, S. (2008). **Danse et santé. Du corps intime au corps social**. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- » Fortin, S. (2006). **Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique**. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (org.). Dans: La recherche création. **Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique** (p. 97-109). Montréal: Presses de l'Université du Québec.
- » Fortin, S. (1998). **Quando a ciência da dança e a educação somática entram na aula técnica de dança**. Revista Pró – Posições. 9(26).
- » Fortin, S. et Gosselin, P. (2014). **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico**. Art Research Journal/Revista de Pesquisa en Arte, 1(1), 1-17.
- » Fortin, S. et Gosselin, P. (2015). **Séminaire de méthodologie II: notes de cours**. Doctorat en études et pratiques des arts, Facultés des arts, Université du Québec à Montréal.
- » Foucault, M. (2009). **Le corps Utopique**. Dans : Le corps utopique - les hétérotopies. Paris, Éditions Lignes
- » Fux, M. (2013). **El color es movimiento**. Buenos Aires : Papers Editores.
- » Fux, M. (2009). **Ser danzaterapeuta hoy**. Buenos Aires: Lumen.
- » Fux, M. (2004). **Qué es la Danzaterapia, preguntas que tienen respuestas**. Lumen : Buenos Aires



- » Fux, M. (2001). **Después de la caída... !Continúo con la Danzaterapia !** Buenos Aires: Lumen.
- » Fux, M. (1998). **Danzaterapia, fragmentos de vida.** Buenos Aires: Lumen
- » Fux, M. (1985). **La formación del danzaterapeuta.** Gedisa : Buenos Aires.
- » Fux, M. (1983). **Dança, experiênciade vida.** (4ª. ed.) São Paulo: Summus.
- » Fux, M. (1979). **Primer encuentro con la Danzaterapia.** Paidós: Buenos Aires.
- » Gilbert, A. G. (1992). **Creative dance for all ages.** Virginia : NDA/AAHPERD
- » Gough, M. (1999). **Knowing dance.** London: Dance Books Ltda.
- » Hanna, T. (1986). **What is somatics? Part I.** Journal of the bodily arts and sciences, 5(4).
- » Héritier, F. (2006). *Le corps dans le corset du sens. Champs psychosomatiques.* 2(42), 39-54. Repéré dans: <<http://www.cairn.info/revenue-champ-psychosomatique-2006-2-page-39.htm>> .
- » Hopper, T. (2010). **Complexity thinking: creative dance creating conditions for student teachers to learn how to teach.** PHENex journal. 2(1).
- » Laban, R. (2003). **La danse moderne éducative.** Paris : Éditions Complexes et Centre national de la danse.
- » Leão, M. (2003). **L'action organique.** Dans : La présence totale au mouvement. Paris : Éditions Point d'Appui.
- » Le Blanc, G. (2004). **Les créations corporelles,** Methodos. Repéré dans:: <http://methodos.revues.org/129;DOI :10.4000/129>
- » Leclerc, A. et Andrieu, B. (2013). **La Contorsion : Le corps à l'épreuve, à l'épreuve du corps,** *Memento Hors les Murs.* Paris. Repéré dans : http://horslesmurs.fr/wpcontent/uploads/2014/02/memento7_lacontorsion.pdf
- » Merleau-Ponty, M. (1999). **Fenomenologia da percepção.** São Paulo : Martins fontes.
- » Strazzacappa, M. (2012). **Educação Somática e Artes Cênicas: Princípios e Aplicações.** Campinas: Papirus.



AFRICANIDADES, DANÇA E COOPERAÇÃO NA ESCOLA

ARILMA SOARES

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA com o projeto *Pedagogia Africana: Biopolíticas e relações cooperantes da dança na escola*, sob orientação da Profa. Dra. Eloisa Domenici. Capoeira e artista de dança, Mestre em Dança (PPG-UFBA), Especialista no Ensino da Música na Educação Básica (UFRN), graduada em dança (UFBA). Coordenou o projeto Africanidade/SME-RN. Pesquisadora do ensino da dança nas escolas e em assuntos pertinentes às culturas Afro-Brasileira e Indígenas.

RESUMO

O presente artigo evoca narrativas das oficinas de dança afro-brasileira direcionadas ao público infanto-juvenil nas Escolas Municipais (Natal/RN) onde atuei como artista docente. A abordagem artístico-pedagógica empregada ressalta a perspectiva da cooperação, por meio da investigação e criação, partindo do sentimento de pertencer e identificar-se com a cultura afro-brasileira; daí a ancestralidade. O artigo problematiza a invisibilidade dessa temática, sobretudo no âmbito educacional dessa cidade. A pesquisa pautou-se nos saberes étnico-raciais, tendo como norte algumas ações/conteúdos sob o tema "africanidades", tais como: história dos africanos no Brasil, religiões de matrizes africanas, a influência no idioma, culturas, imaginário, festas populares, danças, jogos, brincadeiras e cantigas. A sistematização da metodologia construía-se através de dez ações norteadas pelo viés da dança, com encontros semanais, e sendo compartilhadas ao final de cada mês com a comunidade escolar.

PALAVRAS-CHAVES:

Africanidade.
Cooperação.
Dança.
Escola.
Pertencimento.

RESUMEN

El presente artículo evoca narrativas de los talleres de danza afro-brasileña dirigidas al público infanto-juvenil en las Escuelas Municipales (Natal / RN) donde actué como artista docente el enfoque artístico pedagógico empleada resalta la perspectiva de la cooperación, a través de la investigación y la creación partiendo del "sentimiento de pertenencia e identificarse con la cultura afro brasileña, de ahí la ancestralidad. El artículo problematiza la invisibilidad de esta temática, sobre todo en el ámbito educativo de esa ciudad. La investigación se basó en los saberes étnico-raciales, teniendo como norte algunas acciones / contenidos bajo el tema "africanidades" tales como: historia de los africanos en Brasil, religiones de matrices africanas, la influencia en el idioma, culturas, imaginario, fiestas populares, danzas, juegos, bromas y cantigas. La sistematización de la metodología se construía a través de diez acciones orientadas por el sesgo de la danza, con encuentros semanales y siendo compartidas al final de cada mes con la comunidad escolar.

PALABRAS CLAVES:

*Africanidad.
Cooperación.
Bailar.
La escuela.
Pertenencia.*



AFRICANIDADES

A experiência como professora efetiva da rede municipal do Natal por sete anos, entre 2011 a 2018, disparou questionamentos recorrentes desde que fui também estudante da rede pública de ensino, tais como: a qualidade do ensino público, a valorização dos docentes, a inserção do ensino da arte e da ausência de uma abordagem afro-referenciada. Sobre esse último aspecto, ficou evidente a invisibilidade da temática, nas três escolas públicas em que atuei¹.

Nesse sentido, pude constatar que a cidade de Natal, em seu processo histórico, teve presença mais significativa de descendentes europeus ou ameríndios do que africanos². Pensando nisso, considerando minha corporeidade, trago memória, saberes e vivências de Salvador, sendo mulher negra, capoeira, artista de dança e professora em outra cidade. Diante das confluências, considerei pertinente trilhar o caminho das políticas afirmativas e do pertencimento para meu trabalho de arte na escola, reconhecendo nos saberes étnicos culturais africanos e indígenas potências de aprendizados a serem incluídos e que estão omitidos nos projetos político-pedagógicos de muitas escolas.

Inicialmente, atuei no curso de formação em Artes para professores da Rede Municipal de Ensino, com a temática “Dança Afro na Escola”, na função de professora. Nas trocas com os professores de outras linguagens artísticas, vimos que havia o entendimento sobre a Lei 10.639/03. Entretanto, eles diziam que não haviam recebido capacitação específica para aprofundar-se nessa temática e que, em suma, reconheciam sua importância, mas que em alguns pontos parecia estar distante da sua realidade e/ou sua cultura.

Posteriormente, repensando os trabalhos que realizava nas escolas, diante dos desafios de ser professora de dança e, sobretudo, na perspectiva afro-brasileira, elaborei o Projeto Artístico Pedagógico *AFRICANIDADES: Danças, Memórias e Saberes* e o submeti ao edital da Secretaria Municipal de Educação do Natal. A proposta objetivou defender a importância das danças de matrizes africanas compreendidas em sua pluralidade cultural, considerando que, quando inseridas no ambiente educacional público, abre-se um leque de possibilidades de aprendizados para ampliar o universo simbólico de crianças e adolescentes, desvelando aspectos religiosos,

1 Escola Municipal Nossa Senhora da Apresentação - Zona Norte; Escola Municipal Antônio Campos - Zona Sul; Escola Municipal Santos Reis - Zona Leste.

2 Brevemente, posso dizer que Rio Grande do Norte é uma região que teve influência norte-americana, holandesa, árabe e indígena (índios potiguaras). Os negros, em sua maioria, estão em áreas populares distantes dos centros urbanos, em uma zona à margem da capital, e a outra parcela ocupa os 44 (quarenta e quatro) quilombos demarcados. O Estado tem riquezas naturais preservadas pelo Exército Brasileiro, além de ser rico na extração do sal, na exportação da carne de sol e camarão (SOARES, 2017, p. 109). Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25676>>. Acesso em: 06 abr. 2019.



educativos, afetivos, culturais da sociedade brasileira e, em particular, da população afrodescendente e indígenas, no sentido de:

[...] uma visão de mundo levada aos espaços dando ênfase à relação de respeito e criação com a história da formação de cada lugar e do seu povo, na intenção de projetar uma linguagem de dança onde o movimento corporal não seja estranho a esse povo” (REGO, 2015, p.58).

Coadunado com a perspectiva de atualizar as referências a partir das relações que se fazem presentes na vida das comunidades, pois a nossa história quase sempre negada está muitas vezes localizada no passado, na ancestralidade remota, e, muito embora as escolas implicadas estivessem inseridas em comunidades periféricas, a maioria dos alunos não se reconhece enquanto população negra ou até mesmo indígena potiguar. Observamos ainda que histórias pouco valorizadas e com narrativas distorcidas tendem a reforçar o preconceito, a nulidade identitária e as práticas racistas entre os estudantes.

Ainda que o modelo de escola tradicional com referência eurocêntrica persista nos dias atuais, não cabe mais ocultar o epistemicídio ocorrido aos negros e aos povos tradicionais, a omissão dos seus costumes, sua cultura e sua origem. Tais reflexos ressoam de modo negativo em crianças e adolescentes e na socialização destes. Destaco, por exemplo, os altos índices de evasão escolar³, as dificuldades de aprendizado, baixa autoestima, situações associadas à falta de afetividade; conseqüentemente, indicativos desfavoráveis para formar sujeitos participantes ativos, pertencentes à sua cultura e capazes de reconhecer-se como protagonistas de seu desenvolvimento.

Em pesquisa realizada por Louzano (2013) acerca do racismo e fracasso escolar, com recorte entre 2001 e 2011, vimos os seguintes dados:

Este estudo sobre o fracasso escolar entre estudantes do ensino fundamental no Brasil mostra que, apesar do esforço do país para diminuir a repetência e o abandono, o fracasso escolar ainda é um problema. Entre 2001 e 2011, o percentual de estudantes de 4ª série/5º ano que já tinham sido reprovados ou haviam abandonado a escola pelo menos uma vez se manteve praticamente inalterado (36% e 33%, respectivamente). Esse fato em si já é alarmante, no

3 Disponível em:
<<https://www.geledes.org.br/fracasso-escolar-e-mais-recorrente-entre-alunos-negros/>>.
Acesso em: 05 abr. 2019.



entanto esta pesquisa constatou que para alunos negros o cenário continua sendo pior que para seus colegas de outros grupos raciais. Apesar da leve melhoria na última década, ser preto diminui ainda mais a probabilidade de sucesso acadêmico. Em 2011, 43% dos estudantes pretos no 5º ano já foram reprovados ou abandonaram a escola pelo menos uma vez. Além disso, mesmo controlando para fatores como sexo, escolaridade dos pais e região geográfica, os estudantes pretos estão muito aquém de seus colegas pardos e brancos (LOUZANO, 2013, p.124-125).

Constata-se que a questão racial perpetua o estigma social do fracasso, repetência, abandono e evasão escolar para muitas crianças, adolescentes, jovens e adultos. Por isso, reforçamos a necessidade de construir outras estratégias de ensino para reverter essa realidade, buscar caminhos que valorizem e afirmem de forma positiva os povos negros e indígenas que tiveram cerceados seus direitos desde o período da colonização até os dias atuais. Então, seria o caso de “contracolonizar”, uma possibilidade para desfazer desta herança negativa do colonizador, Para Santos (2015):

Vamos compreender por colonização todos os processos etnocêntricos de invasão, expropriação, etnocídio subjugação e até substituição de uma cultura pela outra, independentemente do território físico geográfico em que essa cultura se encontra. E vamos compreender por contra colonização todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios (p.48)

Na medida em que a permanência do modelo imposto nos currículos escolares dificulta a percepção e reflexão sobre essa realidade, considera-se que, reunindo esforços entre alunos, professores, comunidade, pesquisadores, possamos reverter mudanças diante do apagamento histórico nas pautas escolares.

O projeto artístico-pedagógico *Africanidades: Danças, Memórias e Saberes* ocorreu na Escola Municipal Santos Reis, conhecida por ser uma comunidade pesqueira, que está inserida em um



bairro de grande potencial artístico e cultural. Tais observações foram importantes para estreitar laços com a comunidade local e articular o desejo de preservar suas heranças e tradições.

O projeto tratou de fomentar o conhecimento sobre saberes étnico-raciais, culturas afro-brasileira e indígena pelo viés da dança. As atividades artístico-pedagógicas com alunos e alunas do ensino básico propuseram-se a conscientizar, desvelar autonomias dos alunos, promover a reflexão crítica sobre os problemas sociais, gerando discussão e a problematização dos movimentos culturais e artísticos do bairro. Nessa luta pelo reconhecimento, coaduno com Bispo.

*Nós caminhando pelo penhasco
atingimos o equilíbrio das planícies,*

*Nós nadando contra as marés
atingimos as forças dos mares,*

*Nós habitamos nos rincões
atingimos a proximidade das redondezas,*

*Nós somos o começo,
o meio e o começo,*

*Sorrindo nas tristezas
para comemorar a vinda das alegrias,*

A nossa trajetória nos move

E a nossa ancestralidade, nos guia,

*Enquanto houver tambor
eu não tenho medo da bíblia.*

(Nego Bispo⁴, 2015)

⁴ Pseudônimo de Antônio dos Santos Bispo.



Outros objetivos pertinentes ao projeto dizem respeito a sensibilizar e partilhar com a comunidade escolar e seu entorno local, em roda de conversas, convidando-os para apresentarem suas ideias, saberes e propostas para a construção de uma cultura escolar na qual alunos, professores e comunidade são coimplicados no processo de mudança da educação básica, reivindicando seus direitos.

Entende-se também que o desenvolvimento do aluno se dá por meio da socialização com o outro e com o objeto de conhecimento. Portanto, aspectos integrativos que tornam o ambiente cooperativo serviram de elementos para a ação e a avaliação. Nesse sentido, o projeto desdobrou-se em dez ações temáticas, que ocorriam mensalmente. Assim, a cooperação na relação social era vista como pré-requisito que atravessa o corpo e instaura processos de investigação e criação.

Passos no ritmo do tambor

“O Corpo Dança Afroancestral, conceito que venho cunhando para identificar alguns elementos inerentes à dança negra ancestral, extremamente diversa e sempre reatualizada, mas sempre perpassada de espiritualidade, alegria e potência divina, tornando-se um dos maiores elos de sobrevivência, resistência e expansão da cultura negra no mundo” (PETIT, 2015, p.26).

Dada importância da arte nas escolas, falar de dança afro corrobora com o sentimento ressaltado por Silva: “A dança afro-brasileira, nesse sentido, surge como dispositivo contra o racismo, da exclusão, da invisibilidade; negadores da identidade negra e indígena. Ela é atitude política!” (SILVA, 2019, p. 83). Sendo assim, trata-se de uma dança como ação política de pertencimento e afirmação, além de promoção da visibilidade.

Partindo dos eixos temáticos: corpo – comunidade – tradições e memória, as aulas aconteceram na escola, dispostas em dez ações, norteadas pela coleção de livros infanto-juvenis *Africanidades*, de Antônio Jonas Dias Filho e Márcia Honora (2010), além do material didático do espetáculo infanto-juvenil *Áfricas*, do Bando de Teatro Olodum, em site⁵ e em referências bibliográficas, em obediência à Lei N° 10.639/2003. As ações foram as seguintes:

- 1 | **O primeiro passo:** a pesquisa teórica sobre a história dos africanos no Brasil, partindo da diáspora, tráfico de africanos escravizados durante o

⁵ Videoaula disponível no site: <http://www.acordacultura.org.br/>.



período de colonização, tendo em vista a necessidade de viajar no tempo para descobrir, rever os fatos que aconteceram a partir da chegada dos africanos no Brasil. Nessa atividade, as pesquisas eram realizadas em rede sociais, jornais, revistas, e partilhadas em rodas de conversa.

- 2 | Passos da Estética:** saber é conhecer. Os estudantes foram instigados a pesquisar a família, os nomes, as roupas, os adereços, os gestos do cotidiano e os objetos que eram comuns e diferentes a todos, estabelecendo relação numa via de mão dupla de descobertas através da alteridade, da percepção de si e da história do povo brasileiro.
- 3 | Diálogos em prosa:** vocabulário afro-brasileiro. Nesse processo, em grupos, os estudantes foram desafiados a coletar palavras e significados de origem africanas e indígenas e que estão no nosso cotidiano, a exemplo: arapuá, acarajé, caxixe, carioca, curumim, dendê, dengo, fubá, muxoxo, mungunzá, lundu, jongo.
- 4 | Papo reto:** Desmistificar algumas histórias que são ditas acerca da cultura, das crenças, das lendas que soam de forma pejorativa, confundindo o imaginário de crianças e adolescentes. Por outro lado, valorizar através da oralidade a transmissão de seus saberes. Essa ação foi realizada individualmente e compartilhada no grupo na expectativa de ampliar o repertório dos alunos.
- 5 | A origem dos quitutes:** culinária afro-brasileira, experimento sensorial. Criou-se um ambiente semelhante a uma banca de feira a fim de explorar a percepção sensorial acerca dos alimentos - cheiros, sabores, sensações, memórias e ativação sensório-motora a partir deles.
- 6 | A ação *festas populares* estava dividida em dois momentos:** no primeiro, visita de grupos culturais na escola, dentre eles, Araruna, coco de Zambé, coco de Babeló e Quadrilha junina, para que os alunos pudessem conhecer e valorizar a cultura local. No segundo momento, os alunos levavam músicas, principalmente *raps* que contavam história de luta e empoderamento.



- 7 | **Cultura do brincar:** danças, jogos, brincadeiras e cantigas partiam de perguntas-chave, tais como: o que ouvimos na infância, como e onde brincávamos e quem era o outro nessa relação.
- 8 | **Voz e vez:** A partir da formação de grupos realizaram-se pesquisas sobre atualidades, conquistas, características, estética, cotidiano para a construção de seminários que depois eram apresentados à comunidade escolar.
- 9 | **Descolonizar o herói:** personalidades, personagens, descendentes de africanos e brasileiros que estão na política, na cultura, no direito, nas finanças, na engenharia, na medicina, nas artes, apresentadas para estimular o empoderamento negro.
- 10 | **Partilha de saberes:** momento de finalizar as ações através da organização de ações artístico-culturais - feiras, desfile, montagens artísticas - com apresentação na comunidade escolar e em seu entorno.

Vimos que os temas escolhidos não esgotam os diversos caminhos e que se desdobram em outras possibilidades para potencializar o reconhecimento da africanidade de crianças e adolescentes. Entretanto, sabemos que na escola de ensino formal são poucos os profissionais que trazem essa abordagem. Dada a importância desta é necessário criar diálogo com a gestão e fazer parceria com outros professores. Coaduno com Petit (2015), quando menciona que o interesse por essa abordagem “está na primeira pessoa”, partindo, assim, daquele que experimenta tais vivências no seu corpo, na sua história de vida e deseja compartilhar com outros.

Aqui, buscou-se fazer relação das ações temáticas pelo viés da linguagem artística da dança. Durante as ações, muitos caminhos foram percorridos. Os alunos experimentaram diferentes ritmos, músicas, instrumentos, exercícios de rítmica ao som da batida percussiva, exploraram os espaços dentro e fora da sala de aula, tiveram contato dos pés no chão, no tatame, na areia. Durante o processo houve dias em que a aula iniciava com alongamento, aquecimento, rolamento individual ou coletivo. Nas dinâmicas de grupo puderam ter a percepção do seu corpo e do outro; em momentos de investigação corporal, experimentaram contração e amplitude dos seus movimentos com relação ao espaço em que estavam. Durante as ações também utilizamos objetos, adereços, poesias, letras de *rap* (algumas trazidas pelos alunos). Estímulos para o



movimento no qual algumas vezes se permitiam a descobrir, desafiar e perceber possibilidades e limitações do corpo.

Dançaram frevo, maracatu, bloco afro, tambor de crioula, coco de zambé, ciranda, samba coco e de roda. No momento capoeira, além de tratarmos da sua história de luta, resistência e jogo, havia também o espaço para falar, para a escuta atenta, para o diálogo, o equilíbrio e o desequilíbrio, a prontidão, o respeito e o sentimento de estar na roda, na circularidade. Com isso, sentiram que todos podem dançar a dança afro-brasileira.

Através da dança, crianças e adolescentes mergulharam em suas histórias de vida, acionaram sua ancestralidade. Com isso, sentiam-se fortalecidos para falar de si e escutar o outro. Quando identificavam suas fragilidades, fortalecia-se a identificação com a cultura afroindigenabrasileira.

Na dança, o corpo experimenta sensações e sentimentos de afirmação, autoestima, sensações de negação e aceitação dos seus limites. Nos alunos e nas alunas que participaram das atividades foram percebidos o comprometimento e a participação ativa na escola, a autonomia, o envolvimento nas ações, a partilha de decisões, os questionamentos. Suas narrativas apontavam sentimento de desejar, aborrecer, permanecer, pertencer, criar e instaurar mudanças dentro e fora do contexto escolar.

UBUNTU

Conta a lenda que certa vez um antropólogo foi visitar uma aldeia no oeste da África e estimulou uma brincadeira para um grupo de crianças que estavam sentadas embaixo de um Baobá, deixando um saco de doces a uma determinada distância delas, ele disse: “O primeiro a chegar ganhará todos os doces!”. Para surpresa do homem, todas as crianças deram as mãos e correram juntas. Quando ele perguntou “por que fizeram isso?”, uma delas respondeu: “UBUNTU⁶! Não ficaríamos felizes se apenas uma de nós pudesse comer todos os doces” (texto da tradição oral/Bantu).

⁶ Palavra de origem Bantu, tradição oral que pode ser definida como: “Sou quem sou porque todos nós somos”.



Por meio de pesquisas e da oralidade podemos nos inteirar sobre as influências da relação África-Brasil na diáspora. Sabe-se, de forma generalizada, que vieram diferentes etnias. Somado a isso, percebe-se o apagamento da memória de famílias negras no Brasil durante a escravidão, como ressalta Mamigonian (2004).

Pouco se conhece sobre a experiência dos homens, mulheres e crianças das diferentes etnias africanas que colonizaram o Brasil por mais de 300 anos. Apesar do reconhecimento de genéricas “heranças africanas” na mestiçagem cultural brasileira, a imagem dos africanos de primeira geração se diluiu rapidamente na memória popular ao longo do século XX, depois que a lembrança de sua presença viva morreu com aqueles que tinham conhecido os últimos africanos sobreviventes, trazidos ainda crianças nos últimos anos do tráfico de escravos (MAMIGONIAN, 2004, p.33).

Para tanto, destaco umas das dez ações do projeto artístico-pedagógico *Africanidades: “Passos da Estética: saber é conhecer”*. Nela, os participantes das aulas eram convidados a desvelar aspectos relacionados à família, a descobrir o surgimento do seu nome, como está constituído seu grupo familiar materno e paterno. Além disso, buscava-se saber de onde vieram e onde estavam os parentes distantes, com o propósito de fazer a representação de sua árvore genealógica.

Foi visto que, em muitos casos, as crianças e os adolescentes fazem parte de núcleo familiar desestruturado e, nesse caso, ocorre de estarem convivendo com parentes, avós, irmãos ou irmãs, ou mesmo se percebe a dificuldade das mães que criam seus filhos sozinhas com pouca ou nenhuma estrutura econômica.

No momento da construção da árvore, alunos e alunas, inicialmente, apresentaram poucas referências pessoais e, aos poucos, apesar do desconhecimento, puderam conectar memórias de seus familiares e compartilhar na sala de aula. A partilha entre os colegas proporcionou momentos de revisão das suas histórias de vida, com significados e sentido de pertencimento.

Em outro momento, foi solicitado que trouxessem objetos de casa, do supermercado, da rua. Algum objeto no qual identificassem uma herança ancestral africana ou indígena. Por exemplo, colher de pau, panela de barro, peneira, bacia, ralador.



Em seguida, foram convocados a estabelecer relação com os objetos que estavam espalhados pela sala, o que, para alguns participantes, pareceu algo novo, até curioso. Para eles, alguns utensílios aparentavam estar em desuso ou então causavam estranhamento.

Entretanto, foi curioso como muitos alunos não faziam relação dos utensílios, sendo parte de um processo histórico, e muitos afirmavam que não tinham em suas casas. Após reconhecer e apropriar-se do objeto, partiu-se para processos de investigação no corpo/objeto/espço, lançando-se mão da criação de gestos do cotidiano como estímulos para a reinvenção do movimento, dentre eles: peneirar, mexer, pilar, bater, amassar, pisar, puxar, acompanhados de cantigas de trabalho.

No “saber é conhecer”, o processo de buscar suas histórias, escolhas e caminhos de seus familiares, os estudantes reafirmavam sua estética. Algumas memórias afetivas partiam do coletivo, pois havia alunos que moravam no mesmo bairro e sabiam um pouco da história do outro ou até mesmo eram parentes próximos. Outras atividades também ajudaram a compor essa sensação. Por exemplo, foi solicitado que levassem fotos antigas ou atuais, que pudessem representar a família, até mesmo, com desenhos.

Diante da atmosfera de criação no corpo/voz/música/gestos, percebeu-se a travessia da noção de família de cada um, diante do lúdico, na brincadeira, com afetividade para o significado e a importância do papel de cada um nesse núcleo e na comunidade.

Alguns professores contribuíram com o projeto, compartilhando histórias de vida, do bairro e daquela cidade, dando apoio e ficando mais atentos aos alunos que estavam nas oficinas e até participando juntos com estes na elaboração de livretos pedagógicos como forma de deixar registradas ao final de cada mês as ações desenvolvidas. Além disso, recorria-se à construção colaborativa do painel colocado no corredor da escola, que trazia notícias sobre as próximas atividades do projeto.

A hipótese *ubuntu* é de que a instabilidade da vida inviabiliza as soluções simplistas e gerais. Por essa razão, não devemos procurar uma alternativa universal; mas, reconhecer que a pluriversalidade – a coexistência de visões de mundo distintas e igualmente “válidas” – é uma possibilidade que retrata melhor a experiência da vida e os conflitos que enfrentamos no mundo (RAMOSE apud NOGUERA; BARRETO, 2018, p. 631).



Apresento outras acepções da filosofia *UBUNTU*⁷, segundo pesquisadores, na tentativa de aproximar essa perspectiva ao âmbito escolar, por pensar a escola como um campo fértil de possibilidades, da diversidade, pois são muitos atores sociais envolvidos que podem instaurar modos de pensar, negociar, problematizar, gerir soluções, conflitos, acordar acontecimentos e experiências a fim de cooperar, ainda que não seja fácil, para que as mudanças ressoem dentro e fora do ambiente escolar e pela permanência dos estudantes em todas as fases do ensino.

RECONSIDERANDO

Construir uma identidade negra positiva em uma sociedade que, historicamente, ensina ao negro, desde muito cedo, que para ser aceito é preciso negar-se a si mesmo, é um desafio enfrentado pelos negros brasileiros. Será que, na escola, estamos atentos a essa questão? (GOMES, 2003, p.171).

7 “Ubuntu” não é uma palavra mágica que surge para resolver os conflitos e “salvar” as pessoas diante de disputas políticas. Ubuntu não é uma lei universal que está viva em todo o continente africano. A palavra “ubuntu” não existe em todas as centenas de línguas faladas nos 54 países africanos; ela está presente em quatro idiomas: Ndebele, Swati, Xhosa e Zulu. Apesar de encontrarmos palavras sinônimas em algumas línguas, – Sesotho, Shangaan, Vhuthu, Tsonga e Swahili – ubuntu é uma palavra compartilhada por quatro línguas africanas e nas sociedades falantes desses idiomas – acima mencionadas. Para falar do seu significado filosófico, ético e político, vamos contar de modo panorâmico e ligeiro a história de dois personagens históricos notáveis sul-africanos nascidos no século XX: Mandela e Desmond Tutu. Renato Nogueira; Marcos Barreto childhood & philosophy, rio de janeiro, v. 14, n. 31, set.-dez. 2018, pp. 625-644 issn 1984-5987 629. Nelson Rolihlahla Mandela (1918-2013) e Desmond Mpilo Tutu (1931) foram vencedores do Prêmio Nobel da Paz, Mandela em 1993 e o arcebispo anglicano, nove anos antes, em 1984. O termo ubuntu tornou-se muito popular depois de discursos e práticas de esses dois sul-africanos serem ouvidos e reconhecidos pelo resto do mundo. Mandela, membro do clã Madiba da etnia Thembu, foi criado para assumir a liderança política do seu povo e recorreu à palavra “ubuntu” para sustentar o argumento da importância de reconhecer que o conflito faz parte das relações humanas. A partir da tese ubuntu, Mandela defendeu que a inclusão dos brancos no cenário de decisões políticas não seria exemplo de “conciliação” sem dificuldades, mas assumir politicamente a reparação em diversas áreas. Portanto, Mandela propôs políticas reparatórias que faziam parte do sistema ubuntu. No mesmo sentido, o arcebispo anglicano Desmond Tutu da etnia Xhosa fez vários discursos e escreveu um livro apelidado de “livro do perdão,” junto com sua filha Mpho Tutu. Em várias ocasiões, ele aproximou “perdão” de ubuntu, o que pode ter causado interpretações controversas, porque o sentido de “perdoar” na cultura cristã ocidental está geralmente identificado com esquecer o passado e iniciar uma nova vida. Ora, Desmond Tutu disse que perdoar não significa que a vítima deva esquecer, mas ressignificar num processo que caminha junto com ações das pessoas agressoras para restituírem o mal que fizeram. Tutu dá ênfase à reparação quando faz a aproximação de “perdão” com ubuntu. A sua intenção enquanto sacerdote é vincular ubuntu com o cristianismo, politizando-o. (NOGUEIRA; BARRETO, 2018, p.628-629)



Sabe-se, que a Escola Pública está organizada para atender demandas voltadas para o campo da educação tecnicista, por muitas vezes cumprindo prazos e metas de programas educacionais implantados pelas secretarias de educação. Porém, o modo de operar e os embates na execução desses programas não atendem as demandas específicas de cada escola, pois são elaborados de forma ampla, desconsiderando a realidade de cada instituição, a diversidade de alunos e os direcionamentos dados por cada gestão no âmbito escolar. No bojo dessa problemática, as ações que poderiam ser implementadas em atendimento à lei 10.639/2003 frequentemente ficam descobertas.

Pensando nisso, o projeto *Africanidades* teve como intuito trazer a abordagem da cultura afro-brasileira, destacando o lugar do pertencimento e da resistência dos povos tradicionais, tendo em vista que a valorização dessa abordagem iria visibilizar essa perspectiva de ensino para combater o racismo. Para tanto, foi importante instaurar o diálogo dentro e fora da ambiência escolar e, assim, gradativamente, instaurou momentos de conquista, de encontrar parcerias e mais diálogos com a gestão da escola.

Até mesmo profissionais que não sentiam aproximação com a temática percebiam a importância dessa abordagem na escola, como foi o caso dos professores que participaram das ações. Dentre os passeios que fizemos, destacamos a visita à feira e as partilhas com a comunidade escolar, organizadas pelos alunos, no campo de futebol da escola. A feira foi considerada uma das vivências mais potentes, pois alguns alunos têm familiares que são feirantes e contribuía com informações mais detalhadas.

Outros momentos de partilha com a escola foram as apresentações artísticas e a organização de um desfile cultural que envolveu pais, alunos e funcionários. Nesse dia, os responsáveis levaram os pratos típicos de Natal (peixe gíngua com tapioca, paçoca, arroz de leite, tapioca no coco) e ensinavam a fazer; em outro momento, juntos com alunos, teciam bonecas pretas conhecidas como *Abayomi*⁸, que significa encontro precioso, além do encerramento com desfiles de turbantes e penteados trançados.

Das atividades em trânsito ocorreu um intercâmbio com outras escolas, a apreciação artística em equipamentos culturais da cidade e a visita de campo nos grupos artísticos culturais, em instituição parceiras da escola, tais como: cinema, a fábrica de café e o projeto barco-escola.

⁸ Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Abayomi>>. Acesso em: 22 abr. 2017.



A cooperação como perspectiva *ubuntu*, que inspira coletividade/reciprocidade, “eu existo por que você existe”, é uma noção que entrelaça todo o processo de construção das dez ações artísticas. Pretendeu-se, desse modo, na avaliação, apontar aspectos relacionados à gestão de conflitos, à participação ativa dos alunos em todas as etapas e à percepção da relação social e cultural entre todos.

Concluindo, neste artigo fiz uma revisão da experiência com o projeto artístico pedagógico *Africanidades*, o qual criei e desenvolvi ao longo de sete anos atuando como professora/pesquisadora na rede pública de Natal, RN. Além de destacar a dança e a cooperação na escola, reforço a importância e autonomia dos professores da área de dança na educação básica.

Nesse sentido, professores são “atores sociais” (Macedo, 2012) que criam, elaboram e sistematizam suas práticas, estabelecendo diálogos com outros profissionais, tecendo redes dentro e fora da comunidade escolar, na tentativa de fazer outras histórias para além do currículo, instaurar práticas que fortaleçam a afirmação e a continuidade dos estudos de todos, aproximando cada vez mais o diálogo entre escola e comunidade.

REFERÊNCIAS

- » BONETO, Cristiane. **Livro de Africanidades**. São Paulo: 5ªed. nova leitura. 2012.
- » DIAS Filho, J. Antônio; HONORA, Márcia. **Africanidades**: Ciranda Cultural no nosso idioma. colaboração textual Sueli Brianesi Carvalho; ilustrações: Lie A. Kobayashi. São Paulo: Ciranda Cultural, 2010.
- » EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.
- » FRANCO, Marielle. **A redução da favela a três letras**: uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro. Dissertação mestrado. UFF, 2014.
- » GOMES. Nilma Lino. **Educação, identidade negra e formação de professores/as**: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. *Educação e Pesquisa*. v. 29. n.1. São Paulo: 167-182, jan./jun. 2003.



- » HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomas Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Lobo. 11º ed. Rio de Janeiro: DP&A. 2006.
- » LODY, Raul. **Cabelos de axé**. Rio de Janeiro, SENAC. 2002.
- » LOUZANO, Paula. **Fracasso escolar**: evolução das oportunidades educacionais de estudantes de diferentes grupos raciais. *Cadernos Cenpec*. São Paulo: v.3. n.1. p.111-133. 2013. Disponível em: <<http://www.cadernos.cenpec.org.br/cadernos/index.php/cadernos/article/download/205/236>>. Acesso em: 05 abr. 2017.
- » MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti. África no Brasil: Mapa de uma área em expansão. *Topoi*. Vol.5, nº9 Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-101X005009002>>. Acesso em: 20 abr. 2019.
- » MUNANGA, Kabengele (Org.). **Superando o racismo na escola**. MEC/SECAD, 2005.
- » NOGUEIRA, Renato; BARRETO, Marcos. **Infância, ubuntu e teko porã**: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas. *childhood & philosophy*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 31, set.-dez. 2018, pp. 625-644. Disponível em: <<https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/childhood/article/download/36200/26377>>. Acesso em: 20 abr. 2019.
- » PETIT, Sandra Haydée. **Pedagogia, Pertencimento, Corpo-Dança Afro ancestral e Tradição Oral**: contribuições do Legado Africano para a Implementação da Lei 10.639/03 / Fortaleza: EDUECE, 2015.
- » REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola**: ensaio socioetnográfico. 2. ed. – Rio de Janeiro: (Coleção Capoeira Viva, 5) MC&G, 2015.
- » ROSA, Allan da. **Pedagogia, autonomia e mocambagem**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.
- » SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos**: modos e significados. Brasília. 2015.
- » SANTOS, Inacyra F. dos. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: EDUFBA, 2002.
- » SILVA, Marilza Oliveira da. **O Tronco Histórico da Dança Afro-brasileira**. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S.l.], v. 11, n. 27, p. 64-85, fev. 2019. ISSN 2177-2770. Disponível em: <<http://www.abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/665>>. Acesso em: 06 abr. 2019.
- » SOARES, Arilma de Sousa. **PIBID DANÇA na UFBA e na UFRN**: políticas de cooperação na experiência docente. (Dissertação de mestrado - UFBA) Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25676>>. Acesso em: 06 abr. 2019.



CORPO-ORALIDADES:

Um mergulho do corpo dentro da comunidade-terreiro do Ilê Axé Opô Afonjá

CÍNTIA PAULA LOPEZ

Bacharel e Licenciada em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná (2003), com mestrado em Dança pelo Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA (2009). Filha de santo do Ilê Axé Opô Afonjá, se dedica à investigação dos modos de conservação e renovação dos saberes populares e tradicionais. Atualmente é professora da Rede Municipal de Educação de Salvador.

RESUMO

Este artigo é uma reflexão sobre a experiência dos modos de preservação e criação dos fazeres tradicionais dentro da comunidade-terreiro do Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador, BA. O foco da análise é o corpo, sobretudo, a imersão deste dentro das práticas rotineiras do terreiro, destacando sua importância como detentor e operador das memórias tradicionais da comunidade. O recorte para este trabalho está na observação dos processos de aprendizagem das crianças da comunidade, durante o período em que ministrei aulas de dança, dentro do terreiro, de 2009 a 2017. Assim como a oralidade verbal seleciona, replica e perpetua os saberes de uma comunidade, proponho o corpo como protagonista e operador imerso nessas memórias, bem como a oralidade expressa no e através do corpo, como uma corpo-oralidade.

PALAVRAS-CHAVE:

Ancestralidade.

Corpo.

Orality.

Ilê Axé Opô Afonjá.

ABSTRACT

This article is about the experience and the ways of preservation and re-creation of the traditional practices within the candomblé's community of Ilê Axé Opô Afonjá, Salvador, Bahia. A look at the body and, above all, in the immersion of the body, within the routine practices of the community, highlighting its importance as a keeper/operator of the traditional memories of the community. The focus of this work is on observing the learning processes of the children of the community, during the period in which I taught dance classes, within the terreiro (2009-2017). Just as verbal orality selects, replicates and perpetuates the knowledge of a community, I propose the body as the protagonist and operator immersed in these memories, orality expressed in and through the body, or "body-orality", an incorporated orality.

KEYWORDS:

Ancestry.

Body.

Orality.

Ilê Axé Opô Afonjá.

RÉSUMÉ

Cet article est un petit compte rendu de l'expérience des moyens de reproduction / préservation et de création des pratiques traditionnelles au sein de la communauté tertiaire d'Ilê Axé Opô Afonjá - Salvador - Bahia. Regard sur le corps et, surtout, sur son immersion, dans les pratiques de routine du terreiro, soulignant son importance en tant que gardien/opérateur des souvenirs traditionnels de la communauté. Ce travail est axé sur l'observation des processus d'apprentissage des enfants de la communauté pendant la période au cours de laquelle j'ai enseigné des cours de danse au sein de la terreiro (2009-2017). Tout comme l'oralité verbale sélectionne, reproduit et perpétue la connaissance d'une communauté, je propose le corps comme protagoniste et opérateur immergé dans ces mémoires, l'oralité exprimée dans et à travers le corps, ou le corps-oralité.

MOTS CLÉS:

Ascendance.

Corps.

Oralitura.

Ilê Axé Opô Afonjá.



“Cantiga que menino canta, gente grande já cantou”

Localizada no Bairro do São Gonçalo do Retiro, região do Cabula - Salvador, BA, a comunidade-terreiro do Ilê Axé Opô Afonjá¹ foi fundada em 1910 por Eugênia Anna dos Santos (1869-1938), carinhosamente chamada por seus filhos de Mãe Aninha, ou Obá Biyi. Dentre as muitas heranças e os ensinamentos deixados por ela, há uma frase de Mãe Aninha que é repetida de geração em geração: “Quero meus filhos, com anel de doutor no dedo, aos pés de Xangô”. Essa frase ressalta sua preocupação com o crescimento intelectual e social de seus filhos e, ao mesmo tempo, com a posição de humildade e crescimento espiritual, representados pela posição prostrada em frente ao Orixá governante da casa.

Em yorubá² arcaico, idioma bastante utilizado dentro dos terreiros *ketu*³ no Brasil, nota-se que algumas palavras são contrações de histórias do repertório oral yorubá e cumprem a função de guardar em si ensinamentos filosóficos que refletem sua complexidade, a exemplo da expressão “*mó b’osán mó b’orun*” - aprendo de manhã, aprendo de tarde, ou ainda, aprendo jovem, aprendo velho, trazendo a ideia de que em poucas palavras podemos comunicar para além de um sentido, como muitos ditos poéticos do candomblé, que são expressões sintéticas carregadas de sentido. Dessa mesma forma podemos perceber que os outros fazeres, tais como a música, a comida, a dança, são igualmente plurais e carregados de diferentes sentidos dentro do ambiente de uma comunidade-terreiro, e estes são exclusivamente transmitidos e reelaborados na convivência ativa dentro da rotina litúrgica desse universo.

A partir de meu percurso como filha de santo do Ilê Axé Opô Afonjá, ou seja, de minha própria imersão no processo iniciático, posso compartilhar um pouco da minha experiência e observação, que não seria possível de outra perspectiva. Em 2008, na fase final da escrita de minha dissertação de Mestrado em Dança pela Universidade Federal da Bahia, fui surpreendida por dois chamados que transformariam irreversivelmente minha vida e a maneira de lidar com a realidade: o primeiro, uma gravidez aos 40 anos de idade, e o segundo, mas não menos importante, a convocação para imergir no processo iniciático no Candomblé. Como consequência imediata, tive

1 Ilê Asé Opo Afonjá, em yorubá significa “Casa de axé com a força de Xangô Afonjá”.

2 Idioma da família linguística nígero-congolesa falado pelos iorubás em diversos países ao sul do Saara, principalmente na Nigéria e por minorias em Benin, Togo e Serra Leoa.

3 Ketu ser refere à nação de candomblé herdada pelo povo yorubá, oriundo da região da Nigéria, parte do Togo e Benin.



de mudar instantaneamente minha rotina simples para outra, completamente diferente. Entre outras obrigações, me foi requerida uma dedicação exclusiva que implicou, inclusive, em minha mudança para dentro da comunidade-terreiro, ou seja, o que seria um processo de reclusão de três meses, durante o processo iniciático, acabou por se transformar em minha morada permanente e definitiva.

As formas como as tradições são replicadas e reelaboradas em diferentes contextos aqui se dão na informalidade, no estreito convívio entre pessoas de uma mesma comunidade e de faixas etárias distintas, demonstrando a relação do discurso tácito implícito nos moldes das comunidades-terreiro. Os mais novos aprendem com os mais velhos, não com perguntas, nem de forma sistemática, mas na tarefa de fazer, que vai sendo modulada por um olhar, um toque, um balanço. Uma ação e uma função, apreendidas na rotina da roça (comunidade-terreiro), na qual os mais novos tratam de organizar/adaptar todo esse conteúdo, considerando-o herança ancestral e valiosa às condições do espaço/tempo em que se enquadram.

A preservação das tradições aqui pode ser observada pelo que o semiótico da cultura Iuri Lotman denomina de elipticidade semiótica, em que a permanência da cultura e do texto está intrinsecamente ligada à sua modificação e renovação. Importante notar que texto para a semiótica da cultura é tudo o que carrega uma informação codificada: uma comida, uma dança, uma música etc.

La memoria de la cultura no sólo es una, sino también internamente variada. Esto significa que su unidad sólo existe en cierto nivel y supone la presencia de «dialectos de la memoria» parciales que corresponden a la organización interna de las colectividades que constituyen el mundo de la cultura dada. La tendencia a la individualización de la memoria constituye el segundo polo de su estructura dinámica. La presencia de subestructuras culturales con diferente composición y volumen de la memoria conduce a diversos grados de elipticidad de los textos circulantes en las subcolectividades culturales, y al surgimiento de «semánticas locales». Cuando los textos elípticos traspasan los límites de una subcolectividad dada, se los completa para que sean comprensibles. (LOTMAN, 1996, p.109)



Algumas premissas são essenciais para a compreensão dos métodos de ensino-aprendizagem nesse contexto, podendo indicar como o que Lotman chama de códigos da cultura, e se apresentam como princípios norteadores de conduta: tempo e espaço míticos, hierarquia, ancestralidade, respeito aos mais velhos (pessoas e conteúdos), ciclo, rotinas, equilíbrio e jogo. Ainda que profundamente ligados entre si, esses princípios têm diferentes semânticas e estão também tacitamente dados dentro de uma comunidade-terreiro. Por exemplo, não é necessária a aula de música para aprender a tocar e cantar, nem tampouco para compreender o que significam cânticos em yorubá arcaico (que é o dialeto utilizado dentro do terreiro da nação *ketu*), mas as crianças aprendem de acordo com sua disponibilidade e seu convívio com os mais velhos e experientes dentro dos rituais, que são repetidos periodicamente, pois se desenvolvem em lógicas de começo meio e fim, em evoluções circulares.

Nesse sentido, a forma como se dança e se aprende a dançar não segue modelos formais de transmissão de conteúdo, mas acontece inserida num contexto mais amplo e complexo, que conta com o que podemos chamar de ambiência, ou seja, na imersão e nos engates com outras séries da cultura⁴ indissociáveis entre si, com música, culinária, liturgia. Na medida em que se repetem narrativas míticas, instaura-se, nas rodas um *tempo fora do tempo* e um *espaço fora do espaço*, como se a circularidade destes gerasse um pano de fundo para o que acontece em tempo real. A maneira com que esse corpo aprende e se move, ainda que seja uma experiência individual e única, responde coletivamente pelas narrativas já reconhecidas pela comunidade.

Ao longo do tempo em que ministrei oficinas de dança para as crianças⁵ da comunidade (2009-2017), no intento de contribuir com minha experiência de “professora” de dança, já que, agora, eu também sou membro dessa mesma comunidade, fui percebendo muito mais a relação de troca que se estabelecia, já que, ao mesmo tempo que existia uma expectativa, e uma curiosidade quanto ao que eu tinha pra apresentar de “novidade”, havia também um certo olhar de julgamento quanto ao “valor” em relação às referências por eles já conhecidas dentro do repertório litúrgico do terreiro. As crianças são filhas e netas de membros religiosos da comunidade, ou filhos de moradores dali e do entorno do terreiro e, de alguma forma, convivem dentro da comunidade, com toda a rotina daquele espaço e, mesmo que não estejam ligadas diretamente aos rituais litúrgicos, elas compartilham da realidade instaurada, de forma periódica no espaço religioso.

4 PINHEIRO, Amálio. Por entre mídias e artes, cultura in: NORA, S. (org.). *Húmus*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007b.

5 A faixa etária era de 08-15 anos de idade.



Cada terreiro possui seu próprio calendário de festas para os Orixás, como são chamadas as comemorações, ou reuniões, em que se convida a comunidade e o público em geral para participar, assistindo à roda, às danças, aos toques, ou seja, quando é permitido aos convidados participar do espaço/tempo mítico que se estabelece a partir da roda na celebração a um determinado Orixá. Para cada uma dessas festas, os filhos e filhas de santo preparam com antecedência toda a parte litúrgica, a comida, a limpeza e a decoração do barracão⁶, as roupas e indumentárias dos Orixás, e geralmente esses preparativos requerem pelo menos dois dias para que tudo esteja corretamente preparado para a culminância. Nesse ínterim, as crianças observam atentamente a cada detalhe das preparações, participando, quando lhes é permitido, do café da manhã, do almoço servido para os filhos de santo ao longo da preparação.

No momento da festa aberta para o público, as crianças se organizam em grupos na arquibancada da assistência e cantam e dançam ao som dos atabaques todas as músicas tocadas no repertório de cada orixá. Em outros momentos, no dia a dia da comunidade, por muitas vezes flagrei as mesmas crianças “brincando” de candomblé, tocando em baldes e imitando o transe de determinado(a) filho(a) de santo, imitando os padrões de movimento de um ou de outro, demonstrando impressionante domínio empírico sobre o assunto.

Ainda que, muitas vezes, não saibam o que significam as palavras cantadas em yorubá, as crianças sabem perfeitamente entoá-las. E não são raras as vezes em que uma filha de santo mais velha se aproxima e conta uma *itàn*⁷, contextualizando a movimentação e a letra da música, ajustando a ação corporal e a qualidade de movimento, já que o Orixá dança, não uma coreografia marcada, mas um mapa de percurso, e organiza os movimentos na forma de metáforas corporais. Daí a importância de conhecer as histórias.

Eloísa Domenici, em suas conclusões da tese de doutorado sobre o corpo do brincante, afirma:

As dinâmicas corporais ocorrem no corpo em continuidade com metáforas, as quais guardam uma estreita relação com mudanças de estados do corpo e maneiras de organizar o movimento. [...] As cadeias de signos implicados em cada uma dessas danças envolvem categorias conceituais complexas, as quais se formam pelo engajamento corporal dos brincantes. (DOMENICI, 2009, p.4)

⁶ Espaço do terreiro onde acontecem as festas públicas.



Essas dinâmicas corporais correspondem à “natureza” de cada Orixá em questão, as quais são facilmente reconhecidas pela maneira com que se movem, construindo textos que evidenciam trechos dos mitos e feitos que os caracterizam e refletem sua “natureza”. Por exemplo, da fluidez da água presente na dança de Iemanjá e Oxum, que quando manifestada em seus (suas) filhos(as), dobram os joelhos e vão fazendo menção de se abaixar como se fossem mergulhar no meio do barracão, todos na assistência sabem que vão se banhar, ou seja, imediatamente são reconhecidas como Senhoras das Águas.

Os fluxos se apresentam como “regras de conduta” dentro do espaço/tempo míticos, ou seja, a maneira e a ordem de saudações que o orixá segue do momento que chega até o momento que sai do espaço/tempo do barracão. Já as metáforas correspondem não a uma mimese da natureza do orixá, nem tampouco mímica de suas narrativas míticas, mas compreendendo que o que simboliza, passa a ser a dança do Orixá; é o momento no qual ele revive o mito, lhe dá vida novamente, transformando o momento da festa como uma experiência única e em tempo real.

Ao conviver com essas crianças como professora de dança dentro do Axé, com o objetivo primeiro de compartilhar com elas um pouco de minha experiência na área, me deparei imediatamente com uma situação de fragilidade social, marcadas por episódios de violência e exclusão. A partir daí busquei estimular a confiança e a descontração necessárias para que experimentassem, no corpo, através das aulas de dança, momentos de revalorização do corpo e da autoestima, com práticas de percepção rítmica e composição coreográfica. Mas era nos momentos de descontração que eu percebia o orgulho e a espontaneidade com que aquelas crianças se expressavam de forma única, tanto individual quanto coletivamente.

Em 2010 realizei, com algumas “irmãs de santo”, um projeto chamado Asó Elewá – a voz dos jovens do Ilê Axé Opô Afonjá, com o apoio da Iyalorixá do terreiro, Mãe Stella de Oxossi, e da Secretaria de Promoção da Igualdade Racial. Nesse trabalho, através de oficinas de tecelagem, tintura em tecidos, dança e percussão⁷, prevíamos unir e dar voz aos jovens da comunidade, no sentido de prevenir a violência que assolava a comunidade do entorno. Para tanto, contamos com um ciclo de palestras, proferidas por Mãe Stella e por algumas personalidades mais antigas na comunidade do terreiro; foram oficinas de tecelagem e tintura em tecidos, de dança, de percussão. Também

7 As oficinas foram escolhidas por representarem conteúdos tradicionais de referência da comunidade e por, naquele momento, ser pertinente que fossem ministradas em caráter formal, estimulando o interesse dos jovens pela continuidade, mesmo que fora dos moldes tradicionais de transmissão de conhecimento.

foram ministradas oficinas com vivências psicossociais, propostas pela Profa. Dra. Ana Rita Ferraz⁸, pela Egbón⁹ e pela Profa. Dra. Vanda Machado¹⁰.

A culminância do projeto se deu com uma apresentação de dança e percussão e um desfile com as roupas confeccionadas por eles.

Essa foi uma das ações que teve como resultado, além dos acima citados, dar voz aos jovens da comunidade, no enfrentamento aos desafios locais como a violência, o tráfico, o analfabetismo, visando o fortalecimento de sua autoestima e seu protagonismo. Um dos desdobramentos desse projeto foi o fortalecimento do grupo de crianças e adolescentes, o Ógorun Ódun, que marcou presença nas comemorações de 100 anos do Ilè Asé Opo Afonjá, fazendo uma homenagem a todas as Iyalorixás da casa, através de dança, da música e da poesia.

A apropriação das linguagens se tornou tanto mais evidente no momento de descontração das crianças após essa apresentação. Ao encontrá-las comemorando o sucesso do evento, nos fundos do palco montado para as apresentações, sem perceberem a minha presença, tocando um *siré*¹¹ completo, os mais velhos com os menores no colo, cantando, dançando e tocando, enquanto uns tocavam, usando cadeiras como instrumentos musicais, outros dançavam, ora cortando o ar com uma espada como Ogun, o Orisá da guerra, ora voando nos ventos como Oyá, Orisá dos ventos.

Minha surpresa foi repleta de encantamento, ao perceber a maturidade e a desenvoltura com que improvisavam e criavam um momento de performance, como nas palavras de Leda Maria Martins (2013, p. 78): “Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é por excelência, o local de memória, o corpo em performance, o corpo é performance”.



FIGURA 1 Panfleto de divulgação do Projeto Asò Elewá: a voz do jovem Ilè Àse Opo Àfonjá. Designer Gráfica: Rose Vermelho-2010.

8 Psicóloga, doutora em Educação em Contemporaneidade, professora do curso de Psicologia da Universidade Estadual de Feira de Santana-Bahia (UEFS). Participa da coordenação do Grupo de Pesquisas Artes do Corpo: Memória, Imagem e Imaginário, linha de estudos Riso, Corpo e Políticas de Subjetivação.

9 Egbón-yorubá-irmã mais velha corresponde a um lugar da hierarquia do Ilê.

10 Professora colaboradora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, tem sua trajetória acadêmica dedicada à Educação Etnorracial, currículo e cultura. Criou o Projeto Político Pedagógico *Irê Ayó* na Escola Eugenia Anna dos Santos no Ilê Axé Opô Afonjá, propiciando o reconhecimento da escola como Referência Nacional pelo MEC.

11 *Siré*: roda feita para os Orisá, na nação ketu de candomblé, que segue uma certa ordem e um certo repertório.



De forma lúdica, o conhecimento ancestral se replica e se renova através da interação entre as diferentes faixas etárias dentro do espaço que constitui a comunidade-terreiro. E o que se desenha e se instaura através do corpo é o que proponho como a memória revivida e recriada, ou corpo-oralidade.

As crianças vão crescendo e se tornando os novos mestres das tradições dentro da comunidade, repetindo e atualizando os saberes, renovando e garantindo sua continuidade.

As formas de replicação dos saberes em uma comunidade-terreiro podem nos conduzir a rever as metodologias de ensino/aprendizagem nas artes, ao reconhecer que a oralidade, antes vista apenas como a transmissão verbal de conteúdos, pode ganhar uma dimensão do e através do corpo.

REFERÊNCIAS

- » BENISTE, José. *Dicionário yorubá-português*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Bertland Brasil, 2004.
- » BIÃO, A. *Artes populares brasileiras do espetáculo e encenações*. *Caderno do GIPE-CIT 23*, 2009.
- » DOMENICI, Eloisa. *A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas*. *Caderno do GIPE-CIT 23*, 2009.
- » LOTMAN, Iuri. *La memoria a la luz de la culturologia*. In: *La Semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Espanha: Editora Cátedra, 1996.
- » MARTINS, Leda M. *Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória*. *Letras*, [S.l.], n. 26, p. 63-81, nov. 2013. ISSN 2176-1485. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>>. Acesso em: 02 maio 2019.



A POÉTICA-COSMOGÔNICA BRASILEIRA:

Arqueologia do imaginário afro- indígena nas manifestações dos corpos ancestrais

PROF. DR. CLÁUDIO BAPTISTA
CARLE

Bacharelado em Antropologia - Pós-
Graduação em Antropologia - PPGAnt,
Instituto de Ciências Humanas - ICH
- Universidade Federal de Pelotas
- UFPel. GPCIE -Grupo de Pesquisa
Cultura, Imaginário e Educação
<https://wp.ufpel.edu.br/gpcie/>

RESUMO

O texto que apresento trata da atividade realizada em pequenas mesas de discussão que participei no encontro *Corpo, Poéticas e Ancestralidade*. É fruto da reflexão que me levou ao encontro e das interações desenvolvidas durante o mesmo. A preparação da participação buscava abordar as poéticas cosmogônicas brasileiras. Tencionava evocar em um processo de interação com o imaginário DURANDiano as formas de construção de uma corpo de pensamentos e atos, baseados em princípios “religiosos”, míticos ou científicos que se ocupam em explicar a origem e o princípio do universo humano nesse território. Aplicar a noção de cosmogênese através de um conjunto de ideias que explicam para o aparecimento e formação dos sistemas de organização da sociedade brasileira em seus aspectos mais tradicionais. O estudo apresenta as sociedades tradicionais afro-indígenas, através da investigação antropológica, numa arqueologia do imaginário das manifestações dos corpos ancestrais e suas representações no presente.

PALAVRAS-CHAVE:

Afro-indígena.
Imaginário.
Cosmogonia

RESUMEN

*El texto que presento trata de la actividad realizada en pequeñas mesas de discusión que participé en el encuentro *Cuerpo, Poéticas y Ancestralidad*. Es fruto de la reflexión que me llevó al encuentro y de las interacciones desarrolladas durante el mismo. La preparación de la participación buscaba abordar las poéticas cosmogónicas brasileñas. Tenía que evocar en un proceso de interacción con el imaginario DURANDiano, las formas de construcción de un cuerpo de pensamientos y actos basados en principios “religiosos”, míticos o científicos que se ocupan de explicar el origen y el principio del universo humano en ese territorio. Aplicar la noción de cosmogénesis a través de un conjunto de ideas que explican para la aparición y formación de los sistemas de organización de la sociedad brasileña en sus aspectos más tradicionales. El estudio presenta las sociedades tradicionales afro-indígenas, a través de la investigación antropológica, en una arqueología del imaginario de las manifestaciones de los cuerpos ancestrales y sus representaciones en el presente.*

PALABRAS CLAVE:

*Afro-indígena.
Imaginario.
Cosmogonia.*

RESUMÉ

Le texte que je présente concerne l'activité réalisée dans les petites tables de discussion ayant participé à la réunion Body, Poetics and Ancestry. C'est le résultat de la réflexion qui m'a conduit à la rencontre et aux interactions développées au cours de celle-ci. La préparation de la participation a cherché à aborder la poétique cosmogonique brésilienne. Il entendait évoquer dans un processus d'interaction avec l'imaginaire DURANDien les formes de construction d'un corps de pensées et d'actes, fondées sur des principes "religieux", mythiques ou scientifiques ayant pour objet d'expliquer l'origine et les principes de l'univers humain sur ce territoire. Appliquer la notion de cosmogénèse à travers un ensemble d'idées expliquant l'apparition et la formation des systèmes d'organisation de la société brésilienne dans ses aspects plus traditionnels. L'étude présente les sociétés afro-indiennes traditionnelles, à travers des recherches anthropologiques, dans une archéologie de l'imaginaire des manifestations des corps des ancêtres et de leurs représentations dans le présent.

MOTS-CLÉ:

*Afro-indigène.
Imaginaire.
Cosmogonie.*

ABSTRACT

The text I present is about the activity carried out in small discussion tables that participated in the meeting Body, Poetics and Ancestry. It is the result of the reflection that led me to the encounter and the interactions developed during it. The preparation of the participation sought to approach the Brazilian cosmogonic poetics. He intended to evoke in a process of interaction with the DURANDian imaginary the forms of construction of a body of thoughts and acts, based on "religious", mythical or scientific principles that are concerned with explaining the origin and principle of the human universe in that territory. Apply the notion of cosmogenesis through a set of ideas that explain the appearance and formation of the systems of organization of Brazilian society in its more traditional aspects. The study presents the traditional Afro-Indian societies, through anthropological research, in an archeology of the imaginary of the manifestations of the ancestor bodies and their representations in the present.

KEYWORDS:

*Afro-indigenous.
Imaginary.
Cosmogony.*



Se formos levados a pensar que o que ocorre na nossa mente é algo em nada diferente, nem substancial nem fundamentalmente, do fenômeno básico da vida, se chegarmos à conclusão de que não existe esse tal fosso impossível de superar entre a Humanidade, por um lado, e todos os outros seres vivos (não só animais, como também plantas), por outro, talvez então cheguemos a ter mais sabedoria (digamo-lo francamente), que aquela que julgamos possível alguma vez vir a ter (LEVI-STRAUSS, 2000). Esse caminho da sabedoria, *Ongira Camutue* (língua Bantu), é um caminho que se fez presenciar nesse impressionante encontro “Corpo, Poética, Ancestralidade”.

A participação no encontro *Corpo, Poética, Ancestralidade* é fruto de um convite muito particular realizado pela colega Eloisa Domenici (Elô), professora da UFSB, que era da equipe coordenadora do evento. Esse encontro entre mim, Domenici e Maria Falkembach ocorreu nos pampas gaúchos, na cidade de Pelotas, durante sete dias em que enfrentamos juntos uma jornada de trabalho de mais de oito horas diárias para efetivação de docente na área de danças afros.

É importante iniciar por este relato, pois o meu encontro com Elô se constituiu no universo de uma poética brasileira afrocentrada. Aqueles corpos dos candidatos e suas premissas, muitas vezes distantes dessa cosmogonia africana, e muitas vezes dirigidas por tais premissas, nos fizeram interpolar a nossa existência enquanto encantados pelo imaginário africano no Brasil. Encantados, para me referir não só às noções de se deixar arrebatado ou seduzir, ou do deslumbrado, ou maravilhado, mais do que isso, pois o encontro se tornara num “dique” do encantamento ou sortilégio de nos encontrarmos. Mais ainda, nos víamos envoltos pela ótica dos encantados e das divindades africanas no Brasil. Influenciados por suas narrativas mitológicas, estabelecemos, juntos, complexas e intensas ligações, entre tempos e espaços diversos, de que somos portadores. Eu, muito carregado pela capoeira e pela cosmogonia afrobrasileira e Elô, pela dança afrobrasileira (como posso dizer aqui, pois com certeza outras epifanias deveriam estar ali presentes). A África mitológica e o Brasil indígena-africano se tornavam, na nossa frente, encantados, narrados e ensinados no cotidiano dos terreiros e dos espaços africanos no Brasil.

O sistema de símbolos se ordenou para nós, vivamente, através da fenomenologia (CASSIRER, 1968). Pude verificar essa constituição no encontro de um sistema ordenado de significados, o que



eu entendo a partir de Geertz (2008) como um sistema de símbolos. No momento dos acontecimentos, esses símbolos, que são ameríndios e afrocentrados, e para o que eu estava particularmente sensível, possibilitar-me um contexto de sentir e exercer durante o encontro essas manifestações, como pesquisador, como discurso e como ação. Os símbolos, fruto da mitologia que os precede, marcaram a minha individualidade e a congregação com as pessoas que estavam lá presentes, ou seja, estava verdadeiramente se processando a poética-cosmogônica brasileira. Exercia a arqueologia do imaginário afro-indígena, vivenciei as manifestações dos corpos ancestrais, no que esses indivíduos com quem interagiam definiam como seu mundo.

A aura ou atmosfera do imaginário durandiano foi vivenciada diretamente no encontro. Verifiquei explicitamente o expressar de seus sentimentos, o fazer de seus julgamentos, ancestralmente calcados antes de ser influenciados por outras forças culturais, que não as suas próprias. As forças sociais presentes no encontro se faziam representar e influíam na minha própria forma de julgar os momentos. Posso dizer coloquialmente que “me deixei levar”, no que concerne à capacidade de aprender, manter, transmitir e transformar a cultura. Vi significar em grupo, por quase todos os presentes, tanto público, mas principalmente nas pessoas que atuavam nos espaços e arguíam como especialistas nas diversas áreas. O pensamento como um ato, era isso que ocorria, um ato aberto conduzido em termos de formas materiais da cultura popular e tradicional. O pensamento e o raciocínio orientado na aura no imaginário me permitiram perceber os sentimentos e expressões num processo de integração, associar os fatos aos processos mentais, ocorrendo em todos os lugares do encontro, como deve proceder o estudioso do campo humano (GEERTZ, 2008). Um evento transforma-se naquilo que lhe é dado como interpretação (SAHLINS, 2003, p. 15).

Cabe lembrar que a cultura se constitui a cada momento e sua “estabilidade é uma história volátil”, apresentando uma diversidade de “destinos mutáveis” dos grupos. A cultura é “passível de mudança” ao passar pela “reprodução”, pois “o sistema simbólico é altamente empírico e submete continuamente as categorias a riscos materiais, as inevitáveis proporções entre signos e coisas” (SAHLINS, 2003, p. 13). No entanto, apesar dessa mutabilidade, há sempre consigo os traços culturais que podem mudar, mas que marcam atributivamente os grupos, também os fatores sociais relevantes diagnosticam pertença. As “diferenças entre culturas estão nas diferenças entre inventários de traços”, essas análises são possíveis de verificar quando expressos no cotidiano e nas falas e na atenção a análise da cultura. Existem “formas culturais patentes” e “formas institucionais manifestas” que podem não ser traços culturais de distinção étnica, mas



que são perceptíveis no universo e na aura dos grupos. Os “valores culturais afirmados são mais fortes que os desviantes ecológicos e econômicos decorrentes” onde a diversidade é reconhecida, e afirmada como étnica (BARTH, 1998, p 192-193). Compreender esse universo possível de investigação e de interação se mostra eficaz e me permitiu vivamente a construção desse texto. Estava presente em manifestação, mas também em análise do meu próprio ser e dos outros em interação no encontro. Encontro que afirmo foi simbólico, em todos os aspectos que se pode dizer.

Vivenciado aqueles momentos nos quais “a imagem simbólica é transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato”, nos quais o símbolo é “uma representação que faz aparecer um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério” (DURAND, 1988, p. 15). A imagem poética que nos carregava e encantava gerava a simbólica. Essa capacidade de transformar em figuras plausíveis da representação concreta do sentido que era desta cosmogonia estava ali sempre presente e nos unia. Era o sentido abstrato do africano e ameríndio no Brasil, gerando uma cumplicidade entre nós.

Obter essa cumplicidade me levou novamente a Bahia, local onde experimentara muitos anos antes, mesmo em Porto Seguro, na Cidade Velha, sobre a falésia, a possibilidade de encontrar espiritualmente algo que há muito teria sentido, pois ali o símbolo, da presença primeira europeia no Brasil que trouxe o africano, encontrando o indígena, se reprocessava numa representação carregada de sentido que agora não era mais secreto para mim e se ocultava numa “epifania de um mistério” (DURAND, 1988, p. 15) que nos fizera encontrar em Pelotas tempos antes. O pensamento do imaginário se concretizava.

A poética (BACHELARD, 1988) dos corpos brasileiros, nossos corpos e de todos que se encontraram no *Corpo, Poética e Ancestralidade* produziam uma vinculação naquilo que Durand (1996) chamara de “homo novus bresilienses”. A construção dessa poética me colocou em encontros dentro do encontro.

O/a artista, o/a artesão/a, o/a arteiro/a toma para si as histórias ligadas à herança africana. Tomar para si como um direito constitutivo de si, pois é parte dessa brasilidade. Pensar que essas essências devam ser contadas na sua simplicidade artística percebi se desenvolver no espaço desde a chegada ao campus da UFSB, Porto Seguro. O Campus fica encostado em uma grande falésia que dá visão para um vale verde, fruto da presença de água, coisa rara no sertão onde este está



que projeta nas plantas um ar mais amarelo. Assim sobre um amarelo víamos abaixo um verde, como um conto dentro da cultura afrocentrada. Terra da Bahia, alimenta a consciência do potencial artístico da cosmogonia africana e da cultura afro-brasileira em sua pluralidade e encantamento.

No encontro muitos contos entre, digamos, entre o Òrun e o Àiyé (em Yorubá), se desdobraram nas oficinas, nas apresentações artísticas, nas manifestações culturais, mas mais intensamente nos encontros entre as pessoas. A alma brasileira se fazia expressa, brotando de todos os cantos, pois ali ter nascido este Brasil plural, mesmo que nas dores e violências dos incompreensíveis invasores, se fazia renascer novamente como na oficina de Cosmograma Bakongo ofertada pelo Mestre Cobra Mansa. Todo dia ao chegar e sair da morada onde estava e seguir pelas ruas de Porto Seguro e chegar a UFSB em sua pujança, nas ocas de nossas falas, nos movimentos dos corpos envoltos por essa brasilidade euro-afro-indígena, recriava-se um Brasil que ainda é tencionado a ser invisível para a maioria dos brasileiros. As ilustrações inspiradas em orixás, em indígenas e grupos tradicionais em toda a parte, na sede de um lugar que festejara algum tempo atrás os 500 anos de invasão marcava nossa presença. Eu, que vinha inspirado nos mitos dos orixás e inkisis do sul do Brasil, reencontrava meus sentidos fundadores, nas figuras, nas imagens (DURAND, 2004), que habitam o imaginário brasileiro.

Os/as artistas ressaltavam a influência africana e indígena, parte da nossa identidade, não apenas no aspecto cosmogônico, mas nos hábitos, na gastronomia vendida nas “banquinhas” improvisadas e na cantina do campus. O modo de existir e as concepções de mundo no tempo fortemente alicerçadas por uma aura em que se faziam sempre presentes as entidades daquele lugar e vindas de além-mar, os mitos como forças atuantes na formação deste Brasil estava cristalizado.

Na segunda à tarde, primeira do encontro, eu, Eduardo Oliveira (UFBA), Lau Santos (UFBA), Ivan Maia (UFBA), Inaicyra Falcão e Richard Santos (UFSB), sob a mediação de Rejane Matos (UFBA), realizamos a primeira roda numa oca, “do corpo”. Era meu primeiro contato com aquelas pessoas ainda desconhecidas de meu universo interpessoal. Estávamos ali para falar sobre Poética e ancestralidade; não havia nada preparado para esse encontro, mas me fora pedida a presença e sugerida a fala. Com tanto encantamento reunido, me parecia impossível lançar argumento contra. Mas trouxe, do contexto sul-brasileiro, os dizeres de um universo ainda pouco explorado nessas paragens. As casas de matriz africana, que desenvolvem a cosmogonia africana no Rio Grande do Sul, são fruto de uma mescla interessante de bantus e yorubanos. A poética dos corpos do



sul são frutos da dinâmica de interação entre três grandes grupos, os/as indígenas, os/as africanos/as, e os/as europeus/ias. Não podemos, no entanto, indicar que não sejam afrocentrados, quando marcados pela cosmogonia que chamamos de “nagô”, nas casas de “batuque” do sul. As ritualísticas evocam esse estar no mundo através de um contexto na garantia da ancestralidade. Num conflito constante com a força evocada de uma forma de ser dos/as europeus/ias, marcada por uma vinculação ao racionalismo cristão (Cassirer, 1968).

A pressão desse universo efetiva um discurso, uma ideia propagada de manter suas ancestralidades marcadas pelos “documentos escritos”, pelos nomes de família e por outros traços simbólicos que lhes são próprios (DURAND, 2004). Não obstante, essa pressão, que muitas vezes é propalada para fora do Rio Grande do Sul como a única forma de pensar e agir do povo gaúcho, as formas manifestas africanas são presentes e persistentes nos espaços de cosmogonia afrocentrados. Trouxe um velho discurso que me fora ensinado pelos negros do Rio Grande do Sul: o de que eu “sou um homem branco” falando de negros, porque eles não foram permitidos de ocupar seus espaços de fala pelos europeus em questão. Essa fala foi coibida vivamente por Inaicyra, que disse que sim que eu sou um homem branco, mas que se mantiver esse discurso, as falas afrocentradas que levo para todo lado perdem de novo sua a força, pois mesmo que não seja negro, carrego as falas por esses negros que têm suas falas cerceadas há muito tempo. Ela considerava um desserviço eu manter essa fala. As falas dos colegas de roda serão expressas por eles em seus textos, tenho certeza. Eu, na minha fala, lembrei o que Angelita Hentges, com quem sou casado, me ensinou, através de sua tese. E levei aos colegas de roda.

Uma Educação Circular emerge da cultura enraizada do povo afro-brasileiro e proporciona encontros entre as diferentes culturas. Nela cada ser carrega o todo de seu grupo, e é na inteireza de cada um e de todos que ela se faz, levando todos a formarem humanidade. Por ela toda forma de vida é incluída, abraçada, acolhida e tem potência de ir além ao que lhe foi predestinado. Ela faz criar pontes entre as eras e os lugares, buscando pela população que não chega à escola, e que se chega não permanece, não aprende, não se envolve no que a escola almeja oferecer. Através do movimento de renovação que a circularidade gera, a escola pode se desvelar para que os jovens e as crianças mergulhem nela e a transformem, fazendo dela movimento, abandonando a cópia e a reprodução, e tornando-se caminho, trilha, mar... (HENTGES, 2016, p. 134-135)



A circularidade da cultura, que, nesse caso, podemos afirmar estar enraizada do povo afro-indígena-brasileiro, nos possibilitou esse encontro entre diferentes visões de mundo, mas focados em uma dinâmica que nos aproximava na própria roda. Na roda, todos os grupos ali representados por lideranças espirituais e discursivas produziam a “inteireza de cada um e de todos”. De forma inclusiva na acolhida criaram a “potência de ir além ao que lhe foi predestinado”, pois já nessa abertura se processava o que viria a se desenvolver durante todo o encontro. Juntos, criávamos as “pontes entre as eras e os lugares”, entre o sul e o norte do país, nas falas que vinham direto da população, essa população que está longe dos espaços educativos formais, mas que mantém viva as tradições. A circularidade dos saberes estava ali presente. Olhávamos para os movimentos dos grupos a que nos referíamos e tudo se contemplava em grande harmonia: era o efeito da “tradicionalidade” da roda.

A roda comporta um tempo cíclico e não linear, torna-se um espaço de interação e de “congregação”, como coloca o capoeirista Mateus. Também, a roda, revestida metaforicamente por uma cultura enraizada, como a que a Capoeira Angola re(a)presenta, é engrenagem imaginativa que faz o indivíduo reconhecer-se no trajeto antropológico da espécie, sendo, portanto, um lócus de profunda formação humana. Isso aparece – na citação dos jogadores acima – pela fala de mestre Ratinho, o mais antigo dos capoeiristas do ACCARA, que diz “roda de Angola é mais que a roda de capoeira”, e que ela é “a própria vida”, ou pelas falas de Lorena “o que aprendo ali levo para a vida”. (HENTGES, 2016, p. 93)

Iniciamos a semana então com um ícone da simbologia afro-indígena onde posso dizer que o “símbolo se define, primeiramente, como pertencente à categoria do signo” que são “apenas subterfúgios”, pois em sua aparição remetem “a um significado”, que está sempre “presente” ou pode “ser verificado” (DURAND, 1988 p. 12). A roda que fazíamos com pessoas tão importantes em seus campos de saber e que congregavam aqui trazia em si uma ideia do que é “cíclico e não linear”, a linearidade é típica da razão ocidental. A roda tornava-se “um espaço de interação” (HENTGES, 2016) e a sua metáfora “enraizada”, circulava os saberes numa “engrenagem imaginativa” e trazia para aquele espaço o “trajeto antropológico” é “a própria vida”, dos que representávamos. O tema de meu discurso se transformara em realidade vivida em grupo, pois os signos podem ser econômicos e diretos, mas podem ser alegóricos e emblemáticos, mas “os signos alegóricos sempre contêm um elemento concreto ou exemplar do significado” (DURAND, 1988, p. 12-13).



Esse símbolo iria se repetir noutros momentos, pois ele deu o tônus do próprio encontro, com alguns momentos em que isso era rompido, por uma forma tradicional de mesa e audiência, mas me senti vivo nos momentos de roda. Na quarta-feira nos encontramos novamente eu e o professor Eduardo Oliveira (UFBA), que veio a ser um companheiro de muitos momentos depois daquele primeiro. Também estavam Maria Aparecida Lopes (UFSB) e Carla Ávila (UFGD). A roda versava sobre o “Imaginário afro-ameríndio, corpo e ancestralidade”. A profundidade dos argumentos trazidos à roda foram marcando uma profundidade e um fundamento que constituem a sua interação com os espaços educativos universitários. Esse caminho foi trilhado por parte dos que ali se apresentavam, mas outra parte, no entanto, evocou suas relações com o que é realizado nos espaços tradicionais. Já marcado pela consideração de Inaicyra, sobre me colocar em um lugar de fala de quem é também falante dos grupos com quem trabalho, trouxe os exemplos das falas vivenciais que marcam o distanciamento das formas usurpadoras que muitos acadêmicos e cientistas usam, do fazer e do conhecer das comunidades.

Na roda proporcionei trazendo os sistemas simbólicos das linguagens corpóreas míticas (CASSIRER, 1992), dos Guarani, dos Kaingang, dos quilombos e dos capoeiras as interlocuções, a partir da arqueologia, no círculo de conversa constituído pela aura do imaginário. Trouxe alguns exemplos para a discussão no (re)encontrar o “homo novus bresilienses” (DURAND, 2004, 2012). Este, forjado na interação dos três grandes grupos (Afros, Ameríndios e Europeus), mas que evoquei fortemente nas manifestações mais tradicionais dos grupos menos valorizados pela academia. Apresentei alguns exemplos de como os corpos musicais, os corpos artísticos e as interações de corpos sociais na sua perspectiva inteiramente ligada as suas ancestralidades marcavam os grupos citados acima (indígenas e afrobrasileiros).

Apresentei as formas de estruturação destas consciências que representam o mundo de forma *direta*, na percepção e na sensação das coisas presentes. Apresentei também a forma *indireta*, nas lembranças, nas paisagens, apresentados por imagens, na realidade a consciência dispõe de diferentes “graus da imagem” (DURAND, 1988 p. 11-12). Trouxe a relação com a cerâmica ritual, o Pytenguá, dos M’Bya Guarani; trouxe o “tronco velho”, da araucária onde se sonham os nomes dos Kaingang; trouxe a “sombra e o feijão” dos quilombolas da região de Pelotas; trouxe as mandigas, a Nzinga, a ginga da capoeira.



Contei o caso de um contato antigo, quando, ao ser perguntado ao M^oBya se ele ainda fazia cerâmica, disse: “não, minha mãe é católica”. Depois, indo ao acampamento dele, a mãe fumava um cachimbo de cerâmica, falava com suas divindades. Fortemente apresentadas na Opy, ou casa de reza, onde as danças ritualísticas proporcionam a capacidade de levitar. Contei das danças no ritual do Kiki, dos Kaingang, os sonhos com os nomes que estão por vir, corpos entrelaçados aos sonhos, crianças por nascer. Contei do cuidado na plantação de feijão, em manter a sombra da floresta e manter a vida dos que vivem nas florestas que sempre protegeram os quilombolas nos momentos de fuga e hoje protegem o feijão que lhes serve de alimento e de renda. Contei das rodas de capoeira que vivencio e do efeito da ginga, na “mítica de Exu subvertendo a ordem do espaço e do tempo, contradizendo a lógica do instituído (...) vórtice criativo das mudanças” (HENTGES, 2016, p. 119).

O encontro era sempre surpreendente nas apresentações corpóreas dos atores e muito presentes num contexto das formas existenciais do Nordeste brasileiro. Acompanhando o Mestre Tucano Preto, em sua atividade de oficina de capoeira, vivenciada na terça feira, passamos a nos aproximar de forma profunda, nos encontrando em vários momentos e trocando informações. Vivenciei e assim tornamos-nos parceiros a oficina de Mestre Tião Carvalho, mestre também em capoeira, além de mestre em danças brasileiras. Mestre Tião foi quem insistiu com Mestre Pé de Chumbo para que eu pudesse acompanhar os mestres de capoeira em outra jornada épica e existencial na ilha de mestre Pé de Chumbo, caminho existencial realizado na sexta feira.

Vivenciei a oficina do companheiro Eduardo Oliveira e do Mestre Cobra Mansa sobre o Cosmograma Bakongo. Em quatro momentos vividos pelos presentes a oficina, da espera pelo nascer, no crescer após o nascer, chegar ao auge do dia e da vida, do envelhecer e do tornar-se ancestral (FENNEL, 2013), mediada pela Kalunga, a linha aquosa entre os dois regimes o da luminosidade da vida e o da escuridão da ante vida e pós-vida. Ocorreu na quinta pela manhã, quando me vi tocado pelos sonhos com os capoeiristas antigos, no nascimento que eu conhecia da capoeira, me vi tocando com mestre Pastinha e João Pequeno, que não conheci pessoalmente, mas através de meu mestre Ratinho, que teve a felicidade de conhecer e viver com este último. O vivenciar o cosmograma me aproximou do Mestre Cobra Mansa, o que para mim foi uma grata satisfação, pois ele é um ícone na capoeira do Brasil. Hoje me vejo debruçado sobre a forma erudita da escrita acadêmica, mas sem perder a essência dos seus ancestrais, a da sua vivência no universo afrocentrado.



Na quinta feira à tarde, em um grande auditório, quase uma roda se constituiu, pois não se podia fazê-la, ou não se percebia necessário tê-la, já que éramos eu, Carla Ávila (a quem sou muito grato pela possibilidade de me aproximar mais de Inacyra Falcão), Arissana Pataxó, e os/as Tupinambás Mãe Velha (cujo nome não gravei) – Cláudia Silva Barbosa – Bruno Santos Silva – Maikele Ferreira Nascimento, além de outros indígenas, Maxacalis e Pataxós, presentes. A roda *Imaginário afro-indígena, corpo e ancestralidade* premiava minha estada no encontro. Falei algumas coisas sobre as interações dos Guarani, Kaingangs e Charruas no meu estado. O centro da fala foi mesmo dos Tupinambás e da Pataxó. Eu, Carla e outro professor da UFSB fomos muito respeitosos e permitimos a fala contundente dos protagonistas, pois éramos a voz, mas não os corpos dos indígenas naquele momento.

O momento marcava a noção que esses corpos indígenas resistiram por sua ancestralidade nos momentos de festas “ditas tradicionais”, mas no argumento e na luta permanente. Apresentamos todos, o que sempre aconteceu, a tentativa da negação da ancestralidade, proposta aos/às indígenas e africanos/as, pelos processos históricos de “proibição de ser”. Isso estava explícito nos corpos indígenas e em suas falas e lembranças. Mesmo nós, brancos, nas falas trazidas do universo diário deles. Percebi que essas proibições possibilitaram, no entanto, o desenvolvimento à margem e na clandestinidade da poética cosmogônica, que frutificou simbolicamente (CASSIRER, 1968). A fala da liderança Tupinambá, a mãe Velha (como eles mesmo chamavam), trazia a profundidade do “símbolo” de luta, resistência e do ser indígena, pois “como qualquer signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo ausente ou impossível de ser percebido” (DURAND, 1988, p. 14), realizaram conosco as danças e os cantos rituais nos quais era possível perceber as influências europeias na figura de divindades cristãs, as influências africanas nas divindades do candomblé e as divindades, as danças e a musicalidade Tupinambá. O cerne no “homo novus bresilienses” (DURAND, 2004) estava ali vivo e dançante nos corpos Tupinambás. O símbolo do que buscava quando preparara a minha vinda estava se apresentando, conforme Jung “a melhor figura possível de uma coisa relativamente desconhecida que não se saberia logo designar de modo mais claro ou característico” (apud DURAND, 1988, p. 14).

Apesar da ciência eurocentrada que carrega a iconoclastia (DURAND, 2012), verifiquei processar-se durante todo o encontro, na minha vivência particular e grupal, num contexto fenomenológico, a poética dos corpos. Não me deixei levar pelo racionalismo eurocentrado, pois esse racionalismo castra o corpo e suas poéticas, ao contrário vivenciei a aura imaginada dos ameríndios e afro-brasileiros, sedimentada em várias manifestações.



REFERÊNCIAS

- » BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. [tradução Antônio de Pádua Danesi.] - São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- » BARTH, Fredrick. **Grupos Étnicos e suas fronteiras**. In: Potignat, Philippe e Streiff-Fenart, Jocelyne. Teorias de Etnicidade. 2 reimpr. São Paulo: UNESP, 1998 (pp.187-227)
- » CASSIRER, Ernst. **Antropologia filosófica**: Introducció n a una filosofía de la cultura. 5ª ed., Cid. Do México: Fondo de Cultura Econô mica,1968.
- » CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1992
- » DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. São Paulo: Cultrix, Ed.USP, 1988.
- » DURAND, Gilbert. **Campos do Imaginário**. (Longínquo Atlântico e próximo Telúrico, imaginário lusitano e imaginário Brasileiro, pp 197-204) Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- » DURAND, Gilbert. **Estruturas Antropológicas do Imaginário**. Introdução a Aquetipologia Geral. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- » DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. (Tradução René Eve Levié), 3ª Ed., Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- » FENNELL, Christopher. **Identidade de grupo, criatividade individual e geração simbólica na diáspora Bakongo**. In.: Vestígios – Revista Latino Americana de Arqueologia Histórica; vol 7, n 2, jul-dez., Belo Horizonte (pp.175-216), 2013
- » GEERTZ, Cliford. **Interpretação das culturas**. Rio de janeiro: LCT, 2008.
- » HENTGES, Angelita. **Imaginários Fermentadores nas Rodas de Capoeira Angola do Accara**: Elementos de uma Educação Circular. Tese de Doutorado. FAE-UFPe l, Pelotas: UFPe l, 2016.
- » LEVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Lisboa: Ed. 70, 2000.
- » SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.



PESQUISA DE CAMPO EM ARTES DO CORPO EM CENA: O desenho da transcestralidade indígena e as fissuras poéticas na árvore CISgênero-lógica de matriz europeia

DODI TAVARES BORGES LEAL

Professora Adjunta do curso Artes do Corpo em Cena do Centro de Formação em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia (CFA-UFSB). Doutora em Psicologia Social pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP-USP) e Licenciada em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

RESUMO

Poderia o corpo vincular-se a uma ancestralidade diferente da genealógica? A inscrição corporal de matrizes étnico-raciais não-hegemônicas guarda quais semelhanças com as corporalidades transgêneras? Quais poderiam ser as ancestralidades do corpo trans? Este texto trata do percurso de pesquisa de campo desenvolvida no quadro de um processo criativo que culminou no espetáculo teatral *A Demência dos touros* da Cia. Teatro do Perverto (São Paulo, 2017). Na ocasião, as interrogações do coletivo a respeito da intersecção das transgeneridades com processos étnico-raciais ensejaram o levantamento de informações genealógicas da autora deste texto, que atuou na criação teatral tanto na frente do dramaturgismo como a documentação: o seu percurso pessoal e a busca da ancestralidade culminaram como fontes da elaboração ficcional do espetáculo teatral. A partir dos questionamentos e conceitos inspirados nas perspectivas da autohistória (ANZALDÚA, 1987), da autogenealogia (JODOROWSKY, 2002) e da etnocenologia (BIÃO, 2009), este artigo reconstitui a ida da autora a três cidades de procedência genealógica direta, sendo a primeira delas nordestina e indígena (Simplício Mendes - Piauí) e as duas outras, de matriz europeia (São João da Pesqueira - Portugal; Montilla - Espanha). Na composição, sugere-se o potencial da transcestralidade indígena da autora como provocação da genealogia corporal europeia, cisnormativa.

PALAVRAS-CHAVE:

Criação teatral.

Pesquisa de campo.

Transgeneridades.

Ancestralidade.

ABSTRACT

*Could the body be linked to a different ancestry from genealogical? Does the body traces of non-hegemonic ethnic-racial matrices bear similarities with transgender corporealities? What could be the ancestralities of the trans body? This text deals with the course of field research developed within the framework of a creative process that culminated in the theatre play *A Demência dos touros* of Cia. Teatro do Perverto (São Paulo, 2017). On the occasion, the collective's inquiries about the intersection of transgenerities with ethnic-racial processes led to the genealogical information collected by the author of this text, who acted in the theatrical creation both in front of dramaturgy and of documentation: her personal journey and the search for ancestry culminated as sources of the fictional elaboration of the theatrical spectacle. Based on the questions and concepts inspired by the perspectives of self-history (ANZALDÚA, 1987), self-genealogy (JODOROWSKY, 2002) and ethnocenology (BIÃO, 2009), this article reconstructs the author's journey to three cities of direct genealogical origin, being the first of them Brazilian Northeastern and indigenous (Simplício Mendes - Piauí) and the other two with a European matrix (São João da Pesqueira - Portugal, Montilla - Spain). In the composition, we suggest the potential of the author's indigenous transcestrality as a provocation of the European, cisnormative, body genealogy.*

KEYWORDS:

Theatrical creation.

Field research.

Transgenerity.

Ancestrality.

RESUMEN

*¿Podría el cuerpo vincularse a una ancestralidad diferente de la genealógica? ¿La inscripción corporal de matrices étnico-raciales no hegemónicas guarda qué semejanzas con las corporalidades transgéneras? ¿Cuáles podrían ser las ancestralidades del cuerpo trans? Este texto trata del recorrido de investigación de campo desarrollado en el marco de un proceso creativo que culminó en el espectáculo teatral *A Demência dos touros* de la Cia. Teatro do Perverto (São Paulo, 2017). En la ocasión, las interrogaciones del colectivo acerca de la intersección de las transgeneridades con procesos étnico-raciales propició el levantamiento de informaciones genealógicas de la autora de este texto, que actuó en la creación teatral tanto delante del dramaturgismo y de la documentación: su recorrido personal y la búsqueda de la ancestralidad culminaron como fuentes de la elaboración ficcional del espectáculo teatral. A partir de los cuestionamientos y conceptos inspirados en las perspectivas de la autohistoria (ANZALDÚA, 1987), de la autogenealogía (JODOROWSKY, 2002) y de la etnocenología (BIÃO, 2009), este artículo reconstituye la ida de la autora a tres ciudades de procedencia genealógica directa, siendo la primera en el Nordeste de Brasil y indígena (Simplício Mendes - Piauí) y las otras dos de matrices europeas (São João da Pesqueira - Portugal; Montilla - España). En la composición, se sugiere el potencial de la transcestralidad indígena de la autora como provocación de la genealogía corporal europea, cisnormativa.*

PALABRAS-CLAVE:

Creación teatral.

Investigación de campo.

Transgeneridades.

Ancestralidad.

RÉSUMÉ

*Le corps pourrait-il être lié à une ancestralité différente de la généalogie? Les traits du corps des matrices ethno-raciales non hégémoniques présente-t-ils des similitudes avec les corporéités transgenres? Quels pourraient être les ancestralités du corps trans? Ce texte traite du cours des recherches sur le terrain développées dans le cadre d'un processus de création qui a abouti au spectacle théâtral *A Demência dos touros* de la Cia. Teatro do Perverto (São Paulo, 2017). A cette occasion, les questions du collectif sur l'intersection des transgénérités avec les processus ethno-raciaux ont permis de recueillir les informations généalogiques de l'auteur de ce texte, qui a travaillé sur la création théâtrale tant devant la dramaturgie que la documentation: son parcours personnel et la recherche de l'ancestralité a culminé en tant que sources de l'élaboration fictive du spectacle théâtral. Fondé sur des questions et des concepts inspirés par les perspectives de l'auto-histoire (ANZALDÚA, 1987), de l'autogénéologie (JODOROWSKY, 2002) et de l'ethnocénologie (BIÃO, 2009), cet article reconstruit le parcours de l'auteur dans trois villes d'origine généalogique directe, soit la première au Nord-est du Brésil et autochtone (Simplício Mendes - Piauí) et les deux autres avec une matrice européenne (São João da Pesqueira - Portugal, Montilla - Espagne). Dans la composition, nous suggérons le potentiel de la transcestralité autochtone de l'auteur en tant que provocation de la généalogie des corps européens, cisnormative.*

MOTS-CLÉS:

Création théâtrale.

Recherche sur le terrain.

Transgénérités.

Acestralité.



INTRODUÇÃO

Em percursos de pesquisa de campo no contexto de montagens cênicas recentes, o corpo e as narrativas pessoais das/os participantes do processo criativo têm se tornado componentes poéticos cruciais do trabalho artístico. Um dos canais de sustentação teórico-metodológica dessa perspectiva tem sido a abertura proporcionada pelos estudos em etnocenologia (BIÃO, 2009), cujo olhar epistêmico sobre o fenômeno cênico não se reduz nem à vida ordinária, nem ao saber teatral enquanto disciplina fundada nas bases do cientificismo escolástico (SANTOS, 2012).

Nesse sentido, enquanto atuante no dramaturgismo e na documentação do processo criativo da obra teatral *A Demência dos touros* da Cia. Teatro do Perverto (São Paulo, 2017), tive a incumbência de levantar elementos da minha vida pessoal no sentido de contribuir com os elementos de elaboração ficcional. A preocupação do grupo em torno da intersecção de elementos étnico-raciais com as transgeneridades no corpo das/os participantes da criação, estimulou uma pesquisa de campo mais ampla de minha genealogia no sentido de compreender melhor os processos de ancestralidade do corpo trans.

O conceito de *auto-história*¹ de Anzaldúa (1987) e o conceito de *autogenealogia*² de Jodorowsky (2002) foram pontos de partida fundamentais para compreender não apenas como os pedaços de história que recebi do percurso de componentes da minha família contribuíram significativamente para minha formação subjetiva de gênero, mas, principalmente, para perceber que o ato de reconstruir poeticamente esse percurso poderia modificá-la. “Nossa árvore genealógica em partes é a armadilha que limita nossos pensamentos, emoções e vida material... e em outras é o tesouro que encerra a maior parte de nossos valores” (Jodorowsky, 2002, p.13). Recompilar minha árvore genealógica foi o dispositivo fundamental para investigar a poética do corpo trans, interrogando suas possíveis ancestralidades.

Parti, então, em três aventuras formativas, inspirada na noção de experiência como passividade, como padecimento (LARROSA, 2003) e viagem de formação (GOETHE, 2006). Tanto em um caso como em outro, a errância em torno dos vetores do desejo se dão por uma receptividade elementar, mas que precisa de uma atuação. A passividade enquanto paixão, uma espécie de

1 Autohistória: marco crítico à narrativa biográfica, trata-se de uma perspectiva na qual a fronteira atua na construção da história de vida. A autohistória contempla uma visão na qual uma trajetória de vida é um complexo em que a identidade é simultaneamente única e múltipla. De acordo com Anzaldúa (1987), a escrita social de um sujeito de fronteira pela auto-história atua nas entranhas diaspóricas de fluxos coletivos migracionais, potencializando que a história de um sujeito não apenas se associe a um referencial ancestral, mas redefina e torne-se a história de seu próprio povo.

2 Autogenealogia: outra abordagem crítica à narrativa biográfica, trata-se de uma perspectiva na qual a busca de indícios poéticos nas linhas subjetivas, que constituem a genealogia de um sujeito, possibilita uma expansão à configuração clássica genealógica que se reduz à sucessão reprodutiva, supostamente monogâmica, linear e imóvel de gerações. Essa proposição é desenvolvida por Jodorowsky (2002, p.11) a partir de uma frase do dramaturgo francês Jean



euforia com sua própria história, é já uma *passividade*. No sentido de abertura à experiência, há no momento de partida a uma viagem uma disposição primeira à transgeneridade. Não à toa, o radical da palavra experiência em alemão (*Erfahrung*) é o mesmo que viajar (*Fahren*). Ir de encontro aos lugares de onde vieram meus/minhas antepassado/as foi fundamental para a experiência de (re)constituição da minha performatividade de gênero.

Vejamos, a seguir, alguns elementos encontrados, os quais foram balizados com os contornos étnico-raciais e desdobrados em olhares artísticos novos, permitindo-me não apenas recontar minha história, mas dar-me vigor a uma crítica aos processos de formação de gênero em um contexto macro. Apresentarei esses elementos a partir das cidades em que nasceram minhas avós, bisavós, tataravós etc.: 1) Simplício Mendes (sul do Piauí, Nordeste brasileiro); 2) São João da Pesqueira (Viseu, norte de Portugal); 3) Montilla (Andalucía, sul da Espanha).

Cocteau: “Um pássaro canta melhor em sua árvore genealógica”. A ideia central é a de que há na árvore genealógica elementos subjetivos fundamentais de narrativa de vida que precisam ser conhecidos e recontados nos quais a narrativa da memória é sempre um exercício de elaboração e reconfiguração das ancestralidades.

ETAPA 1 – SIMPLÍCIO MENDES (SUL DO PIAUÍ, NORDESTE BRASILEIRO)

Cheguei em Simplício Mendes na primeira semana de janeiro de 2017. Fui sozinha. Ao chegar, dirigi-me ao cartório da cidade, que calculou o preço de em torno de R\$ 100,00 para cada documento que pudesse ser encontrado como a cópia das certidões de nascimento, de casamento e de óbito. Como ainda lá vivem primos/as do meu pai, e por ser uma cidade pequena, perguntei discretamente em um comércio da praça principal por alguém que fosse membra da minha família. Minha surpresa foi não só encontrar a família, mas saber que meu pai, minhas tias, minha avó e meu avô são lembrados/as por pessoas mais velhas da cidade. Acolhida pelo primo do meu pai, ele me levou ao sítio de onde meu pai e minhas tias viveram quando eram crianças, antes de migrarem a São Paulo, na década de 1970. Eu completava



um ano desde que havia feito a cirurgia no cotovelo direito por conta da queda da bicicleta: fui apresentada ao local onde meu avô caiu do jegue. A queda dele e a minha nos transformaram; no caso dele, teve um derrame e mudou-se para São Paulo para ter cuidados médicos aos quais não se tinha acesso no sul do Piauí nos anos 1990.

Do ponto de vista étnico-racial, o que mais me impressionou é o peso da matriz branca-europeia na formação do/a Caboclo/a. Caboclo/a é alguém que nasceu da mistura reprodutiva de uma pessoa branca e uma pessoa indígena. A chegada de portugueses/as na região do sul do Piauí remonta ao período do século 1600 a 1800, quando se iniciou aí o processo de embranquecimento da população indígena, não só pelas mestiçagens, mas pela própria resultante de dominação econômica e cultural do povo branco-europeu sobre os povos indígenas. Vêm daí meus sobrenomes 'Borges' e 'Leal', ambos muito comuns nessa região.

Tive muitas dificuldades de montar o tronco da árvore genealógica por parte de pai. Durante certo tempo acreditava que isso se devia ao fato de que a matriz indígena teria mesmo esse aspecto *in-documentável* ou inacessível pelos documentos do Estado brasileiro genocida. A própria morte de indígenas em grandes escalas, além da aculturação no encontro com os/as portugueses/as, fez com que vários de seus costumes e de suas línguas ganhassem um único tom: o de apagamento histórico. Soube há pouco tempo, por meio da obra de Darcy Ribeiro (2015), que subsistem em algumas tribos indígenas modos próprios de elaboração da árvore genealógica, tema que despertou minha curiosidade, mas que não pude alcançar, dadas as delimitações temporais da feitura desta pesquisa.

O fato é que o máximo de informações que obtive em termos de nome, ano de nascimento, cônjuge etc. foi de minhas bisavós. Compreendi, nessa busca, que os efeitos da branquitude na formação cabocla do meu pai vêm apagando seus traços indígenas desde antes de chegar a São Paulo. A propósito, a capital paulistana e o contexto de trabalho em que meu pai se inseriu corroboram ainda mais com esse processo de embranquecimento.

Diante de tal realidade, reconhecer os resquícios indeléveis de traços indígenas de gênero em mim passou necessariamente por compreender melhor os elementos da história do Nordeste brasileiro. Minha avó Silvina, muambeira, que nos anos 1970 já ia do Piauí a São Paulo e depois ao Paraguai com o objetivo de comprar brinquedos e roupas para revender, era lembrada como "do mundo" e "festeira"; eufemismos para "puta", porque teve a ousadia de separar-se do meu



avô. Aqui onde vim buscar uma árvore genealógica para pensar no meu processo constitutivo de gênero, encontrei não a árvore genealógica cheia de ramas, de linhagens, de documentos, mas a árvore genealógica em formato de mandacaru desavergonhado, ali espalmando o sol do sertão, retendo água e ressoando o assobiar das noites de céu estrelado. Voltei de lá, então, com esta poesia que redigi na ocasião (LEAL, 2017, p.134-136):

Nordestinidade trans

*Imagens que devoram nossos corpos, pegam rastro
Em cada senso dos mandacarus desavergonhados.
Encontro resenha para bodes fixarem em seu pasto
Devorar as bichas é covardia, nem tente o cuzinhado.*

*Vítima de abuso, sangue de mulher é a água do sertão.
Retirantes não escapam de dizer que o feminino existe.
Putas e do mundo, as dadas carecem de toda confissão.
Os homens que ficam as comparam com malucas, chiste.*

*Missionárias mulheres piauienses que da seca correm
E comercializam possibilidades regionais em produtos.
Primeiro criam a revolução e logo depois elas morrem.
Atropeladas pelo urbano, antes houvesse um viaduto.*

*História local: houve por aqui índia trans nordestina.
Embora solidária, vida de açude acampa desavisos.
Não sobrou índia, não sobrou trans, tem nordestina.
Mulher cisgênera branca ainda pode dar seus risos?*

*Um estupro só pode dar vida a toda uma linhagem.
Quando perto dos cajás uma mulher padece, pronto!
Ainda criança, é com a infância toda a sacanagem.
Qual razão de um corpo cajado em um desconforto.*

*Qualquer cachaça que acompanhe uma contação
Não pode ter o melaço, este é bom pras rapaduras.*

*As trans são salgadas, as rapafinas da exclamação!
Em terra de engenho não há tempo para as agruras.*

*Pra uma mulher trans nascer no Piauí basta ser puta.
Porém, nos quadros de gestão de qualquer empresa,
Não se vê ainda vagas para pessoas trans em disputa.
Não era só a isto que deveria se dedicar a imprensa?*

*Pra uma mulher trans morrer no Piauí era mais fácil,
Basta ter sido índia. Nem adianta abrir tuas colocações
Sem que o escopo seja trans-protagonizado, é tácito!
Cotas queremos para entrar. Chega de estupefações.*

*Se toda restrição às pessoas trans é à participação,
Dizemos não com veemência, queremos conceber.
Ser conduzida por cis? Não. Ocuparemos a gestão!
Então, aqui no Nordeste as trans só tão pra crescer.*

*Nossa pauta tão longa não tá aqui pra tirar a irmandade.
As manas cis têm como se aliar, mesmo as paulistanas.
No entanto são as trans que vão dar o tom da coletividade,
Mesmo que isso mexa com os privilégios das puritanas.*

*Povo sertanejo não sabe dar nome às trans mulé.
Elas são um saber pra se conhecer na meninidade.
Ter direito, ainda longe. Mas nosso grito vem do pé.
Retirantes do gênero, tombadas de profundidades.*



ETAPA 2 – SÃO JOÃO DA PESQUEIRA (VISEU, NORTE DE PORTUGAL)

Cheguei em São João da Pesqueira na segunda quinzena de dezembro de 2017. Fui com minha mãe. Chegamos as duas ali juntas pela primeira vez nessa ocasião. Foi a primeira visita familiar desde que meu bisavô José havia emigrado dali havia 100 anos. Em busca de documentos, encontramos pessoas. Conversamos com muita gente velha dessa terra. Perguntadas pela família de Tavares, fomos direcionadas a uma única fonte: seu Américo. Na faixa de 70 anos, Américo trabalha como solicitador pelo governo de Portugal, uma espécie de cobrador de impostos. Ele nos recebeu em sua casa. Lá ele nos ajudou a corresponder informações entre o avô da minha mãe e sua família. Descobrimos uma altíssima probabilidade de parentesco entre nós: tudo indicava que sua mãe era irmã mais nova do avô da minha mãe. Um achado impressionante foi saber que Eduardo Tavares, tio de Américo, portanto tio-avô da minha mãe, foi um escultor muito importante, crítico à ditadura Salazarista e que, ainda, havia nascido no mesmo dia e mês que eu (24/07/1918).

Há, em São João da Pesqueira, o Museu Eduardo Tavares, espaço dedicado às obras de escultura do artista e à arqueologia da região de Trás-os-Montes. Tanto na casa de Américo como no museu, encontrei trabalhos de Eduardo que se destacaram para mim do ponto de vista de seu conteúdo de gênero. Tanto em *A mulher e a cabra* como em *O homem e a serra*, ambas de 1966, representadas respectivamente nas Ilustrações 1 e 2, vemos corpos que representam simultaneamente diagonalidade e torção e que dominam animais pelo chifre.

FIGURA 1

A mulher e a cabra (1966) –
escultura de
Eduardo Tavares.
Fonte: Dodi Leal.





Nessas duas obras de Eduardo Tavares, os traços de gênero remetem a um ideal geométrico de corpo da Grécia Antiga. De fato, o autor tinha essa busca clássica que o levou a escrever os livros *Anatomia Artística* (TAVARES, 1994) e *Da geometria de Miguel Ângelo na Capela Sixtina* (TAVARES, 1983). Deste último, ganhei um exemplar de presente de Américo, no qual constam os dizeres que comprovam seu afeccionamento ao classicismo de cunho renascentista:

(...) esta obsessão, esta mania por Miguel Ângelo levou-me, já bem tarde, por curiosidade, a tentar compreender algo da técnica de realização das enormes composições: da abóbada e do Juízo Final. Porque, nada podia ser improvisado, deixado ao acaso, sem norte, sem rumo, sem ordem, naquelas superfícies intermináveis. Estas teriam de ser organizadas, seccionadas, cadenciadas por elementos geométricos modulares ou coisa equivalente. A abóbada foi, como se sabe, dividida em rectângulos pelo traçado duma arquitectura aparente e os espaços que resultaram dessa compartimentação, ocupados pelos diversos temas bíblicos que haveriam de ser interligados nos seus elementos por um traçado geométrico geral.

As Ilustrações 3 e 4, respectivamente, *Nossa senhora do Ó grávida* e *Mulher levanta vestido ao sair do rio*, revelam, no entanto, uma outra face de Eduardo: sua atividade estética provocadora pela qual o associam ao modernismo do seu tempo. No regime Salazarista, Eduardo já era professor de artes da Universidade do Porto: sua atividade crítica fez com que tivesse de se exilar. Foi para a Itália, onde desenvolveu seus estudos sobre Michelangelo, que culminaram na obra referenciada. Efetivamente seu empenho não era apenas em indicar como o mundo podia ter representações artísticas geométricas, mas também, como se vê nas duas últimas imagens de suas esculturas, em proceder uma crítica de gênero que transcendia os limites cristãos trasmontanos.



FIGURA 2

O homem e a serra
(1966) – escultura
de Eduardo Tavares.
Fonte: Dodi Leal.



FIGURA 3
Nossa senhora do Ó grávida
– escultura de Eduardo
Tavares. Fonte: Dodi Leal.

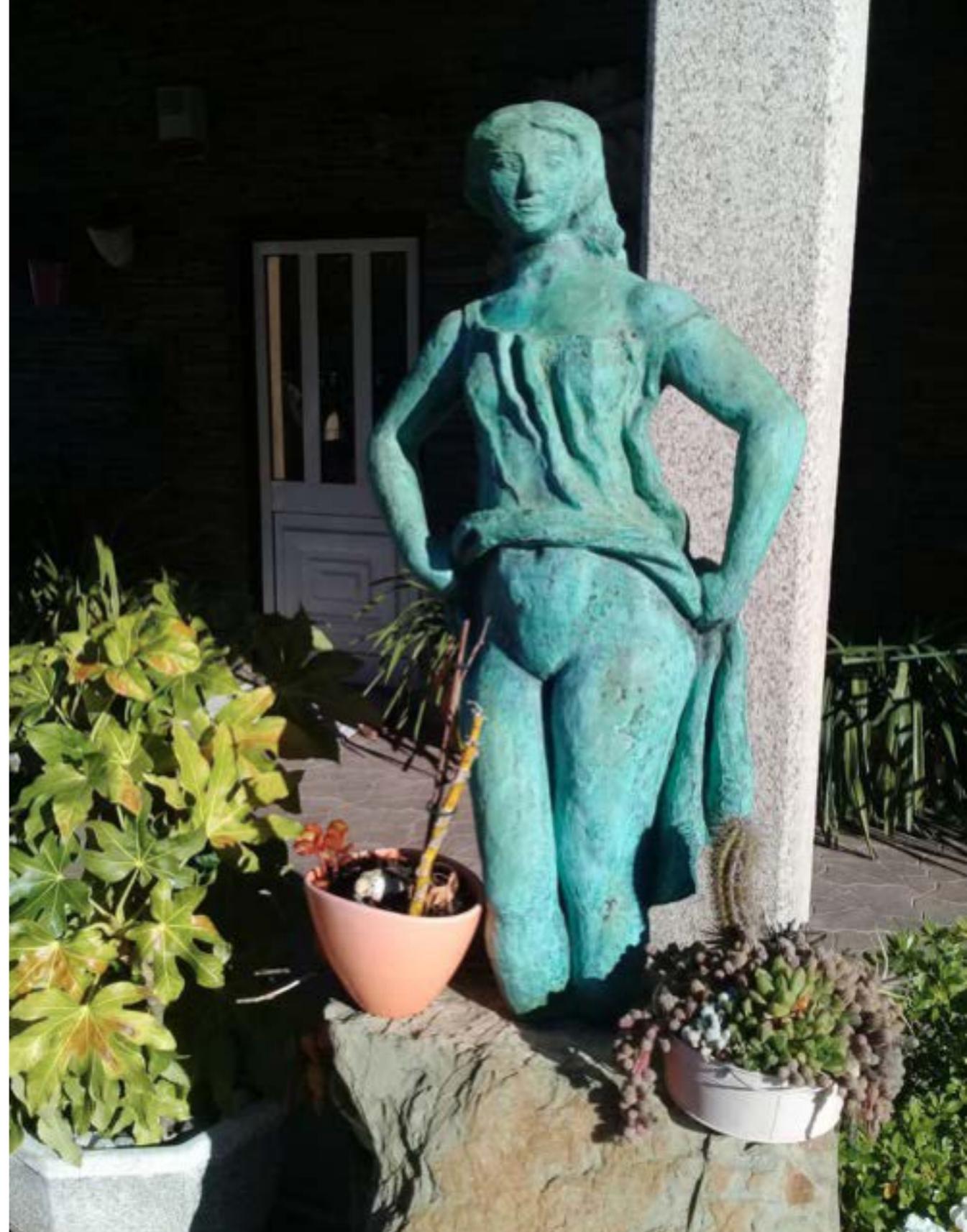


FIGURA 4
*Mulher levanta vestido ao sair
do rio* – escultura de Eduardo
Tavares. Fonte: Dodi Leal.



ETAPA 3 – MONTILLA (ANDALUCÍA, SUL DA ESPANHA)

Cheguei com minha mãe em Montilla na segunda quinzena de janeiro de 2018. Eu havia estado na cidade exatos 10 anos antes, em janeiro de 2008, quando descobri a residência em que minha avó morou quando nasceu, bem como a família que ficou na cidade quando meu bisavô e minha bisavó embarcaram ao Brasil, em torno de 1918. Dessa vez pude encontrar não alguns, mas muitos registros de genealogia, os quais, por sua vez, eram desconhecidos da parte da família que vive lá. A profissão de *jornaleros/as*, ou seja, que trabalham por jornada, ainda é a mesma: vivem da colheita de azeitona para a produção de azeite e de uva, para a produção de vinho.

Fiz um trabalho de levantamento documental durante uma semana, de segunda a sexta, das 8h às 17h, no Arquivo Municipal de Montilla, no cemitério da cidade, da catedral católica. No fluxograma representado no Quadro 1 a seguir, constam os dados de nomes, casais e datas de nascimento de pessoas da família. Todos/as são de Montilla, até a emigração a São Paulo no início do século XX, onde as pessoas descendentes começaram a nascer, como minha mãe e eu. A extensão documentada surpreendeu-nos: achamos registros que remontam ao ano de 1700, século XVIII.

Diante de tão ampla procedência espanhola documentada, me pus a perguntar não apenas sobre a diferença de registros encontrados, sobretudo com relação à matriz piauiense, mas, principalmente, do que tratam esses documentos? A que serve o processo de determinação e controle de gênero pelo Estado? Por que segue o princípio cisnormativo? O que o modelo de família constituído sob a base reprodutiva tem a nos dizer sobre gênero? E então pensei: a árvore genealógica é assentada numa lógica de gênero reprodutiva e cisnormativa; passei a nomeá-la de árvore gênero-lógica (LEAL, 2018).

Vejamos então o fluxograma que reconstituí, no Quadro 1:

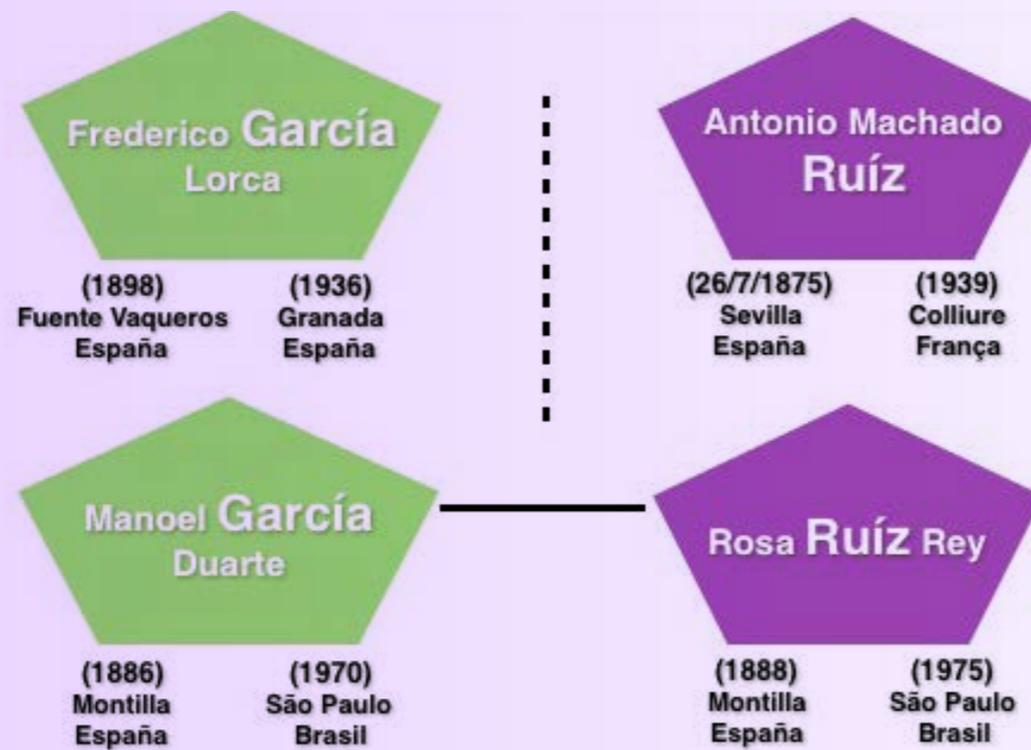


Definimos aqui a gênero-logia como o nexos naturalizado da cisnormatividade que herdamos de antepassados/as, sob a ótica reprodutiva, cuja dificuldade de se rastrear documentos dá indícios do papel social do gênero em conferir institucionalidade às supressões étnico-raciais não-brancas no mundo ocidental.

Ainda inspirada nas provocações da autogenealogia de Jodorowsky (2002) e da autohistória de Anzaldúa (1987), verificamos como o olhar de pessoas trans para o mundo (de trans pra frente) se propõe a criar outras possibilidades, subversivas à cisnormatividade e à lógica reprodutiva. Passei a me perguntar se, em vez de uma gênero-logia que desenha a genealogia, pudesse sugerir uma gênero-alogia. Mas o que seria um processo de expressividade gênero-alógica e quais seus entrelaçamentos com a ordem social global? Então, vejamos qual aspecto me levou a formar a minha gênero-alogia poética social do corpo trans!

Na biblioteca municipal de Montilla conheci a obra do escritor José Cobos (1959), que se dedicou a temas da cidade. Me surpreendeu descobrir que Montilla tem geograficamente uma distância equivalente entre Sevilla e Granada. Na primeira cidade nasceu o poeta Antonio Machado em 26/7/1875 (dois dias depois do mesmo mês do meu aniversário). Em Fuente Vaqueros, cidade próxima a Granada, nasceu o teatrólogo García Lorca. “Montilla está equidistante da alegre e clara Andaluzia machadiana e a grave e trágica de Lorca” (COBOS, 1957, p.9). Ora, ao descobrir, ainda, que havia proximidade geracional de ambos com o período em que nasceram meu bisavô e minha bisavó, concluí que todos/as eram frutos do mesmo contexto social, circunscritos às mesmas condições de uma época. Essa seria, então, minha árvore TRANSgênero-alógica, diferente da árvore CISgênero-lógica.

O Quadro 2, a seguir, sumariza a associação poética que me inspirou um quê de um novo pertencimento social baseado no tronco familiar montillano que emigrou ao Brasil. Eis a minha árvore TRANSgênero-alógica, que não serve a nenhuma lógica reprodutiva nem tampouco a uma lógica cisnormativa. Apenas versa sobre uma descoberta pessoal que expande os limites da árvore CISgênero-lógica ou genealógica tradicionais.



QUADRO 2
Árvore TRANSgênero-alógica
de Dodi Leal.

O redimensionamento artístico da estrutura familiar foi um dispositivo importante nesta pesquisa enquanto possibilidade sugestiva de ruptura em escala micro do efeito biopolítico de naturalização da cisgeneridade. Os aspectos aqui elaborados dizem respeito à minha história pessoal e não se pretendeu ser suficiente para compor um quadro geral das transgeneridades hoje, em sua totalidade e exaustão. Inversamente, o quadro das transgeneridades na atualidade tem nos aspectos sociais globais indicadores importantes que dão subsídio para pensar a ancestralidade do corpo para além da genealogia reprodutiva, mas também, ressignificando elementos dela.



CONSIDERAÇÕES FINAIS: CORPO, POÉTICA E TRANSCESTRALIDADE

O percurso apresentado neste artigo se baseou no conceito de narrar-se enquanto sujeito de experiência, tendo em vista os substratos genealógicos do passado e como eles participam do percurso formativo de gênero de cada pessoa. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele foi efectivamente’. É muito mais apropriar-se da recordação que brilha num momento de perigo” (BENJAMIN, 2012, p.133). Tratei de olhar para a minha própria genealogia com o intuito de resgatar elementos que não foram suficientemente elaborados, que chegaram até mim como rastros. Esses rastros, por sua vez, remetem-me não apenas à inexorabilidade de gênero e aos problemas sociais diaspóricos étnico-raciais e de dominação colonizadora que motivou fluxos (i)migratórios dos últimos séculos, mas também ao próprio problema de transmissibilidade de gênero, que se configurou nesses percalços todos, na minha história, assim como na história de bilhões de pessoas.

Ora, desdobrando a noção de Benjamin (2012) sobre a transmissibilidade da tradição, associamos a tradição cisnormativa a sua constante manutenção e reprodução; evidentemente, a própria ideia de repetição histórica entre sucessivas gerações de se nomear enquanto reprodução traz consigo a própria condição básica da genealogia tradicional cisnormativa de basear-se em uma funcionalidade reprodutora. Ou seja, a noção de gênero dominante está marcada pela constituição e pela transmissão de uma referencialidade social imbuída da noção de cisgeneridade naturalizada, mas também a transmissibilidade da normatividade de performance de gênero se dá por meio de uma cadência mais ou menos ritmada de reprodução sexual como fator de gênero. Narrar a experiência genealógica, nesse sentido, seria não apenas pôr em xeque a reprodução sexual como fator determinante de todas as cadeias familiares mas, sobretudo, pôr em perigo, de um lado, a transmissão da tradição cisnormativa e, de outro lado, pôr em risco a sua recepção. “O perigo ameaça tanto a existência da tradição como aqueles que a recebem” (BENJAMIN, 2012, p.133).



Almejamos então novos caminhos de compreensão da ancestralidade do corpo que não corroborem com os mecanismos dominantes da cisnormatividade e da branquitude e que possam, talvez, a partir de percursos poéticos, reinventar-se. Tendo partido do reconhecimento de matrizes étnico-raciais não-hegemônicas na compositividade do corpo, aventamos a poética transgênera como uma pista de questionamento da genealogia da reprodutividade.

Essa foi a primeira narrativa de transcestralidade do corpo. Percebemos aqui que a noção de transcestralidade aponta as limitações da visão cis ocidental branca de ancestralidade, a qual se assenta não apenas em linhas sucessórias da genealogia e da reprodução, mas também nos princípios de estabilidade territorial e de sujeito unificado.

Ao ensejar a transcestralidade como motriz de pesquisa de campo nas Artes do Corpo em Cena, destacamos que as referencialidades de povos e saberes que nos constituem não apenas podem ser material de cena como também podem ser alterados pelo próprio modo de narrar. Nesse sentido, linhas genealógicas são traços de subjetividade à espera de elaboração poética de sujeitos que se tornam a história de seu próprio povo.

REFERÊNCIAS

- » ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands: La Frontera**. San Francisco: Aunt Lute, 1987.
- » BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.
- » BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Editora, 2009.
- » COBOS, José. **Menos que nube: disquisiciones sobre temas montillanos**. Madrid: Ediciones La Veleta, 1957.
- » COBOS, José. **Al correr del tiempo**. Madrid: Imprenta Sáez, 1959
- » GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed.34, 2006.



- » JODOROWSKY, Alejandro. **Donde mejor canta un pájaro**. Madrid: Ediciones Siruela, 2002.
- » LARROSA, Jorge. **La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación**. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- » LEAL, Dodi. **De trans pra frente**. São Paulo: Patuá, 2017.
- » LEAL, Dodi. **Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral**. Tese (Doutorado em Psicologia Social). São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2018.
- » MACHADO, Antonio. **Poesías**. Barcelona: Losada, 1998.
- » RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Global Editora, 2015.
- » SANTOS, Adailton. **A etnocenologia e seu método: pesquisa contemporânea em artes cênicas**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- » TAVARES, Eduardo. **Da geometria de Miguel Ângelo na Capela Sixtina**. São João da Pesqueira: Freguesia de São João da Pesqueira, 1983.
- » TAVARES, Eduardo. **Anatomia Artística: construção plástica do corpo humano**. Porto: Edições Asa, 1994.

