

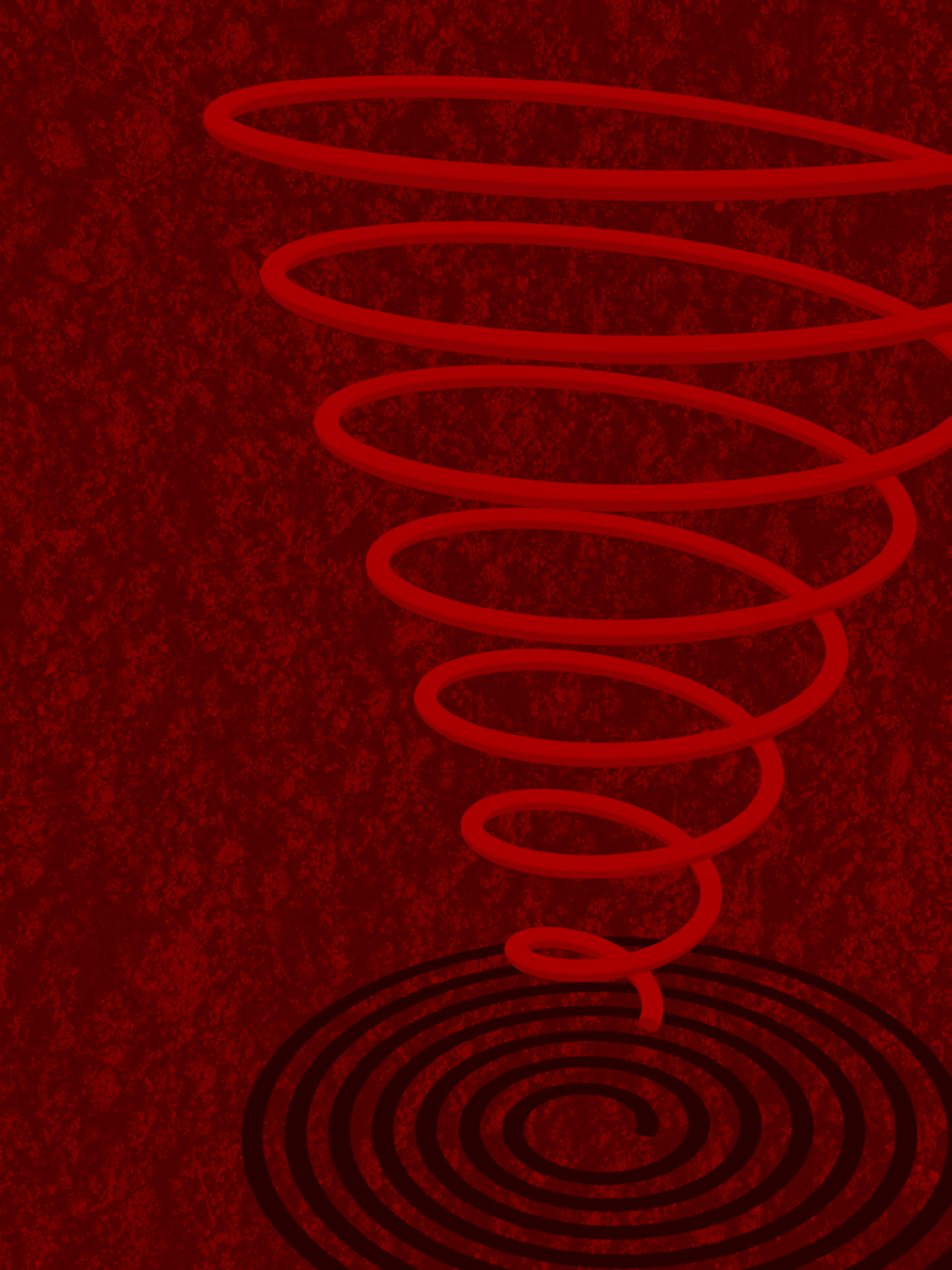
TA- -TU TÁ- -CA VU- CAN -DO

Dez anos
do Grupo
Terreiro de
Investigações
Cênicas –
Teatro, Ritual,
Brincadeiras
e Vadiagens

Marianna F. M. Monteiro e
Franciane Kanzelumuka
S. de Paula (Org.)



GRUPO TERREIRO DE INVESTIGAÇÕES CÊNICAS
TEATRO, RITUAL, BRINCADEIRAS E VADIAGENS



TATU TÁ CAVUCANDO

Dez anos do Grupo Terreiro de Investigações Cênicas –
Teatro, Ritual, Brincadeiras e Vadiagens

**Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes –
PPG Artes / Instituto de Artes da Unesp, IA UNESP.**

Marianna F. M. Monteiro e Franciane Kanzelumuka S. de Paula (Org.)

São Paulo, 2022



**Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço
de Biblioteca e Documentação do Instituto
de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.**

T221 Tatu tá cavucando : dez anos de Grupo Terreiro de
Investigações Cênicas : teatro, ritual, brincadeiras e
vadiagens / [Organização: Marianna F. M. Monteiro
e Franciane Kanzelumuka S. de Paula]. São Paulo:
Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP:
Instituto de Artes-Unesp, 2022.

362 p. : il. color.

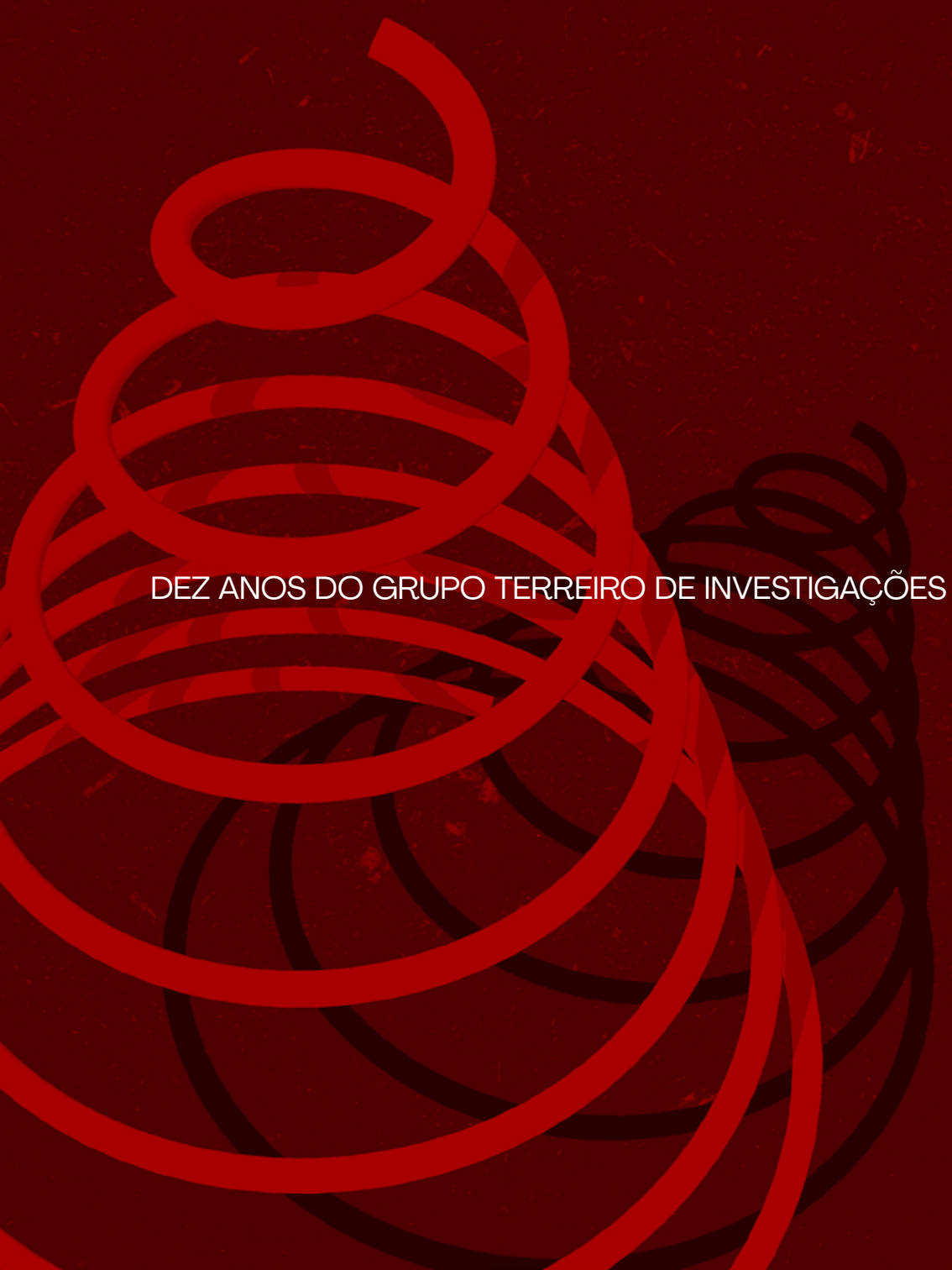
ISBN: 978-65-88778-06-7

Programa de Pós-Graduação em Artes da Unesp

1. Religião primitiva - Brasil. 2. Teatro - Aspectos
antropológicos. 3. Performance (Arte). 4. Representação
teatral. 5. Ensaios. 6. Ritualismo. I. Título. II. Monteiro,
Marianna Francisca Martins, 1953-. III. Paula, Franciane
Kanzelumuka S. de, 1984-.

CDD 792.0981

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

The background is a dark red, textured surface. Overlaid on this are several thick, swirling lines. A prominent red line starts from the top left, loops around, and extends towards the bottom right. Behind it, there are several black lines that follow a similar swirling pattern, creating a sense of depth and movement. The text is centered horizontally and partially overlaid by these lines.

DEZ ANOS DO GRUPO TERREIRO DE INVESTIGAÇÕES

TA-

-TU

TÁ-

CÊNICAS - TEATRO, RITUAL, BRINCADEIRAS E VADIAGENS

-CA

VU-

CAN

-DO

Ana Carolinã Toledo

Carolina Abreu

Deise Santos de Brito

Edicleia Plácido Soares

Evandro Passos

Fernando Marques Camargo Ferraz

Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula

Ilda Maria de Andrade

Jordana Dolores Peixoto

José Roberto Lima Santos

Juliana Mado

Kleber Rodrigo Lourenço Silva

Leticia Leonardi

Mafuane Oliveira

Marianna F. M. Monteiro

Monilson dos Santo Pinto (Mony Tolonã)

Renata de Lima Silva (Kabilaewatala)

Sofia Chiavacci

Thiago Miguel Sabino

Yaskara Donizeti Manzini



GRUPO TERREIRO DE INVESTIGAÇÕES CÊNICAS
TEATRO, RITUAL, BRINCADEIRAS E VADIAGENS

- 13 Apresentação
Marianna F. M. Monteiro
- 19 NuPICC do Terreiro Performance Negra,
Poetnografia e Capoeira Angola
Renata de Lima Silva (Kabilaewatala) e Jordana Dolores Peixoto
- 39 Ensaio uma teoria da dança negra brasileira
Mariana F. M. Monteiro
- 57 Marlene Silva e o pioneirismo da dança
afro-brasileira em Belo Horizonte
Evandro Passos
- 71 Os trajes de candomblé e as indumentárias dos orixás do
Terreiro da Goméia na revista O Cruzeiro, de 1967
José Roberto Lima Santos
- 83 Viver Brasil: revelando a Afro-brazilian Dance Theater
Fernando Marques Camargo Ferraz
- 101 Terreiro-corpo: transe e subversão na prática ayahuasqueira
Carolina Abreu
- 123 Muntu: ensaio sobre o corpo como terreiro ou corpospaçoritual
Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula
- 141 “Mora na filosofia”: fundamentos de terreiro
Yaskara Donizeti Manzini
- 161 Canção como memória: o trabalho de Geraldo Filme
na construção da história do samba paulistano
Sofia Chiavacci

- 179 Percorrendo os “quadris da mulata”:
racismo e sexismo nas danças de quadril
Ana Carolina Toledo
- 197 Entre trilhas da encruzilhada e as encruzilhadas da trilha
Edicleia Plácido Soares
- 211 Em busca do corpo brincante: um memorial
artetnográfico como relato de experiência
Kleber Rodrigo Lourenço Silva
- 229 Nego Fugido e o corpo sem órgãos
Monilson dos Santo Pinto (Mony Tolonã)
- 251 Sob a luz do Santo Sol: apontamentos sobre
a comunidade artística Saint-Soleil
Thiago Miguel Sabino
- 267 Por que essas palavras me fazem ter mais sede?
Ilda Maria de Andrade
- 281 Da performance cotidiana ao teatro de não atrizes/atores
Juliana Mado
- 295 Aprendizagens e memórias: as artes cênicas
e o desafio decolonial na Educação Básica
Leticia Leonardi
- 313 *Deixa Que Eu Conto*: educação e oralidades
afro-brasileiras em tempos de pandemia
Mafuane Oliveira
- 331 Chegar e olhar com o estômago, perguntar pelos pés e viver o pulso
Deise Santos de Brito
- 345 AUTORAS(ES)

Apresentação

Marianna F. M. Monteiro

Laroye, Exu! Peço licença!

É com muita alegria e entusiasmo que faço a apresentação da coletânea ***Tatu tá cavucando: dez anos de Grupo Terreiro de Investigações Cênicas: teatro, ritual, brincadeiras e vadiagens***. Através dela queremos honrar os caminhos que abrimos com tanta generosidade e amor. Foram 10 anos de trocas e discussões inspiradas, que delinearam o perfil desse grupo de pesquisa. No percurso, fomos aprendendo e caminhando. Nas encruzilhadas, comemos de tudo, brincamos à beça, cavucamos e encontramos passagens. Chegou a hora de reconhecer esse feito que é coletivo. Somos pesquisadoras e pesquisadores com experiências diferentes que se harmonizaram em uma mesma dança, inspirada e bela. Desenhamos juntas rotas de pesquisa, criação e militância muito importantes. Revendo nosso percurso, através dos textos aqui publicados, surpreendo-me com a qualidade da nossa escrita e com a conexão entre as pesquisas que se potencializam mutuamente.

Desde o início, consagramos a indissociabilidade entre teoria e criação, pedagogia, memória e experiência. Transitamos entre o ritual e o teatro, pensando a performance para além das separações entre linguagens artísticas, entre a vida e o cotidiano, entre o sagrado e o profano. O que no princípio era apenas uma abertura aos saberes populares, foi ao longo dos anos adquirindo um sentido político acurado: da fricção entre o erudito e o popular, passamos à consciência e denúncia dos epistemicídios. A valorização das culturas populares se converteu em luta contra a colonialidade do saber, em luta contra

o racismo. No entanto, como nos alerta Deise de Brito, no ensaio que fecha essa coletânea:

Inocentar a educação colonizadora que também nos formou/forma, nos atravessa, ou anunciar irresponsavelmente uma pseudodesconstrução é subestimar a pedagogia de um projeto muito bem costurado. Nesse sentido, para além do ideal de desconstruir estruturas não saudáveis, a decolonialidade é um exercício que consiste em ocupar-se de si enquanto ocupa-se no coletivo, movimentando a intervenção e a modificação.

O Grupo Terreiro é esse coletivo, lugar de confluência de diferentes pesquisas e lutas. É nesse cruzo entre corporalidades, musicalidades, vocalidades e artesanias que se manifestam as performances rituais, artísticas, cotidianas, políticas e pedagógicas sobre as quais nos debruçamos.

Nas performances narrativas, na dança, no teatro, na educação e na reflexão histórica, na descrição etnográfica, soubemos configurar a ancestralidade como uma via necessária e imprescindível. Iniciamos a reflexão decolonial, quando pouco se falava disso. Frequentamos encruzilhadas, descobrimos potências. Em cada uma e em cada um de nós, reconheço a marca da ética e da militância em meio a uma ginga sincopada. Criatividade, inteligência e comprometimento têm sido a nossa marca. Os que ainda estão por perto, os que já estão longe desbravando mais caminhos, em todos, germinaram as mesmas raízes.

Na relação alterna com o campo dos fazeres tradicionais, uma questão se coloca, a da reprodução versus a poetização. Sem uma resposta uniforme, nos diferentes ensaios aqui apresentados são perceptíveis inúmeras variações em torno desse tema fundamental à condução da criação e da experimentação. Poetar, coreografar, etnografar, é nesta encruzilhada que nos encontramos.



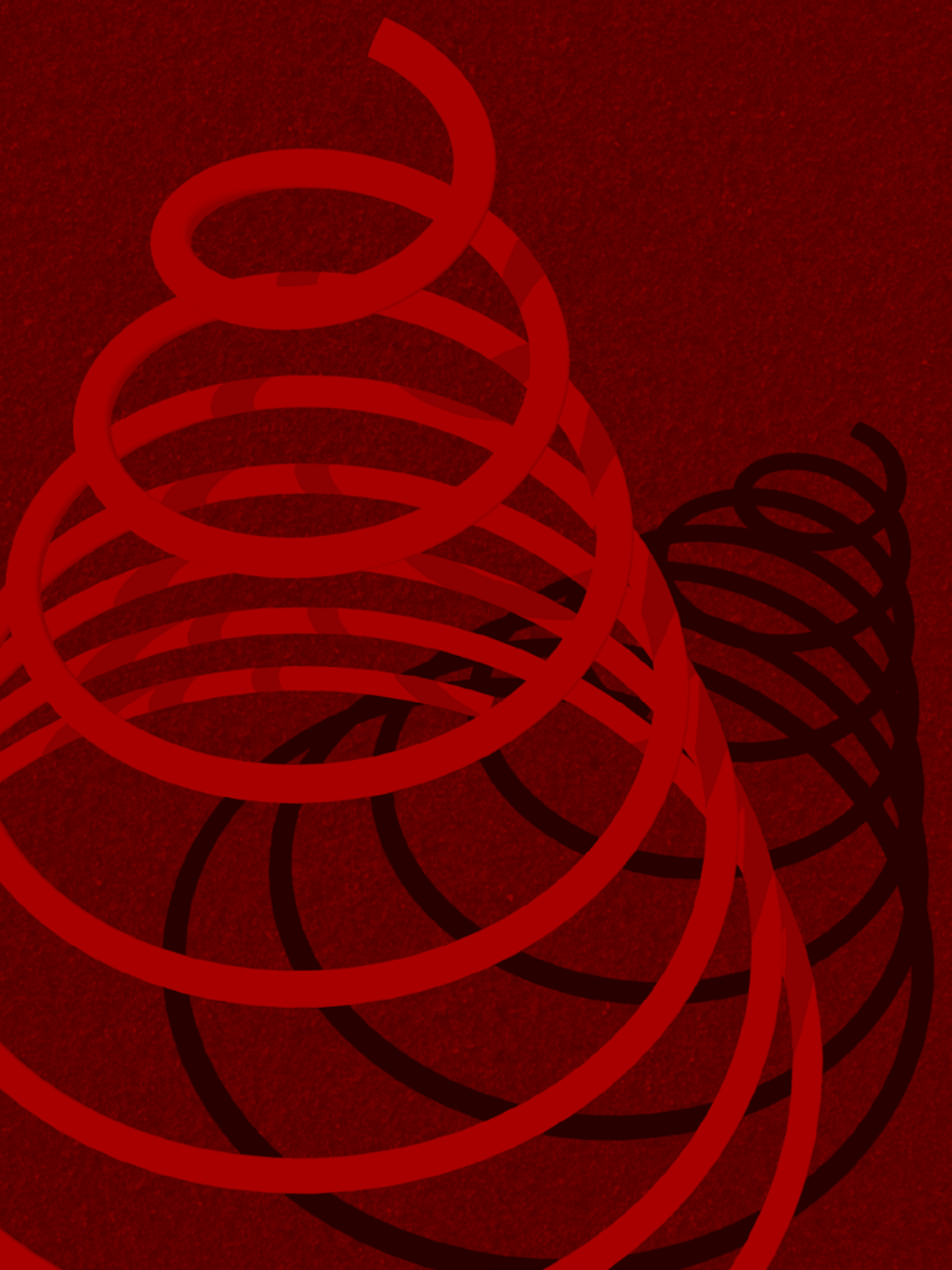
A forma como o terreiro compreende tradição e modernidade se modifica em confronto com outras modalidades possíveis de temporalidade. O conceito de *tempo espiralar* nos desafia a abandonar uma concepção linear do tempo e, com ela, valores associados ao progresso nas artes e no seu ensino. Configura-se assim um campo expandido de ritualidade e ancestralidade: *um samba velho que é sempre novo*, que se faz na confluência entre o sagrado tradicional e sua reinvenção em ambientes supostamente laicos da contemporaneidade.

Na valorização do popular soubemos ver *aparições* que ressignificaram nossas performances e nossas contações de história. Aprendemos que a comunidade é quem nos dá a direção por meio de saberes vividos no coletivo, seja no erotismo libertador dos requebros, seja no transe de expressão, seja na vida de uma escola pública, encontramos nas comunidades um rumo de arte e vida. O aquilombamento e a fraternidade é a regra do jogo que dá a chave de leitura para todas as nossas experiências.

Como demonstra o conjunto dos textos aqui apresentados, as separações entre música, dança, teatro, ritual foram e são sistematicamente ultrapassadas. Acreditamos que tais limites, embora possam desempenhar funções estratégicas, precisam ser sempre relativizados, para que se revelem as preciosidades de culturas que se constituem sem limites muito precisos entre o brincante, o ator, o bailarino e o narrador. Onde tais tipos de distinções não fazem sentido. Máscara, música, indumentárias, dança, contação de história, reza e brincadeira fluem de um para os outros sem que na economia do discurso surja a necessidade de reforçar fronteiras. O conjunto de ensaios aqui publicados, dispara processos de subjetivação, no interior das interações mútuas, até então latentes, que vieram à tona no compartilhamento de ideias. Por vezes, um tema abordado em um ensaio ecoa em outro.

Mandinga, sagrado, encantamento, práticas da verticalidade e da organicidade que nascem do campo vivido, em diálogo com os saberes e fazeres tradicionais. Em busca de uma passagem que conecte a criação artística ao ser ancestral, ao *mntu*, ao *corpo sem órgãos*, *xamanismos contemporâneos* em corpos que emitem vibrações em cantos sagrados, as conexões entre o palco e a tradição.

A estátua da Mãe Preta no largo do Paissandu, em frente à Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, no Largo do Paissandu, na cidade de São Paulo, é um marco na ciranda que vai do samba paulista, às congadas e batuques, passando pelas riquíssimas artesanias que vestem corporalidades sagradas de orixás na metrópole, chegando às danças negras contemporâneas, de rua e de palco e de casa. Conceitos como o de *oralitura* são ferramentas poderosas, evidenciando como as práticas afrocentradas contribuem para a concretização dos caminhos performativos e da expressividade negra contemporânea em palcos, ruas, escolas e terreiros. Tudo se conecta. E qual tatu abrindo caminhos sob a terra, uma geografia subterrânea se revela em prosa, verso, batuques e requebros.





NuPICC do Terreiro Performance Negra, Poetnografia e Capoeira Angola

**Renata de Lima Silva (Kabilaewatala)
e Jordana Dolores Peixoto**

O “pique” do Terreiro, quer dizer, do Grupo Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens, sem dúvida estimulou a constituição e caracterização do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC), no sentido de ser um espaço-tempo na universidade aberto e conectado com saberes e fazeres tradicionais, bem como os processos de criação e o próprio fazer artístico da cena.

Embora ambas as autoras deste texto tenham pisado no Terreiro, essa passagem se deu em momentos diferentes: a primeira, no momento de criação do grupo e a segunda, um pouco depois, com o grupo já consolidado, com grande inserção na pós-graduação. Ter pisado no Terreiro adicionou experiência às nossas trajetórias individuais de pesquisadoras que agora reverbera em nossa atuação no NuPICC.

Depois de ter saracoteado no terreiro de D. Marianna Monteiro, na Unesp, em São Paulo, uma de nós (Renata Kabilaewatala), parte para o cerrado para trabalhar no curso de Dança da Universidade Federal de Goiás (UFG). Nesse novo contexto, o NuPICC começa a tomar forma, no pique do Terreiro, mas também a partir do legado do Núcleo Coletivo 22, uma companhia artística interessada na criação a partir de poéticas populares e afro-ameríndias. Embora ainda bastante vinculados, a partir de 2014 cada qual assume autonomia: o NuPICC como espaço

de discussão e formação artístico-acadêmica e o Núcleo Coletivo 22 como grupo dedicado à produção artística e cultural.

Cadastrado como grupo de pesquisa do Diretório do CNPq e também da UFG, o grupo é constituído por docentes e estudantes dos cursos de Dança e Teatro e ainda dos programas de Pós-graduação em Artes e de Pós-graduação em Performances Culturais. Docentes de outras instituições públicas, como a Universidade Estadual de Goiás e o Instituto Federal de Goiás também participam ativamente do grupo, que além de promover debates e discussões sobre performances tradicionais, poéticas populares e afro-ameríndias, também se interessa por abordagens decoloniais nos processos criativos e na arte-educação.

O grupo é poroso e dinâmico e não seria justo classificá-lo a partir de uma única base conceitual. Todavia, dos encontros que nele sucederam algumas linhas de discussão se tornaram emblemáticas. Uma delas diz respeito ao encontro de uma de nós (SILVA, 2010) com a professora e pesquisadora Marlini Dorneles de Lima, também docente do curso de Dança da UFG, que provocou um revistar dos estudos de Silva (2010) e uma nova mirada. Um dos primeiros produtos fruto desse encontro foi a publicação do artigo “Entre Raízes, Corpos e Fé: poetnografias dançadas” (2014), na Revista Moringa (UFPB), que além de abordar os conceitos de corpo limiar, instalação corporal e encruzilhada de Silva (2010), apresenta as noções de campo vivido e poetnografia.

Vale mencionar que na ocasião da escrita do referido artigo, Marlini se encontrava em meio ao doutorado, na linha de Processos Composicionais para a Cena, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB), processo esse que incidiu em sua tese de doutorado, publicada em 2016, tornando-se uma grande referência para os estudos realizados no âmbito do NuPICC.

No fluxo de encontros e descobertas, o fato de o grupo ter em sua constituição docentes e estudantes do Programa de Pós-graduação em Performances Culturais, adensou uma perspectiva teórica e metodologia advinda dos estudos da performance, sobretudo, a partir das discussões de Richard Schechner e Victor Turner. Tal perspectiva veio ao encontro das pautas identitárias, relacionadas à cultura negra, que também são caras ao grupo. Assim, se constitui outra linha de pesquisa encampada pelo grupo sobre performance negra.

Por fim, uma outra linha de discussão desenvolvida pelo NuPICC e que faz parte do escopo “teatro, brincadeiras, rituais e vadiagens”, adotado pelo Grupo Terreiro, do qual em alguma medida somos herdeiras, é a discussão sobre a capoeira, que se inicia a partir do encontro com o mestre de capoeira e doutor em educação José Luiz Cirqueira Falcão, que entre outros produtos gerou o livro *Performance negra e dramaturgias do corpo na Capoeira Angola*, lançado em 2021.

A poetnografia e o campo vivido, a performance negra e a discussão sobre o corpo na Capoeira Angola são, então, algumas das linhas de discussão e interesses explorados no NuPICC e que, ao nosso ver, estão “NuPICC” do Terreiro.

Deste modo, para esse capítulo, em comemoração aos dez anos de Grupo Terreiro, trazemos para essa escrita um pouco dos trabalhos realizados no interior do NuPICC e que transitam pela/na encruzilhada entre teatro (e dança), ritual, brincadeiras e vadiagens.

Sobre a poetnografia e o campo vivido: processo de criação, ritual e cotidiano

Conforme já mencionado, é na tese de doutorado de Marlini Dorneles de Lima, intitulada “Entre raízes, corpos e fé: trajetórias de um processo

de criação em busca de uma poética da alteridade”, que as noções de poenografia e campo vivido ganham fôlego. O referido trabalho aborda um processo de criação em dança constituído no diálogo com os saberes e fazeres de comunidades tradicionais da região do cerrado brasileiro, mais especificamente, conhecimentos e práticas de mulheres raizeiras, parteiras e benzedeiras. Nesse trabalho, que tem como temas centrais de suas discussões o corpo, os saberes tradicionais das mulheres do cerrado e processos de criação em dança, a artista-pesquisadora investigou os elementos/dispositivos que estruturaram um processo criativo que teve como mola propulsora a potência poética que se faz presente entre a estética do cotidiano e os rituais dessas mulheres cerratenses, suas interlocutoras de pesquisa e criação.

A partir das noções corpo limiar e encruzilhadas de Silva (2010), a autora se dedica à reflexão sobre a corporeidade das parteiras, raizeiras e benzedeiras do cerrado, constituída nas tramas entre natureza e cultura, e capaz de abrir fendas entre o cotidiano e o ritual através de seus corpos que partejam, curam e benzem, sendo estas fendas a própria encruzilhada, ou seja, “[...] lugar em que passado e presente se sobrepõe e, ainda, onde perpassam questões relacionadas ao sagrado no culto pela ancestralidade [...]” (SILVA, 2012, p. 67).

A escolha da artista-pesquisadora por um processo criativo comprometido com saberes tradicionais parte da compreensão de que o corpo é tema e lugar de discursos e, nesse sentido, seu estudo problematiza e questiona que tipos de discursos operam de maneira dominante as epistemologias do corpo na dança. Eleger como centrais vozes que foram subalternizadas e marginalizadas, para abordá-las como instâncias de resistência, aproxima essa pesquisa das discussões em torno da ideia de descolonização dos corpos em arte.

Observa-se, nesse contexto, uma perspectiva importante, ou seja, um movimento das margens para o centro, referente à marginalização



histórica dos corpos femininos, negros, pobres, índios, quilombolas, assim como os saberes e fazeres construídos ao longo da trajetória desses corpos. (LIMA, 2016, p. 20)

Tecer um processo de criação baseado na busca por uma poética da alteridade exigiu posturas éticas e escolhas políticas e estéticas no sentido de que a voz subalterna das mulheres cerratenses não fossem abordadas a partir de um olhar centralizador da pesquisadora. Nesse sentido, a metodologia utilizada para o trabalho de campo e a criação artística foi pautada nas noções de “campo vivido” e “poetnografia”, proposições realizadas em princípio no artigo já mencionado “Entre raízes, corpos e fé: poetnografias dançadas” (SILVA; LIMA, 2014).

A noção de campo vivido recusa absolutamente o paradigma de um olhar imparcial da pesquisadora em campo para com seu objeto de pesquisa, propondo uma atitude porosa da artista-pesquisadora que está em busca de uma relação de alteridade/identidade com suas interlocutoras de pesquisa, mediada pela experiência do sensível no campo em que será possível apreender matrizes estéticas, que serão posteriormente recriadas ou reinventadas em laboratórios do processo criativo. Dessa maneira, estar em campo, vivenciar, aprender, trocar ou simplesmente ser no campo vivido, torna-se o início do processo criativo.

O conceito de poetnografia está interligado ao de campo vivido e trata justamente da reinvenção das experiências vivenciadas nas encruzilhadas do campo vivido no processo de construção de dramaturgias do corpo e de uma corporeidade dançante. É importante dizer que a poetnografia faz parte de uma construção ética e estética com o campo vivido, e, portanto, não se trata da tentativa de reproduzir o vivenciado em campo e, dessa maneira, incorrer nos riscos da reprodução de estereótipos, romantização, exotização ou folclorização dos saberes e fazeres tradicionais.

Assim, a poenografia acontece no âmbito da experiência estética, ou seja, no acontecimento do corpo que reinventa o campo vivido e se debruça a construir um estado corporal potente para o estado de criação, articulando, de forma dialógica e criativa, as relações entre a alteridade e as matrizes estéticas extraídas dos saberes e práticas tradicionais das mulheres do cerrado. (LIMA, 2016, p. 255)

Aprofundando ainda mais o diálogo com Silva (2010; 2012), a pesquisadora apresenta em sua tese e traz para seu processo de criação alguns elementos que estão na base dos processos de criação do Núcleo Coletivo 22, do qual a mesma é integrante, como a relação com as manifestações de encruzilhada e a instalação corporal, metodologia de criação, consciência e preparação corporal. Na trajetória do processo de criação proposto por Lima (2016) a instalação corporal é apresentada como alicerce da investigação corporal realizada em laboratórios criativos a partir das matrizes estéticas apreendidas nas encruzilhadas do campo vivido.

No poenografar realizado a partir do diálogo do campo vivido com a instalação corporal surge o “estado corporal da velha/árvore”, metáfora da velha/árvore do cerrado que pode representar simultaneamente as velhas parteiras, benzedadeiras e raizeiras cerratenses, em um diálogo entre corpo, cultura e natureza.

No transcurso deste processo de criação, nos laboratórios e vivências ao redor da fogueira e nas inúmeras apresentações do trabalho, os fluxos do estado poético desvelaram o estado da velha/árvore estimulado pelas “motivações dançantes”, ou seja, pelas matrizes estéticas construídas a partir do princípio da alteridade, dos fluxos das transformações e da vivência no campo vivido e da pesquisa corporal. Isso se deu como contaminação da criação conduzida por uma espécie de dispositivo que acionava “o outro em mim e eu no outro”, desenhando no corpo/ espaço a poenografia deste trabalho. (LIMA, 2016, p. 194)

Outro aspecto da interlocução da pesquisadora com Silva (2010; 2012) é a utilização da narrativa, elemento característico das poéticas



populares, como recurso metodológico que busca encontrar vias de diálogo com as poéticas populares tradicionais no contexto de uma escrita acadêmica. Nesse sentido, Lima (2016) traz em sua pesquisa a narrativa semificcional de Dona Mélia, benzedeira, raizeira do cerrado, em um encontro com Seu Firmino, personagem de outra narrativa semificcional, criada por Silva (2010) para apresentar os dados de sua pesquisa de campo e a experiência de vida que possui com a Capoeira Angola e os sambas de umbigada.

Em artigo recente, publicado na Revista Brasileira de Estudos da Presença, as duas autoras sintetizam:

Assim, em Silva e Lima (2014) apresentamos as ideias de poetnografia e de campo vivido, partindo da necessidade de compreender o trabalho do artista na busca por poéticas e motivações para o corpo dançar a partir do encontro com a alteridade. Naquele momento definimos poetnografia como “[...] pedaços de realidades reinventadas que trazem em seu seio identificações encontradas em manifestações da cultura popular e em performances que se abrem em meio ao cotidiano” (Silva; Lima, 2014, p. 167). É interessante observar como a ideia de poetnografia perpassa tanto pela ideia de etnografia, como um método de pesquisa em campo, como também pela ideia de coreografia, na qualidade de escrita da dança. Figurativamente, a poetnografia constitui um pêndulo entre a realidade vivida em um determinado contexto social, com a qual a(o) artista compromete-se ética e politicamente, e a criação artística, que, por sua vez, é permeada por uma autonomia criativa que não necessariamente pretende reproduzir a realidade vivida e sim recriá-la, daí a importância desse campo vivido estar atrelado ao desdobrar do eu, à luz do pensamento decolonial, como uma formulação inquietante e crítica. (SILVA e LIMA, 2021, p. 12-13)

Assim, a discussão sobre poetnografia e o campo vivido, acabaram por se tornar uma das linhas de discussões do grupo e foram encampadas por outras pesquisadoras, tanto em teses de doutorado como em dissertações de mestrado.

Performance Negra: teatro, dança, manifestações tradicionais e identidade negra

A primeira vez que o termo Performance Negra começa ser utilizado no NuPICC foi em decorrência da pesquisa de mestrado desenvolvida por Eloisa Marques Rosa, intitulada “A Suça em Natividade: Festa, batuque e ancestralidade”, defendida no Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da UFG em 2015. O referido trabalho tem como tema de estudo a performance da Suça na cidade de Natividade, estado do Tocantins. A Suça, natural da região de colonização mineiradora, no centro e sudeste do Tocantins e norte de Goiás, é analisada como uma performance negra que envolve dança, canto e percussão de tambores, entre outros instrumentos.

Também a partir das discussões de Silva (2010), a Suça de Natividade é abordada como uma manifestação de “encruzilhada” na intersecção entre a Folia do Divino Espírito Santo – contexto em que a Suça frequentemente acontece – e os batuques, que são manifestações expressivas que marcam uma conexão com a África Banto.

No contexto do referido trabalho, a noção de Performance Negra é pensada como a expressão do povo negro, atravessada por memórias individuais e coletivas que reverberam ao longo dos anos em caráter resistente, sendo a ancestralidade a potência da dramaturgia do corpo na performance negra.

Todavia, é interessante notar que dois outros trabalhos desenvolvidos no NuPICC que se utilizaram da noção Performance Negra como operador conceitual, tiveram objetos de estudos diferentes. É o caso da dissertação de mestrado “As ressonâncias da musicalidade afro-brasileira no espetáculo Por Cima do Mar Eu Vim” defendida por Flávia Cristina Honorato dos Santos, em 2019, no Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da UFG, que teve como objeto de estudo



não uma performance tradicional, como no caso da Suça, mas sim um espetáculo cênico musical. O que, ao nosso ver, demonstra a flexibilidade com que o conceito vem sendo abordado e, ao mesmo tempo, identifica um fio condutor, já que a análise do espetáculo “Por Cima do Mar Eu Vim”, do Núcleo Coletivo 22, teve como objetivo compreender o papel e a importância da musicalidade afro-brasileira no contexto contemporâneo das Artes Cênicas.

Segundo Santos (2019) a musicalidade afro-brasileira potencializa e caracteriza a cena teatral contemporânea, seja no estímulo de estados corporais através de sonoridades que acionam ancestralidades, ou de texturas, ambiências e narrativas que dialogam com a dramaturgia e ajudam a compor a mesma, atribuindo-lhe traços de identidade negra.

O espetáculo “Por Cima do Mar Eu Vim” (no qual a autora da pesquisa atuou como atriz e a orientadora como diretora/encenadora), que estreou na cidade de Goiânia em 2015, narra a história da rainha Nzinga Mbandi (1582-1663) e aborda a influência africana banto no Brasil, seja por meio da musicalidade ou de arquétipos oriundos dos terreiros de umbanda.

Em seu trabalho, a autora aborda a importância das teatralidades e performatividades negras das culturas afro-brasileiras para as Artes Cênicas e o descaso do qual esses saberes e fazeres são vítimas em instituições formais de ensino, dando o exemplo de sua graduação em teatro, em que tais temas não foram abordados ou estudados em nenhum momento. Foi a partir da percepção dessa lacuna em sua formação e de seu particular interesse pela musicalidade das culturas tradicionais que a pesquisadora buscou novos caminhos para complementar sua formação artística, e nessa busca aconteceu seu encontro com o Núcleo Coletivo 22. Assim, antes de se ater especificamente ao processo de criação do espetáculo “Por Cima do Mar Eu Vim”, a autora

aborda parte da trajetória do Núcleo Coletivo 22, em que ela pôde “[...] experimentar o cantar, o batucar, o dançar, o contar e o atuar sem fronteiras de linguagem artística que se fazem nas escolas e formações ocidentalizadas” (SANTOS, 2019, p. 17).

Santos (2019) compreende o espetáculo em questão como Performance Negra, não apenas pelo tema do trabalho tratar da história da África e da diáspora africana, mas também pelo fato do processo criativo em questão ter se utilizado de técnicas e poéticas de performances tradicionais como a Capoeira Angola, alguns sambas de umbigada e o Congado.

No desenvolvimento das discussões realizadas em Santos (2019), ao questionar-se sobre o papel da musicalidade nas Artes Cênicas e, mais especificamente, como podem ressoar as musicalidades afro-brasileiras nas produções dos grupos e companhias fazedoras de performance negra na contemporaneidade, a noção de “ressonância” aparece como central, por tratar justamente desse processo, de como a música de um ritual específico se desloca para outro e as implicações estéticas disso.

A ideia apresentada pela pesquisadora é que as ressonâncias provocadas pelas vibrações rítmicas dos instrumentos percussivos utilizados nas poéticas populares negras têm o poder de acionar memórias e lugares liminares ligados a contextos culturais específicos que são capazes de gerar estados de corpo diferenciados. Ou seja, nesse imbricamento de passado e presente, as ressonâncias da musicalidade afro-brasileira colaboram para a instauração do que Silva (2012, p. 69) apresenta como corpo limiar, “[...] o próprio corpo da encruzilhada, entre o passado e o presente, o sagrado e o profano, o eu e o outro”.

Na esteira de outras produções das integrantes do NuPICC, que reconhecem a importância das narrativas nas manifestações e poéticas populares e utilizam esse recurso metodológico no âmbito de pesquisas



acadêmicas, Santos (2019) traz materialidade às análises apresentadas em sua pesquisa através de uma narrativa da biografia da rainha Nzinga Mbandi entremeada por falas da dramaturgia do espetáculo “Por Cima do Mar Eu Vim” e também por canções que fazem parte da encenação.

Para construir um entendimento sobre Performance Negra, a pesquisadora revisita algumas discussões sobre Teatro Negro citando o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias Nascimento em 1944, e destacando os aspectos implicados na escolha política de se adjetivar um teatro com um recorte étnico-racial. Apoiada em reflexões de Ferraz (2017) sobre a Dança Negra, a pesquisadora discute como a utilização da expressão Teatro Negro está inserida em disputas sociais e políticas e aponta para formas de combate ao apagamento e às diversas violências que atingem as culturas negras em uma sociedade marcada pela herança colonial.

Os discursos coloniais que tentaram e tentam invisibilizar as marcas e memórias de diferentes grupos étnicos africanos na história e formação do povo brasileiro se refletem em muitas áreas do conhecimento e, também, nas artes cênicas. As principais referências bibliográficas sobre a história do teatro brasileiro praticamente ignoram a participação do negro na cena e o surgimento do teatro negro, que, indubitavelmente, traz uma importante contribuição sociocultural para a cena teatral brasileira. (SANTOS, 2019, p. 17)

No que tange à questão da musicalidade afro-brasileira no Teatro Negro, a pesquisadora afirma que essa, à medida em que é um dos elementos que compõem a dramaturgia da cena, se torna um dos aspectos que garante uma identidade negra em termos estéticos e políticos à cena teatral. Sua afirmação se respalda na própria história do Teatro Negro no Brasil, que desde o Teatro de Revista, passando pelo advento do TEN e alcançando as produções atuais dessa categoria teatral, tem uma marcante presença do tambor e de diversos ritmos advindos das poéticas populares negras: “Parece que essas poéticas, mesmo que

recontextualizadas na cena contemporânea garantem um lugar de reconhecimento de valores estéticos advindos da experiência africana no Brasil [...]” (SANTOS, 2019, p. 17).

A noção de Performance Negra é apresentada pela autora como um campo que abriga diversas linguagens como o teatro, a dança, a música e até mesmo a *performance art*, em expressões que reivindicam para si uma identidade negra a partir de um traço étnico-racial ou de posicionamentos estéticos e políticos. Como o aporte teórico de Diana Taylor (2013), que propõe um olhar para as performances como formas de manutenção e transmissão de memória, a pesquisadora compreende performances negras como manifestações em que africanos e afrodescendentes se utilizam de memórias coletivas e individuais para “(re) contar e (re)inventar suas histórias e sua cultura”, embora reconheça que a questão da negritude, como identidade política, seja uma questão muito própria da diáspora.



Figura 1: Por Cima do Mar Eu Vim, 2015. (Foto: Layza Vasconcelos / Arquivo pessoal)



Capoeira angola – teatro e vadiação

No mesmo percurso de Santos (2019), que relaciona performances tradicionais à cena teatral, uma de nós, autoras deste capítulo, Jordana Dolores Peixoto, defendeu em 2021 a dissertação de mestrado “Poéticas e saberes da Capoeira Angola: caminhos para pensar a performance negra de atrizes e atores narradores”, também no Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da UFG.

O trabalho em questão é fruto de uma investigação sobre o aporte técnico, poético, simbólico, político e conceitual que a Capoeira Angola pode oferecer às Artes Cênicas. O estudo foi realizado a partir de um olhar para o conceito de Performance Negra, o corpo limiar da/o capoeirista, a encruzilhada da roda de capoeira e a performance da oralidade de mestras e mestres como bases que possam fundamentar processos de criação e a formação de atrizes/atores narradores.

A pesquisa toma como alicerces os Estudos da Performance, estudos teatrais e estudos sobre contra colonização e se orienta através de recursos metodológicos como campo vivido, poetnografia e o entrelaçamento de distintas narrativas. Dessa maneira, a dissertação, que está dividida em “histórias” e não em capítulos, tece uma trama com fios de narrativas pessoais provenientes da vivência em campo, com narrativas oriundas das performances da Capoeira Angola e, ainda, diálogos com a narrativa semificcional de José Firmino da Silva, personagem já mencionado, apresentado em Silva (2010).

Ao refletir sobre as contribuições que a Capoeira Angola pode oferecer às Artes Cênicas, a investigação buscou também discutir essa manifestação expressiva tradicional em seu caráter de Performance Negra e problematiza esse conceito como uma ação decolonial. Assim, apoiada nas reflexões de Santana (2017), o conceito de Performance Negra é utilizado no sentido de compreender e analisar processos for-

mativos e criativos com engajamento contra colonial, como “[...] uma ação estética, criativa, que visa provocar transformações culturais e sociais, tendo no corpo seu campo simbólico e estratégico” (SANTANA, 2017 p. 65).

Também em diálogo com Silva (2010; 2012), essa investigação arrasta do campo dos processos criativos em dança para o campo do teatro a noção do corpo da/o capoeirista na roda de capoeira como corpo limiar na encruzilhada. E a partir desse deslocamento é chamada a atenção para questões relacionadas com a vocalidade e a oralidade através da proposição de um corpo-voz limiar.

Esse corpo, que Silva (2010) chamou de corpo limiar, penso nesta pesquisa como um corpo-voz limiar, com um interesse maior na abordagem teatral, ressaltando não apenas a vocalidade, mas a própria questão da oralidade. O corpo-voz limiar, no aqui-agora do jogo ou do ato de cantar, evoca o passado histórico e mítico da Capoeira Angola, atuando em um estado de corpo diferenciado, encantado, um encantamento pela capoeira, pela poética da roda. (PEIXOTO, 2021, p. 101)

O conceito de encruzilhada também é central nesta investigação, sendo compreendido a partir de Silva (2010; 2012) como uma fenda que se abre no cotidiano e sobrepõe o passado ao presente através da ancestralidade. Ao tratar de seu campo vivido com a Capoeira Angola, a autora traz a expressão “Campo de Mandinga”, típica do contexto dessa tradição, pois o mesmo é também da ordem da encruzilhada, para tratar da especificidade da encruzilhada da Capoeira Angola, já que Silva (2010; 2012) utilizou esse conceito para enquadrar não apenas a Capoeira Angola, mas também os Sambas de Umbigada.

A ideia de mandinga é emblemática no ambiente da capoeiragem, sendo um dos aspectos que caracteriza a Capoeira Angola a partir de sua relação com o sagrado, sobretudo com religiões de matriz africana como o candomblé, na qual a ideia de mandinga está relacionada com magia, feitiço ou encantamento. (PEIXOTO, 2021, p. 53)



A hipótese apresentada em Peixoto (2021) é a de que o corpo-voz limiar de mestres e mestras de Capoeira Angola, observados tanto no campo vivido da “pequena roda” como no da “grande roda” podem oferecer subsídios para uma Performance Negra Narrativa. Nesse sentido, é apresentada uma reflexão sobre a possibilidade da potência do corpo limiar na encruzilhada da roda de capoeira se expandir para a percepção de um corpo-voz-limiar que habita e significa a roda de capoeira e transborda para o cotidiano.

Nesse percurso houve também a preocupação de destacar a importância da voz e da palavra, não apenas como vocalidade, mas como ação da performance da oralidade, isto é, como veículo de narrativas. Tal enfoque está relacionado ao interesse específico da pesquisa no trabalho de atrizes e atores narradores, no qual a voz e a palavra, em diálogo constante com a corporeidade e a musicalidade, assumem um lugar central.

A noção de Performance Negra Narrativa, foi apresentada nessa pesquisa a partir da discussão sobre Performance Negra em articulação com o olhar para a Capoeira Angola como Performance Negra Tradicional e também através das especificidades do Teatro Narrativo. A partir dessa trajetória de pesquisa, é sugerido que a construção de uma Performance Negra Narrativa seja possível através do poetnografar das experiências do campo vivido.

Dando materialidade a noção de Performance Negra Narrativa, é feita uma análise da performance “Dikeledi e as Voltas que o Mundo Dá”, criada e realizada pela pesquisadora desde 2014 e que integra o repertório do Núcleo Histórias de Comadres. A narração consiste na recriação de uma lenda sobre a origem do berimbau e teve como objetivo explorar a potência dos instrumentos musicais presentes na roda de Capoeira Angola como aporte para gerar matrizes estéticas, narrativas e imagens.



Figura 2: Dikeledi e as Voltas Que o Mundo Dá, 2018. (Foto: Isabella Santos / Arquivo pessoal)

Considerações Finais

De forma geral, os grupos de pesquisa se constituem como importantes espaços de formação, de amadurecimento de ideias e linhas de pesquisa, mas não apenas, também de laços de amizade, afeto e apoio mútuo, em que podemos ver uma estudante desde a graduação até o final do doutorado, acompanhando seus desafios e avanços e, sobretudo, aprendendo junto.

É no contexto do grupo de pesquisa que, além do apoio moral, podemos encontrar ferramentas metodológicas e conceituais que, ao mesmo tempo que servem de dispositivos para operacionalizar uma pesquisa, vão sendo amadurecidas nesse percurso. Foi o que tentamos demonstrar com a metodologia de trabalho do campo vivido e da po-
etnografia, surgido de um encontro que está na base do NuPICC e que segue reverberando, e também com a noção de Performance Negra, que



em uma outra linha de discussão, serve como lente de análise para manifestações expressivas que reivindicam para si uma identidade negra.

O último trabalho apresentado é um bom exemplo dos fluxos e confluências que um grupo de pesquisa é capaz de proporcionar, pois tanto se utilizada da perspectiva metodológica do campo vivido e da poetnografia, como discute as performances negras a partir de um olhar para a Capoeira Angola, outro tema caro para o NuPICC.

Embora o NuPICC tenha grande autonomia conceitual, reconhecemos o Grupo Terreiro, espaço por onde passamos e ainda, eventualmente, saracoteamos, como um potente espaço para se pensar e discutir a dança, o teatro, os rituais, as performances, as brincadeiras e vadiagens. Vida longa ao Terreiro! Vida longa ao NuPICC!

Referências bibliográficas:

- FERRAZ, Fernando Marques Camargo. Identidades Negras na Dança: epistemes e anúncios. **Cadernos do GIPE-CIT**: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, Salvador: UFBA/PPGAC, ano 21, n. 39, p. 93-108, dez. 2017.2.
- LIMA, Marlini Dorneles de. **Entre raízes, corpos e fé**: Trajetórias de um processo de criação em busca de uma poética da alteridade. 2016. 269f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- PEIXOTO, Jordana Dolores. **Poéticas e saberes da capoeira angola**: caminhos para pensar a performance negra de atrizes e atores narradores. 2021. 140f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.
- SANTANA, Monica Pereira de. A performance de criadoras negras e o corpo como discurso. **Cadernos do GIPE-CIT**: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, Salvador: UFBA/PPGAC, ano 21, n. 39, p. 65-79, dez. 2017.2.
- SANTOS, Flávia Cristina Honorato dos. **As ressonâncias da musicalidade afro-brasileira no espetáculo por cima do mar eu vim**. 2019. 107f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.
- 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. 2010. 239 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2010.
- SILVA, Renata de Lima. **Corpo limiar e encruzilhadas**: processo de criação na dança. Goiânia: Editora UFG, 2012.
- SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dorneles. Entre raízes, corpos e fé: poe-nografias dançadas. **Revista Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 5, n. 2, p. 153-168, jul./dez. 2014.
- SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dorneles de. Poetnografias: trieiros e velas entre poéticas afro-ameríndias e a criação artística. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 3, p. 1-28, jul./set. 2021.
- SILVA, Renata de Lima (Kabilaewatala); FALCÃO, José Luiz Cirqueira. **Performance negra e dramaturgias do corpo na Capoeira Angola**. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.
- ROSA, E. M. **A Suça em Natividade: festa, batuque e ancestralidade**. Dissertação (Mestrado em Performance Cultural) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015. 122 f.
- TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Ensaaiando uma teoria da dança negra brasileira

Mariana F. M. Monteiro

A escrita deste ensaio é movida pelo desejo de contribuir para uma reflexão a respeito das danças negras no Brasil buscando articular diferentes aspectos dessas práticas no interior de um único sistema, ainda que dinâmico e sujeito ao devir histórico. Como pesquisadora das culturas populares afro-brasileiras, interessada nas danças teatrais negra¹ e responsável por trabalhar o tema das culturas populares de matriz africana em cursos de teatro e dança, estou em contato com uma vasta gama de práticas expressivas afro-brasileiras, cujos lugares sociais decorrem de uma enorme diversidade de experiências culturais que marcaram e marcam as práticas expressivas afro-diaspóricas no Brasil.

Pretendo neste ensaio articular diferentes performances negras em torno de alguns eixos comuns. Parto das minhas próprias experiências e trago uma reflexão que deve ser ampliada em direção a uma possível “teoria das performances negras”², uma tarefa coletiva na qual

1 O documentário *Balé de Pé no Chão: a Dança Afro de Mercedes Baptista* e o artigo “Dança Afro: uma dança moderna brasileira” se voltam para uma dança de matriz africana que se constitui como espetáculo, a ser apresentado em teatros, ocupando espaços do balé e da dança moderna, um exemplo do que estou denominando aqui dança teatral negra.

2 Aponto aqui duas contribuições importantes para a instauração desse campo teórico: a coletânea de autoria de Thomas F. DeFranz e Anita Gonzalez intitulada *Black Performance Theory*, em especial a introdução de autoria de DeFranz intitulada “From Negro Expression to Black Performance” (2014). A outra referência é o artigo de Zeca Ligiéro: “Batucar-cantar-dançar, desenho das performances africanas no Brasil” (2011).

diferentes pontos de vista devem se somar e interagir no sentido de configurar um campo teórico ampliado, visitado e transformado por muitas e variadas pesquisas.

Parto de questões suscitadas pelas danças negras, cujas conexões práticas e simbólicas parecem constituir lugares de cultura afro-brasileira articulados entre si de diferentes maneiras. Uma cartografia delinea os nexos entre diferentes expressões das danças afro-diaspóricas. Começo pela descrição de fazeres e saberes específicos, passo à explicitação de suas articulações para chegar a identificar processos recorrentes no interior das performances negro-brasileiras de um modo geral.

Dança negra, dança negra contemporânea, dança afro, dança de matriz africana, danças populares afro-brasileira, danças periféricas, performance negra etc., são expressões que se alternam em discursos que tratam das práticas protagonizadas por artistas auto declarados negros e/ou voltados para expressões artísticas conectadas com o legado cultural construído no Brasil pelos afrodescendentes. São termos que perpassam os discursos acadêmicos, o ativismo político, a autonomia artística, as enunciações de políticas culturais, a pedagogia, o entretenimento etc.

No discurso acadêmico, no ativismo político, na elaboração de propostas artísticas e políticas culturais, essas terminologias expressam diferentes elaborações conceituais com implicações teóricas e práticas. Como decidir qual nomeação é a mais rigorosa? Qual expressão é a melhor, a mais adequada? Prefiro imaginar que cada uma delas aponta para aspectos específicos de uma realidade múltipla e dinâmica, cujo sentido deve ser apreendido a partir das articulações entre realidades que, embora diferentes, mantêm intensas interações e imbricamentos. Nenhuma expressão é a melhor ou a ideal. Não acho que qualquer uma delas deva ser descartada, já que por meio dessas diferentes ter-



minologias estão sendo nomeadas e praticadas linhas de força que se compõem em um mesmo plano de imanência. Por isso a ideia de uma cartografia, que é uma cartografia de luta, de resistência, em oposição à cartografia colonial, opressora, cujos elementos euro-centrados sistematicamente praticam epistemicídios disfarçados de racionalidade.

Nessa cartografia opressora domina a história única, que agencia temporalidades e se caracteriza por um enorme desperdício de experiências e saberes (BOAVENTURA, 2002). Trata-se, portanto, de pensar essas experiências afro-diaspóricas fora da chave colonial e, com isso, perceber a necessidade e a pertinência de todas essas terminologias a partir das complexidades de uma experiência social de resistência e luta multifacetada.

Para a elaboração desta cartografia, é preciso reunir vetores de culturas afro-diaspóricas que se constituíram na encruzilhada, em fricção com os paradigmas culturais dominantes. Conceitos como sagrado, profano, religião, festa, entretenimento, ritual, folclore, cultura popular surgem em meio a processos de luta e conflito, de alianças políticas e composição, processos de legitimação, interpenetração ideológica, aliança, traição, apropriação etc. Não existem epistemes afro-diaspóricas que não estejam também em correlação com paradigmas eurocentrados, de forma mais ou menos conflituosa. Essas correlações ocorrem no plano linguístico, estético, institucional, moral, organizativo e têm um caráter sistêmico. São correlações capazes de relativizar e postular a provisoriade de categorias que por si só trazem a marca da colonialidade: dança, teatro, performance, sem que tenhamos necessidade de abandoná-las em detrimento de suas operacionalidades.

O pesquisador de cultura popular, o folclorista, o estudioso de dança, de música, de teatro, ao primeiro contato com a performance afro-brasileira, percebem a inadequação de seus quadros analíticos

habituais. Seria dança? Seria teatro? Estaria no âmbito do sagrado? Do profano? Seria fenômeno artístico? Religioso? Seria espetáculo? Seria devoção? Seria tradicional? Seria contemporânea? Haveria autoria? Caberia pensá-la enquanto coreografia? Enquanto dramaturgia? Uma única certeza: a inadequação de muitos dos quadros conceituais correntes nas pesquisas em arte quando se trata de manifestações de cultura popular, sejam elas afro-brasileiras ou não.

Escrever sobre dança ou sobre teatro releva de uma certa compreensão do que seja dança e teatro, o que varia segundo o contexto considerado. Numa certa estética moderna, a dança é pensada como uma *linguagem artística*. A teoria da arte ocidental construiu a ideia de *linguagens artísticas*. Embora raramente esse conceito se aplique a fenômenos artísticos concretos, essa noção de linguagem funciona como um horizonte conceitual, uma régua, que fornece parâmetros de análise mais ou menos adequados aos fenômenos artísticos concretos. A ideia de linguagem surge como um horizonte conceitual de ordenação dentro de um campo no qual se operam distinções.

A pesquisa em arte defronta-se com diferentes campos disciplinares: dança, teatro, música, artes visuais, literatura, entre outros. Esses diferentes campos estruturam a pesquisa, o ensino, as políticas da cultura, as instituições culturais, a formação e profissionalização do artista, sua sindicalização etc. Qualquer criador precisa lidar com essas categorias em seu percurso, na elaboração de suas estratégias de atuação. É bem verdade que as separações entre esses âmbitos são também constantemente desafiadas pela realidade viva das práticas. A reflexão histórica desnaturaliza essas separações quando explicita os processos que as constituíram enquanto campos distintos, e explica tais separações a partir de processos históricos de *purificação* que atuam sobre algo inicialmente *misturado*. Esses processos nunca foram

lineares e essa *purificação* é constantemente desafiada e contestada. A ela se alternam processos de *hibridização* igualmente poderosos³.

Não cabe aqui detalhar tais processos, mas apenas frisar que, mesmo no campo das tradições culturais eurocentradas, esses parâmetros estão longe de desenhar limites precisos. Só para ficar com alguns poucos exemplos de inadequação dessas separações entre linguagens artísticas, convém lembrar que já na *Poética*, Aristóteles operava essa purificação ao separar o texto dramático (a poesia), da encenação. Na ópera, essas separações sempre estiveram em território controverso, basta pensar no conceito wagneriano de *arte total*. Na música, a categoria da *suíte* remete a uma sequência de danças, posteriormente sublimadas na forma sonata. Na contemporaneidade, a incerteza em torno da noção de performance, que hibridiza os âmbitos das artes visuais e o das artes cênicas é outro exemplo dessa mesma problemática.

Na historiografia do balé não há como evitar a desnaturalização dessas separações, quando se pensa que o balé de corte é uma prática que organiza uma gramática de passos e posições, posturas de corpo, ocupação espacial etc., e é, simultaneamente, afirmação política, fenômeno de sociabilidade, estando também intrinsecamente conectada a parâmetros musicais. A inadequação da noção de linguagem artística, quando o foco são as danças de tradição popular, inspirou em meu percurso de pesquisa uma aproximação inusitada entre as danças de corte e as manifestações populares, ditas folclóricas, os folguedos, as danças dramáticas. São fenômenos artísticos avessos às categorizações que se pautam pela separação entre as linguagens artísticas. O pensamento folclorista evidenciou claramente um esforço teórico-conceitual nessa

3 Inspiro-me nos conceitos empregados por Bruno Latour na obra *Jamais fomos modernos* (1994). Purificação é o termo empregado por ele para se referir à separação na modernidade entre humanos e não humanos, entre política e ciência. A purificação é, todavia, concomitante e paralela à proliferação, em sentido contrário, dos híbridos, captada pelo conceito de rede.

direção quando deu centralidade ao conceito de folguedo na compreensão desses fenômenos rebeldes a tais categorizações.

Um outro aspecto importante dessa questão diz respeito à própria noção de arte, cujo sentido desenha o arco que vai da “techné” à poética. E tem nas belas artes (“belle dance”) um momento de destaque na cultura ocidental. No caso que nos interessa aqui, as danças de matriz africana convocam de imediato essa problemática. A matriz africana, na longa duração, remete a práticas, cuja dimensão sensível e expressiva desafia a separação entre religião, trabalho, arte e filosofia. O confronto entre práticas culturais de matriz africana e práticas artísticas ocidentais conduz à superposição de paradigmas, no calor dos conflitos e da resistência aos epistemicídios, na luta pela afirmação das culturas subalternas. Dessa forma, paradigmas e conceitos estéticos característicos da arte europeia são utilizados no contexto das manifestações de arte afro-diaspóricas, como respostas pragmáticas a embates histórico-culturais entre alteridades.

Nessa arena de luta, qualquer conceitualização, classificação ou teorização é também agenciamento que visa resultados palpáveis a serviço de disputas simbólicas e políticas. O emprego de conceitos e paradigmas europeus para referenciar práticas de cultura popular afro-diaspóricas corresponde a agenciamentos práticos. Esses conceitos, aparentemente universais, adquirem determinações e sentidos culturais específicos, que precisam ser analisados no contexto de resistência em que ocorrem essas manifestações expressivas. O desafio enfrentado cotidianamente pela pesquisa das expressões afro-diaspóricas advém desse lugar paradoxal de um exercício feito a partir de um campo purificado no qual disciplinas e instituições artísticas estão separadas em termos de linguagem e lugares sociais, sobre materiais cuja lógica desafia constantemente tais separações, ao mesmo tempo que se utiliza estrategicamente delas para se afirmar enquanto alteridade.



Essas criações e pesquisas valem-se, no interior do próprio campo da cultura hegemônica, da alternância de processos de *hibridização* e de *purificação*. As culturas africanas na diáspora, desde sempre, ocuparam lugares que o Ocidente ainda não havia *purificado*: nos rituais religiosos, no carnaval, nas festas, no entretenimento. Ainda que esses campos, eles mesmos, também possam estar historicamente penetrados por vetores de separação: sagrado *versus* profano, lazer *versus* trabalho, espetáculo *versus* devoção, política *versus* poesia, tradição *versus* modernidade.

A partir dessas considerações iniciais de caráter geral, gostaria de expor como tais questões incidiram em minha forma de compreender as danças negras, a partir das pesquisas sobre as culturas populares tradicionais brasileiras. Quando me defrontei, em Minas Gerais, com os reinados de congo, suas guardas de moçambique e de congo, seus candombes, assim como, no Vale do Paraíba, com as congadas e moçambiques de bastão, devoções a São Benedito e demais santos negros e também com o jongo, na intersecção entre o sagrado e o profano, tornou-se evidente para mim que as categorias usuais na análise das danças teatrais não se adequavam à pesquisa dessas manifestações culturais.

Da mesma forma, quando tomei contato com o bumba meu boi do Maranhão e com o cavalo marinho pernambucano, percebi não poder circunscrever minha pesquisa ao âmbito das artes cênicas, por mais que percebesse a riqueza cômica (dramatúrgica) dessas manifestações. A pesquisa tinha que levar em conta a forma híbrida dessas expressões: tão importante quanto a dança, era a música, os versos, a religiosidade, a afirmação étnica, as relações familiares, o papel na indústria do turismo, a conexão com âmbitos religiosos do catolicismo, da umbanda, do candomblé, da encantaria, da jurema etc. Defrontava-me com os aspectos intracomunitários dessas práticas, conectando-se

com múltiplos âmbitos da cultura hegemônica. Os mestres das culturas populares transitam nessas duas vertentes que têm igual relevância para compreensão do papel e lugar social que ocupam.

No caso dos reinados mineiros, a princípio, interpretei as diferenças que os próprios congadeiros faziam entre as guardas de congo e guardas de Moçambique, nessa chave. Descrevendo as duas guardas, os dois cortejos dançantes e cantantes que acompanham os reis coroados no reinado mineiro, os grandes pesquisadores do tema, Edimilson Pereira e Núbia Gomes, enumeram, em sua obra *Negras raízes mineiras. Os Arturos*, as diferenças entre essas duas guardas destacando que um dos elementos importantes para a distinção do congo e do moçambique é a linguagem:

Como a guarda mais antiga, os moçambiqueiros são os senhores da música secreta e mágica, cantando a memória de África e dos antepassados. [...] o Moçambique recria o canto com improvisações que podem durar mais de uma hora: abre-se a caixinha mágica do inconsciente coletivo e a memória mítica aflora. A linguagem do Congo expressa a religiosidade e a vida mais recente do grupo através dos cantos que lembram os problemas sociais com a igreja e o poder público, a história das guardas visitantes e as brincadeiras e bizarras. A estrutura do canto é fixa, não ocorrendo as improvisações. (GOMES; PEREIRA, 1988, p. 180)

As diferenças entre as guardas podem ser pensadas em termos da maior ou menor relação com a cultura hegemônica: Igreja católica e poder público, do lado do congo e a ancestralidade, o mito e a magia, do lado do moçambique. Elementos simbólicos distintos que, articulados, desenham um modo de operar da cultura de matriz africana em ambiente de hegemonia cultural eurocentrada.

No caso dos bois maranhenses, a dimensão pública nas apresentações em arraiais organizados pela política do turismo coincide com o encolhimento das comédias (ou auto, como são chamadas as partes



dramáticas do folgado), enquanto que em outra dimensão, que chamarei aqui de intracomunitária, as comédias e os aspectos ritualísticos da brincadeira (morte do boi, batizado do boi, a fuga do boi etc.) florescem.

Saindo desse nível de generalidade e adentrando em momentos mais específicos das pesquisas, trago a título de exemplo e inspiração dois episódios ocorridos em viagens de campo: o primeiro foi uma conversa com o presidente da Irmandade de Nossa Sra. do Rosário de Contagem, na comunidade dos Arturos, e outro, surge no diálogo com um participante do Lambe Sujo da cidade de Laranjeiras, em Sergipe.

Em conversa com o então presidente da Irmandade de Nossa Sra. do Rosário, fiquei sabendo que havia sido criado na comunidade um grupo de dança afro com a participação de jovens congadeiros e moçambiqueiros. A iniciativa era vista com bons olhos, pois via-se nela a possibilidade de preparar um grupo de dança que pudesse atender os convites de instituições como o SESC: “quando o Sesc convidar a comunidade dos Arturos para alguma apresentação, não precisaremos mais colocar a bandeira de Nossa Sra. do Rosário em cima do palco. O grupo de dança afro irá”. A solução era de compromisso, preservar a pureza e a sacralidade do reinado e, ao mesmo tempo, estabelecer intercâmbios com a instituição cultural cujo funcionamento seguia as normas da cultura dominante, que dita o palco como o espaço por excelência do espetáculo. Fiquei em dúvida, na ocasião, se o Sesc se interessaria por uma apresentação de dança afro, supunha que a curadoria da instituição estava naquele momento interessada na “autenticidade” de uma prática devocional que, fora de contexto, configurava uma alternativa curatorial pretensamente “original”.

O caso da dança afro é bastante emblemático. Criada e sistematizada pela bailarina negra Mercedes Baptista, afirma-se como uma das atividades do Teatro Experimental do Negro. Mercedes, a primeira bailarina negra a integrar o Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio

de Janeiro, inicia esse trabalho com um grupo de dançarinos amadores negros, que se reúnem em uma sala emprestada do Teatro Municipal. Futuramente, ela abre sua própria academia na zona sul da cidade (MONTEIRO, 2011). A partir daí, a dança afro começa a ocupar espaços até então dominados por tradições eurocentradas. Na década de 1970 era frequente encontrá-la no rol dos cursos de academias privadas de dança. Ofereciam modalidades paralelas de treinamento: dança clássica, jazz, afro-jazz, dança afro, dança moderna e dança contemporânea. A dança afro estava lá como um estilo de dança, entre outros, uma possibilidade a mais de formação e treinamento em dança. Outras modalidades de dança de matriz africana inexistiam como oferta de treinamentos possíveis: jongo, samba de roda, coco, tambor de crioula etc. Essas práticas expressivas integravam os chamados folguedos, o nicho das manifestações folclóricas⁴.

Passados os anos 1970, a dança afro praticamente desaparece das escolas de dança, permanecendo em territórios mais periféricos, sindicatos, movimentos sociais e ONGs. Deixa de ter relevância como oferta simbólica feita às elites⁵. O caso acima relatado da comunidade dos Arturos não é único. Em pesquisa de campo sobre o batuque de umbigada no oeste paulista, em visita à comunidade negra da Vila África, no interior do bairro Independência, em Piracicaba, encontro um grupo infantil de dança afro coordenado pela batuqueira e professora de educação física Márcia Maria Antonio. Já havia visto este

4 Na década de 1990, a situação muda: instituições como o Abaçaí – Cultura e Arte, o Instituto Brincante, a Associação Cultural Cachuera!, entre outras instituições, passam a oferecer aulas de Cavalo Marinho, Jongo, Congada, Coco etc. ao lado de oficinas de pandeiro, rabeca, percussão, borrando a distinção entre escola de música e escola de dança. O público dessas instituições inclui estudantes de classe média, que dificilmente teriam acesso a essas tradições de outra forma.

5 Na cidade de Salvador, a Escola de Dança do Centro de Formação em Artes (CFA) da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb/Secult), foge a essa regra. Nesta escola, o ensino de dança afro convive com o de outras modalidades como dança clássica, moderna e contemporânea.

grupo no Parque da Água Branca, quando se apresentaram, patrocinados pela Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo. Lá também, como nos Arturos, uma comunidade tradicional, no caso do batuque de umbigada, inseria a prática da dança afro no seu repertório. Essa recorrência chamou minha atenção e levou-me a supor que haveria uma certa operacionalidade desempenhada pela dança afro no interior das relações entre tradições negras muito antiga e processos culturais contemporâneos gestados no campo da cultura hegemônica. A dança afro saiu das academias de dança para marcar presença nas periferias, desempenhando um papel de mediação entre a cultura hegemônica e as culturas populares.

Mas afinal, o que seria exatamente essa dança afro? O batuque de umbigada, surgido e praticado em comunidades negras do oeste paulista, pertence a uma matriz africana que compõe um conjunto de manifestações presentes em muitas outras regiões do Brasil, que têm no encontro de ventres (ou pélvico) um elemento importante da dança. O batuque é, portanto, em certo sentido, uma dança afro também. A tradição negro católica dos reinados devocionais, acompanhados por cortejos de congadas e moçambiques, têm raízes em tradições africanas das regiões de Angola e de Moçambique e, nesse sentido, suas danças também podem ser consideradas dança afro. Todavia, nem os reinados de congo, nem os batuques de umbigada se autoneameiam dessa forma. Reconhecem-se como herdeiros de tradições africanas, sem usar a expressão dança afro para se referirem às suas danças.

Como já mostrei no artigo “Dança afro: uma dança moderna brasileira” (MONTEIRO, 2011), o termo tem um sentido mais restrito, e refere-se à dança teatral elaborada por Mercedes Baptista a partir dos rituais de candomblé. O surgimento da dança afro se deu como codificação de passos e movimentos e incluiu uma proposta de treinamento, uma pedagogia, moldada pela experiência das danças ocidentais e moder-

nas. A partir do legado de Mercedes Baptista, a dança afro se expande, se transforma, se enriquece, todavia em suas várias modalidades, de algum modo, mantém-se em sua especificidade de dança cênica, frente a outras danças de matriz africana.

Em um outro trabalho de campo, dessa vez em Sergipe, conheci Euclides Santana (*in memoriam*), um dos principais participantes do grupo do Lambe Sujo da cidade de Laranjeiras. Euclides afirmava enfaticamente nas conversas que tive com ele: “eu sou histórico, eu sou folclórico”. O emprego desses adjetivos em seu discurso parecia ter a função de valorizar suas capacidades expressivas junto às culturas hegemônicas, justamente em Laranjeiras, uma cidade que sediava há quase três décadas o Encontro Cultural de Laranjeiras.

Por aproximadamente três dias, ocorre nessa cidade um festival de folclore que coincide com os festejos de São Benedito. As manifestações populares, cheganças, batalhões juninos, taieira, maracatu, bacamar-teiros, samba de parelha etc., alternam-se entre a igreja, a procissão e as apresentações sobre um palco especialmente montado na zona central da cidade. Ocorrem também encontros de folcloristas e acadêmicos com a participação de brincantes, em mesas redondas. Os artistas populares atuam em todos estes âmbitos. Muitos grupos de diversas cidades vêm a Laranjeiras se apresentar no festival de folclore, mas também participam da procissão e da missa em louvor ao santo. Todos são em alguma medida “folclóricos”, “históricos” e também devotos.

Outros dois exemplos importantes neste ensaio para uma cartografia das performances negras são os desfiles de escola de samba e os afoxés⁶. Nos dois casos, o campo religioso afro-brasileiro articula-se

6 Agradeço às pesquisadoras Yaskara Manzini e Carol Ewaci pelos ensinamentos sobre as escolas de samba e sobre os afoxés de São Paulo, que me levaram a incluir estas expressões de matriz africana na reflexão aqui desenvolvida.

ao entretenimento e à manifestação de massa carnavalesca, em negociação com os processos culturais hegemônicos. No caso do samba de escola, os rodopios das baianas (das alas das baianas) é oralitura que mobiliza corporalidades afrocentradas enraizadas em tradições negro brasileiras antiquíssimas. Outras corporalidades afro-brasileiras estão presentes no samba de escola, entre elas os requebros e passos dos e das passistas. A síncopa é elemento musical africano que perpassa a dança, a percussão e a música. Sem falar dos desfiles, cujos enredos tematizam explicitamente tradições de matriz africana. O culto ao pavilhão, a filiação da escola a um orixá, seu assentamento nas quadras, evidenciam a intensidade dessas articulações.

Nos afoxés, a ligação com o ritual religioso se dá em inúmeras dimensões. O primeiro afoxé denominado Afoxé Embaixada da África surgiu em Salvador em 1885, antes mesmo da abolição, por iniciativa de um grupo de ogãs que receberam autorização dos orixás e dos babalorixás para apresentar a um público mais amplo algumas das expressões de dança, canto e ritmo do candomblé. A partir daí, os afoxés se multiplicaram, representando várias nações de Candomblé. Na década de 1970, difundiram-se pelo Brasil e ganharam importância como uma das tradições negras mais marcantes dos festejos carnavalescos.

O afoxé é considerado um candomblé de rua, estruturado a partir das próprias casas de culto. Uma ou mais comunidades religiosas se unem e marcam presença no carnaval, trazendo corporalidades e movimentos próprios dos rituais para as ruas. A forma coreográfica circular da dança ritual, sem se apagar totalmente, converte-se em cortejo⁷. Como nos desfiles de escola, a bandeira e o estandarte têm uma importância central. Um enredo varia de ano para ano, sem deixar de ter como ve-

7 Nas alas coreografadas das escolas de samba, assim como nos afoxés, é frequente a contratação de um coreógrafo formado na linha de dança afro de Mercedes Baptista ou de seus continuadores, reiterando nessas duas manifestações as mesmas articulações acima apontadas.

tor a louvação a um orixá. Os instrumentos musicais percussivos são mais próximos daqueles utilizados no ritual: atabaques, ilús, afoxés, xequerês, agogôs. O padrão rítmico é o Ijexá, próprio do orixá Oxum. Os passos bebem diretamente das danças rituais.

O afoxé ocupa um lugar muito importante nessa cartografia das danças negras, pois reúne como na dança afro, como nas tradições mineiras dos reinados de congo, como nas escolas de samba, como nos maracatus etc., tradições africanas em posição de negociação e resistência com a cultura branca. Cada uma dessas tradições percorre caminhos específicos, mas que têm em comum a resiliência das culturas de matriz africana. Como água que ocupa suavemente, mas de forma inexorável, todo tipo de espaço, reentrância, que contorna obstáculos sem se deter, as tradições negras estão sempre em conexão no interior de um mesmo contínuo. Suas características e especificidades decorrem de um constante devir que, para nos mantermos na metáfora hídrica, envolve a criação, a manutenção e a transformação de seus vasos comunicantes.

O exemplo mais conhecido dessa fluidez nos mecanismos de resistência da cultura negra no Brasil é o que Muniz Sodré chamou de “economia semiótica” da casa da Tia Ciata⁸. Segundo Sodré:

[...] um campo dinâmico de reelaboração de elementos da tradição cultural africana, gerador de significações capazes de dar forma a um novo modo de penetração urbana para os contingentes negros. O Samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira. (SODRÉ, 1998, p. 14-16)

8 Hilária Batista de Almeida, Tia Ciata, era uma babalaô, baiana, casada com o médico negro João Batista da Silva, chefe de gabinete do chefe de polícia no governo de Wenceslau Brás. Sua casa na Praça Onze foi ponto de gestação do samba carioca, centro aglutinador da diáspora baiana e outras na cidade do Rio de Janeiro.



Na casa de Tia Ciata, na sala de visitas, realizavam-se bailes onde se dançavam as polcas e os lundus, na parte dos fundos, o samba de partido alto, e no terreiro, a batucada. Os “vasos comunicantes” acima mencionados se concretizavam no corredor desta casa carioca.

A criação e a transmissão de saberes no âmbito das danças negras se fazem pela via da corporalidade, da ancestralidade, da memória e da oralidade, em circuitos sempre renovados e recriados. Nesse sentido, conceitos como dança afro, dança negra, dança negra contemporânea, dança afro-brasileira, dança de matriz africana, dança periférica, performance negra e outros que possam vir a surgir, devem ser entendidos enquanto elementos constitutivos de uma cartografia em constantes deslocamentos. Cada uma dessas categorizações designa lugares específicos nos processos de resistência da cultura negra em sociedades estruturalmente racistas, que talvez possam ser sistematizados no interior de uma teoria da dança negra brasileira.

Referências Bibliográficas:

DEFRAZ, Thomas F.; GONZALEZ, Anita. **Black Performance Theory**. Durham and London: Duke University Press, 2014.

GOMES, Núbia P. de M.; PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Negras raízes mineiras**. Os Arturos. Juiz de Fora: EDUF-JF/Minc, 1988.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Ensaio de antropologia simétrica. São Paulo: Editora 34, 1994.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar, desenho das performances africanas no Brasil. **Aletria**, v. 21, n. 1, p. 133-136, jan./abr. 2011.

MONTEIRO, Marianna. F. M. Dança afro: uma dança moderna brasileira. *In*: NORA, Sigrid (org.). **Húmus** 4. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011. p. 51-59.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra – Centro de Estudos Sociais n. 63, p. 237-280, 2002.

SODRE, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.



Marlene Silva e o pioneirismo da dança afro-brasileira em Belo Horizonte

Evandro Passos

Introdução

O debate acadêmico em relação ao decolonialismo é muito incipiente, porém podemos dizer que inúmeras práticas afro-brasileiras já se faziam presente na sociedade brasileira, desde os anos 1950. Práticas estas que, sem sombra de dúvida, podemos caracterizá-las como verdadeiras práticas decoloniais afrocentradas, por entender que já traziam uma forte mudança de paradigma ao derrubar a hegemonia das danças eurocentradas. Destaco assim, a insurgência das danças afro-brasileiras para palco, a partir do legado da bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista, ao criar o primeiro “Balé Folclórico Mercedes Baptista”, na cidade do Rio de Janeiro, mas com ramificações em vários outros estados.

Nos anos 1970, no Brasil, formaram-se grupos de dança afro conectados ao Movimento Negro Unificado (MNU), que se envolviam com a produção de espetáculos e rituais, buscando a valorização das tradições de matrizes africanas. O movimento social negro criava símbolos e mitos, o que propiciou a revalorização da história de Zumbi dos Palmares e a criação do Dia da Consciência Negra. Cabe aqui mencionar como se deu a criação do Movimento Negro Unificado (MNU). De acordo com Lélia Gonzalez (2018), foi em 1976 que se iniciaram os contatos entre os movimentos do Rio de Janeiro e de São Paulo. Tendo tomado

conhecimento, através do Boletim do IPCN, sobre o que acontecia no Rio, os paulistas decidiram viajar e iniciar uma conversa. Este foi o primeiro encontro de vários, em várias cidades, como São Paulo, Rio Claro, São Carlos etc. As discussões se dariam em torno de uma questão fundamental: a criação de um movimento negro de caráter nacional.

Se o Teatro Experimental do Negro (TEN) contribuiu para a aparição de personalidades negras como Mercedes Baptista, o Movimento Negro Unificado (MNU), na sua vertente mineira, favoreceu o trabalho de uma ex-aluna de Mercedes, a mineira Marlene Silva. Foi por intermédio dessa ex-integrante do Balé Folclórico Mercedes Baptista, em meados de 1970, que a dança afro, como linguagem de palco, chegou a Belo Horizonte. De início, as apresentações de Marlene Silva aconteciam dentro do sistema hegemônico, em casas de espetáculos, como o Palácio das Artes e o Teatro Francisco Nunes.

Antes de abrir sua escola, a bailarina ministrou aulas em diversas academias de dança de Belo Horizonte, como a Academia Ana Pavlova, o Studio Karitas e a Academia Internacional de Balé. Seu trabalho na cidade consolidou-se em um momento em que novas linguagens e códigos manifestavam-se e professavam-se em consonância com a emergência de novos valores no ideário da população negra, graças ao MNU. Marlene chega a Belo Horizonte no período em que a população negra se mobilizava com ações afirmativas as mais variadas: a adoção do penteado afro, a produção de obras audiovisuais, jornais e panfletos, a difusão de informações em feiras, sambas e locais públicos de dança e de encontros culturais, nos quais a negritude estava presente.

Fundamentação

Na eclosão de várias manifestações afro, a vida cultural em Belo Horizonte é sacudida por uma série de atividades ligadas ao MNU, então

empenhado em aglutinar pessoas e mobilizar as discussões em torno da herança africana na sociedade brasileira e denunciar a exclusão do negro. Nesse clima de efervescência, Marlene traz para a cidade sua experiência com o Balé Folclórico Mercedes Baptista.

Belo-horizontina de nascimento, ainda muito criança Marlene foi morar em Madureira, no Rio de Janeiro, onde logo se interessou pela dança. Aos dez anos de idade, já estudava balé clássico com a professora Virgínia Duarte. É ela própria quem dá detalhes de sua formação:

Estudei música, especialmente acordeom, e dei aulas durante alguns anos na escola de música “Flor do Ritmo”, dirigida pelo maestro Joaquim Nagib, no Rio. Posteriormente, ingressei no Balé de Danças Folclóricas de Mercedes Baptista, com a qual viajei para a Argentina e Portugal. De volta ao Brasil, decidi iniciar um trabalho intenso de pesquisas sobre danças, comidas, costumes, cânticos e ritmos afro-brasileiros. Nessa mesma época, encenei algumas peças de teatro e participei de vários filmes da Atlântida, como Rio, Capital do Samba, Vai que é Mole e Rumo a Brasília. (Entrevista Marlene Silva, 10 de março de 2010)

A experiência de Marlene Silva no cinema não parou por aí: em 1973, foi convidada para coreografar o filme Xica da Silva, trabalho que a projetou internacionalmente e a trouxe de volta a Minas Gerais. Em 1975, começou a receber convites para ministrar oficinas em Belo Horizonte, o que foi o ponto de partida para uma longa estada na cidade. Conta a professora e coreógrafa Dulce Beltrão, então proprietária da Academia Ana Pavlova:

Conheci a Marlene Silva quando ela ainda participava do Balé Afro da Mercedes Baptista. Fomos apresentadas no Teatro Municipal Francisco Nunes, após o espetáculo, no início dos anos 70, ainda no camarim. Imediatamente, fiz o convite para que ela viesse ministrar um curso temporário em nossa academia. A princípio veio para cursos de férias, mas logo em seguida, eu e minha sócia fizemos a ela a proposta de que ficasse definitivamente no quadro de professores. (Entrevista Dulce Beltrão, 3 de março de 2010)

As aulas de Marlene Silva eram frequentadas por moradores da periferia, como Marcio Valeriano, que se tornou, posteriormente, professor da academia, assim como Anderson Valeriano e Edu Passos. Essas pessoas passaram a disseminar a linguagem da dança afro em suas comunidades, vilas e favelas. Tais bailarinos eram incentivados por Marlene a ocupar espaços urbanos que, até então, excluía as manifestações afro-brasileiras. Realizava-se, por essa via, uma ponte entre o centro e a periferia.

Complementou Dulce Beltrão:

Não acredito que a dança afro tenha sofrido discriminação na cidade. Inclusive, na minha escola, ampliou-se o quadro de alunos com o novo estilo de dança. Pressuponho que outras academias também ampliaram o número de alunos ao apropriarem-se dessa proposta de Marlene Silva. (Entrevista Dulce Beltrão, 3 de março de 2010)

Assim, podemos concluir que, embora presentes, as práticas discriminatórias não são absolutas na produção cultural de Belo Horizonte e que a dança afro era, de certa forma, bem aceita. Importante salientar que, nos anos 1970, Dulce Beltrão foi responsável por trazer à capital mineira vários outros profissionais da dança moderna e do jazz.

O espaço que Marlene Silva conquistou no cenário artístico da cidade era, também, assunto na imprensa mineira, que exaltava seu trabalho, como lembra o jornalista e escritor Rogério Zola Santiago:

Na porta do jornal Hoje em Dia, nos idos da década de 1970, estava de saída a Marlene, brava mulher em tremendo corre-corre. Foi esta a primeira vez em que vi um furacão feminino negro em busca da divulgação de seu trabalho. Como coreógrafa, bailarina e professora da dança afro-brasileira, já preparava os mais importantes especialistas na cultura e na diáspora. (Entrevista, Rogério Zola Santiago, 23 de março de 2010)

Essa valorização artística pode ser confirmada em reportagens da época:

Retrato de um país multifacetado, um pouco africano, indígena e português. Essa brasilidade é o tema central do espetáculo de dança Brasil Mestiço, criação da coreógrafa Marlene Silva, mito internacional da dança afro-brasileira. A grande atração do evento é a própria Marlene, mineira de Belo Horizonte, criada no Rio, onde se iniciou na dança. (Entrevista Rogério Zola Santiago, 23 de março de 2010)

Ao chegar a Belo Horizonte, Marlene encontrou um espaço alternativo no qual a cultura negra já se consolidara: comunidades congadeiras, candomblé, umbanda, escolas de samba e grupos de capoeira. Sua presença reuniu e potencializou essas forças numa forte integração cultural. Não se pode negligenciar o contexto das manifestações afro-brasileiras em Belo Horizonte. A força da ancestralidade afrodescendente, concretizada nas tradições afro-brasileiras disseminadas nas congadas e nas religiões de matriz africana, constituiu o solo fecundo onde floresceu o trabalho de Marlene Silva e a consequente consolidação da dança afro de palco. Na criação de seus espetáculos, Marlene Silva frequentemente se inspirava em tradições afro-mineiras já consolidadas como a Festa do Preto Velho ou Noite de Libertação¹.

A criação de grupos de dança afro em escolas de samba, a montagem de coreografias em associações de bairro, a participação de guardas de congos nos espetáculos coreografados por Marlene Silva, concursos de beleza negra e festivais de culinária são eventos que compõem um conjunto das manifestações negras em Belo Horizonte, impulsionadas por essa bailarina.

1 Evento que acontece em Belo Horizonte há cerca de 38 anos, nos arredores do bairro Silveira, na Praça 13 de Maio, na Região Nordeste de Belo Horizonte, o culto aos Pretos Velhos e Pretas Velhas, ancestrais guias da Umbanda, é reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial de Belo Horizonte. A festa, realizada todos os anos, reúne centenas de pessoas para celebrar seus ancestrais e buscar atendimento, uma vez que representantes de terreiros de várias partes da cidade e região metropolitana participam da celebração.

Marcos Cardoso, presidente do MNU na época em que Marlene Silva chegou à cidade, conta da experiência de cidadania nas escolas de samba:

Nas comunidades que lhes deram origem, para além da arte, as escolas se transformaram em exercício da política, experiência de gestão, convivência e produção coletivas. Em Belo Horizonte, este movimento aconteceu dez anos depois do Rio de Janeiro, sendo a primeira Escola, a Pedreira Unida, constituída em 1938. Marlene Silva se fortaleceu nos anos 70, coreografando alas e formando bailarinos. (CARDOSO, 2006, p. 42)

Assim como no Rio de Janeiro com Mercedes Baptista, em Belo Horizonte constata-se uma interligação dos grupos e companhias de dança afro com as escolas de samba, seja com o trabalho dos coreógrafos para preparar mestres-salas e porta-bandeiras, seja na coreografia de alas de passistas e outras.

Em Belo Horizonte, a dança afro também se conectou com o movimento Black Soul, que na década de 1970 mobilizava a juventude negra para dançar em grandes bailes. Estes espaços acabaram se convertendo em locais oportunos para encontros e debates, o que ajudou a firmar uma posição ideológica (política, identitária) em relação à negritude. Tanto em Salvador, no bairro negro da Liberdade, como nos morros do Rio de Janeiro, São Paulo e, particularmente, em Belo Horizonte, os Blacks, como eram denominados, tiveram um papel estimulador ao congregar a juventude negra, entre outras coisas, para a dança.

Na cidade, os bailes Black Soul concentravam-se no Clube Máscara Negra e no Clube da União Italiana, no Diretório Acadêmico da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e no Sindicato dos Bancários. Depois, o movimento espalhou-se por diversas casas de baile nos bairros da periferia da cidade. Conta Marcos Cardoso:

Estes espaços/lugares de produção de sociabilidade eram constantemente invadidos pelo aparato policial do Estado, numa evidente ação de racismo e de desrespeito aos direitos humanos [...]. Naquele período, essa razão possibilitou uma aproximação dos militantes do movimento com os líderes dos bailes-soul, equipes de som e grupos de dança da cidade. (CARDOSO, 2006, p. 34)

Não foi por acaso que entre as primeiras bandeiras do MNU estiveram a luta contra a violência policial em Belo Horizonte e as propostas de consolidar o desenvolvimento social e político do negro por meio da cultura e da arte. Desta forma, pode-se dizer que Marlene Silva encontrou um quadro favorável em Belo Horizonte. Inúmeras manifestações culturais negras convergiam e potencializavam seu trabalho com a dança afro. Um público fiel formou-se tanto para suas aulas como para os espetáculos e, assim, consolidou-se uma plateia capaz de apreciá-la, elogiá-la e criticá-la. Além disso, uma massa crítica composta de intelectuais, militantes políticos, estudantes e artistas percebia e interessava-se por essa proposta, marcando presença nos espetáculos, tanto nos teatros quanto nas praças públicas. A presença constante desse público legitimou o espetáculo da dança afro como produção artística e cultural de valor em Belo Horizonte.

Antes da chegada de Marlene Silva, é preciso que se diga, já haviam acontecido algumas tentativas de criar grupos de dança que tivessem como referência as manifestações tradicionais da cultura negra. Mas eram companhias que não conseguiam se firmar, por causa do preconceito que permeava o circuito artístico da cidade. Entre essas iniciativas pioneiras, destaco o grupo Odum Orixás, germinado do grupo folclórico Aruanda. O Odum Orixás, depois de algum tempo de inatividade, voltou a se estruturar graças à Marlene. No entanto, ela própria relata ter encontrado resistência e preconceito na cidade:

Fui eu quem iniciei essa modalidade de Dança Afro para palco em Belo Horizonte e consegui ter um nome por aqui. Mas não foi fácil,

tive que levar a dança afro para as ruas da cidade também. Apresentei na praça da rodoviária, praça da Liberdade e outras da cidade, antes de ganhar as academias. Chamavam-nos de macacos, macumbeiros e outros apelidos pejorativos, jogavam pedra e tudo mais. (Entrevista Marlene Silva, 10 de Março de 2010)

Ao que parece, a tarefa da coreógrafa não foi das mais fáceis. Para se impor, a dança afro teve que mostrar que, tanto quanto o balé clássico, possuía seus próprios códigos, técnicas e seu próprio valor artístico, ainda que distante dos moldes europeus.

Mesmo tendo de lidar com a intolerância, a falta de respeito e a discriminação racial na cidade, Marlene apresentou-se em praças públicas, onde as hostilidades eram recorrentes. Apesar desses percalços, sua dança afro foi um marco para a proliferação de companhias e grupos e para a formação daqueles que seriam agentes culturais multiplicadores.

Muitos alunos de Marlene Silva que também participavam de seus espetáculos eram discriminados por serem bailarinos e coreógrafos de dança afro. Sofriam preconceito de saída, pela simples escolha desse tipo de dança. Certa vez, ouvi de alguém: “Vocês, negros, ao invés de pensarem grande, vão voltar às raízes africanas”.

Dos inúmeros caminhos escolhidos por Marlene Silva para firmar um diálogo com os produtores culturais de Belo Horizonte e dar formação aos bailarinos de sua companhia, gostaria de destacar o esforço de pensar conceitualmente a prática da dança afro. O conceito de dança afro, tal qual foi teorizado por Marlene Silva, constitui-se de três categorias distintas e, ao mesmo tempo, complementares: *expressão, coordenação e ritmo*. O bailarino e a bailarina devem expressar o sentimento interior e transformá-lo em coordenação corporal junto com o ritmo. O ritmo acompanha a marcação percussiva sonora dos instrumentos musicais e/ou do próprio corpo. Esses três elementos combinam técnica e elementos estéticos, na dimensão cultural afrodescendente.

Assim como Marlene, compreendo que a dança afro não se realiza sem uma elaboração técnica, contando apenas com a espontaneidade do bailarino. Longe das convenções formais do balé, surge uma nova maneira de se fazer dança, que resulta de outra abordagem técnica e corporal, que implica novas configurações coreográficas.

Incluída por alguns profissionais do balé na categoria designada como “dança livre”, ou “dança expressão”, a dança afro tornou-se conhecida como uma vertente da dança moderna. No discurso libertário de seus precursores, as danças brasileiras eram um contraponto à estrutura rígida do balé clássico.

Em um momento de efervescência da dança afro em Belo Horizonte, o capoeirista, bailarino e coreógrafo Eusébio Lobo também chega à cidade. Tendo estudado com Martha Graham, Katherine Dunham, Clyde Morgan e Mercedes Baptista, esse artista negro veio, a convite da coreógrafa Marjore Quest, para ministrar aulas de jazz americano, técnica Graham e Dunham. Imediatamente, percebeu a ausência de bailarinos (homens) negros e convenceu Marjore a oferecer bolsas de estudo, com vistas a concretizar o trabalho que tinha em mente.

Seguindo uma vertente mais contemporânea, que se diferenciava da proposta de Marlene Silva, Eusébio Lobo, ao desenvolver seu trabalho em Belo Horizonte, também fortaleceu a dança afro. Como professor, aplicou os princípios da capoeira na composição coreográfica, o que instituiu um novo padrão formal. Uma das particularidades deste coreógrafo era a valorização das experiências de vida dos bailarinos. Alguns possuíam a experiência da capoeira, do soul, do samba e de outras danças populares, que se inter-relacionavam no trabalho investigativo e na dinâmica criativa proposta por Eusébio. Eurico Justino, hoje diretor da área de dança do sindicato dos artistas e técnicos de Minas Gerais – SATED, conta:

Foram selecionados 22 homens negros, pardos e mestiços da periferia, alguns com experiência em capoeira, dançarinos de Soul. Tinha apenas um branco, não por preconceito, mas apenas um se interessou por esse novo trabalho do Eusébio. Em Belo Horizonte, ninguém nunca teve a coragem antes, de colocar 22 homens negros no palco. Esse coreógrafo foi uma grande inovação na cidade e formou muita gente boa que ainda hoje está na ativa, em BH, em outros estados e no exterior. (Entrevista Eurico Justino 12, de fevereiro de 2010)

Nota-se que o pioneirismo de Eusébio Lobo foi capaz de quebrar tabus em Belo Horizonte. Bailarinos negros então destinados ao samba, ao maculelê, à capoeira, ou seja, ao folclore, simplesmente, começaram a vislumbrar outras possibilidades profissionais, em academias e locais antes só frequentados por brancos.

A partir deste primeiro grupo criado por Eusébio, no Studio Núcleo Artístico, surge o grupo Camaleão, que, até os dias de hoje, mantém a proposta de priorizar a pluralidade de tipos e estilos de dança.

Conclusão

As novas concepções de dança vindas da América dos Estados Unidos já influenciavam o cenário mineiro, que se deixava contaminar por coreógrafos como Martha Graham e Alvin Ailey. Com a chegada de Marlene Silva e Eusébio Lobo, a cena de dança belo-horizontina passaria a buscar, no gestual afro, elementos para a nova linguagem marcada pela soltura corporal, pelo desencaixe do tronco e pela liberação dos quadris. Os principais grupos e artistas mineiros se formam no interior dessas propostas. Vários bailarinos e bailarinas, assim como coreógrafos e coreógrafas, repensaram seus conceitos. Espaços para a inclusão de elementos da cultura afro-brasileira surgiram. A montagem do espetáculo *Maria, Maria* (1978), do Grupo Corpo, é um exemplo do aproveitamento da influência africana no movimento corporal brasileiro. Tendo como personagem principal uma mulher negra do Vale do

Jequitinhonha, esse trabalho levava para o palco imagens da África, dos navios negreiros, dos santos católicos, do candomblé e do garimpo.

Marlene Silva teve grande influência na montagem coreográfica desse espetáculo, ao ajudar a preparar, tecnicamente, os bailarinos com movimentos corporais da dança afro. Trata-se de uma gestualidade peculiar que explora o conjunto relacional entre *expressão*, *coordenação* e *ritmo* a partir da soltura de quadril e ombros, da malícia e do gingado afro-brasileiro. Fala o bailarino Rui Moreira:

Ao chegar a Belo Horizonte, especificamente para dançar no Grupo Corpo, fui conhecendo a Marlene Silva por tabela. O burburinho em torno dela no âmbito da arte era enorme. No Grupo Corpo todos a reverenciavam. Quando entrei no elenco do espetáculo Maria, Maria, não tive dúvida de que tinha a mão de Marlene. A concepção do espetáculo era toda afro-brasileira: a ginga, o molejo de quadril, de ombro. O coreógrafo Oscar Araiz, convidado para essa montagem, tinha a experiência da dança moderna, mas a movimentação corporal afro-brasileira, com certeza, era de Marlene Silva com a dança afro. (Entrevista Rui Moreira, 14 de março de 2010)

Em suma, a influência de Marlene Silva pode ser percebida como marco histórico fundamental na propagação e consolidação da cultura afro na cidade. Graças a ela, a dança afro inseriu-se, definitivamente, no cenário artístico de Belo Horizonte. Hoje, grupos e companhias de dança de matrizes africanas estão articulados para além do papel da dança afro como instrumento sociocultural nos projetos de comunidades excluídas. É o que diz Marcos Cardoso:

Marlene Silva conseguiu quebrar vários bloqueios em Belo Horizonte com a dança afro e seus espetáculos, o que, para nós, militantes do Movimento Negro Unificado e para a população negra foi fundamental. Ela conseguiu chegar em vários espaços da burguesia hegemônica. A presença de Marlene Silva e sua companhia de dança nesses espaços foi uma constante e mudou vários paradigmas na cidade. (Entrevista Marlene Silva, 10 de março de 2010)

A contribuição dessa coreógrafa, sinônimo de esperança, luta e resistência para os bailarinos afrodescendentes, possibilitou a formação de inúmeros disseminadores da dança afro, entre os quais me incluo, como fundador da companhia de dança afro Bataka, em 1982.

Referências bibliográficas:

CARDOSO, Marcos. **O movimento negro em Belo Horizonte**: 1978-1998. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as Rosas Negras** – Lélia Gonzalez em primeira pessoa. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

LIMA, Nelson. **Dando conta do recado**: A dança afro no Rio de Janeiro e suas influências. 1995. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

LINO, Nilma. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: O Reinado do Rosário no Jato-bá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997. (Coleção Perspectivas.)

MELGAÇO, Paulo. **Mercedes Baptista**: a criação da identidade negra na dança. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.

MONTEIRO, Marianna. Dança afro: uma dança moderna brasileira. *In*: NORA, Sigrid; SPANGUERO, Maíra (org.). **Húmus** 4. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2011.

MUNANGA, Kabenguele; GOMES, Nilma Lino. **O negro no Brasil de hoje**. São Paulo: Global, 2006.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**. Petrópolis: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor**: identidade, raça e gênero no Brasil. São Paulo: Selo Negro, 2003.

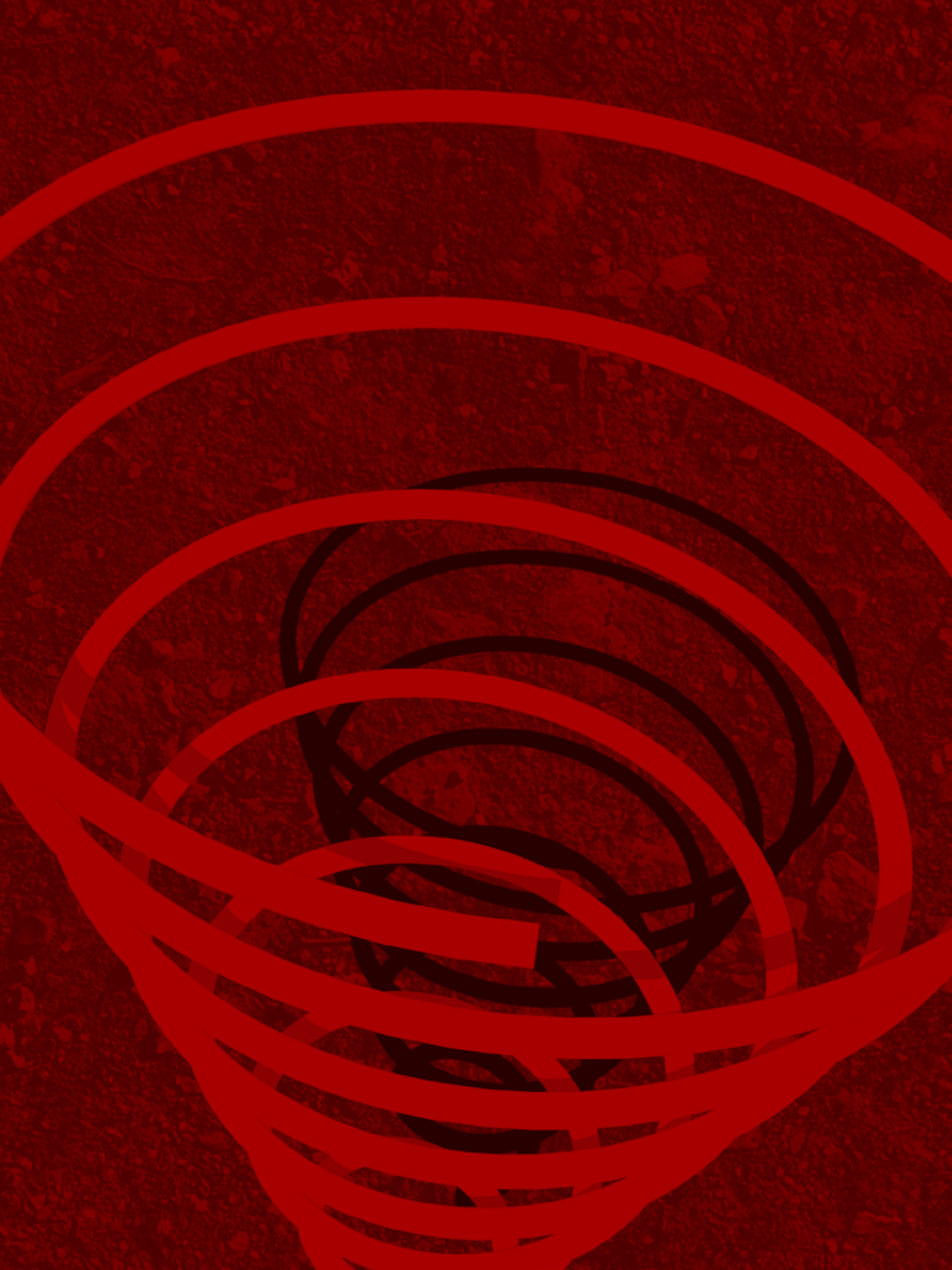
NÓBREGA, Nadir. **Ago Alafiju, Odara!** A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971 a 1978. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2007.

NÓBREGA, Nadir. **Dança Afro** – Sincretismo de movimentos. Salvador: EDUFBA, 1991.

ZITA, Maria. **Dança negro, ginga a história**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1998.

Referência videográfica:

Balé de Pé no Chão: A Dança Afro de Mercedes Baptista. Direção: Marianna F. M. Monteiro e Lilian Solá Santiago. São Paulo: Terra Firme Digital, 2006. 1 vídeo (51 min), son., color.





Os trajes de candomblé e as indumentárias dos orixás do Terreiro da Goméia na revista O Cruzeiro, de 1967

José Roberto Lima Santos

Introdução

O interesse em pesquisar as vestimentas, trajes e indumentárias de Candomblé surgiu na minha adolescência, quando cursava o Ensino Fundamental. Nessa época, frequentava regularmente a biblioteca do Centro Cultural São Paulo para fazer pesquisas escolares de meu interesse. Lá, eu me deparei pela primeira vez com o livro *Orixás – deuses iorubás na África e no novo mundo*, de Pierre Fatumbi Verger (1981), lançado em paralelo a uma exposição das imagens fotográficas do próprio livro, a partir da pesquisa do autor em campo, na África, no Brasil e, em particular, na Bahia.

As vestes dos *òrìṣà*, na África, em sua maioria, apresentavam camadas de tecidos amarrados ou entrelaçados ao corpo, principalmente as vestimentas das mulheres, enquanto nas vestes dos homens predominavam as calças e as túnicas. Os paramentos, insígnias mítico-simbólicas, remetiam a uma cultura africana baseada na manualidade e artesanato, no domínio do entalhe da madeira, do manuseio do couro e da forja de metais.

Os vestuários apresentados nas imagens referentes à Bahia, em particular nos terreiros de candomblé de ketu, com o qual Verger tinha

fortes relações de amizade e ligação religiosa, causaram-me espanto e atiçaram ainda mais o desejo de entendê-los. Surpreendeu-me perceber que os trajes e as indumentárias, sem que deixassem de remeter à cultura africana da Nigéria e do Benin, eram bastante voltados para a cultura europeia e ocidental, e me lembravam os trajes da nobreza europeia com suas volumosas saias rodadas.

Em dezembro de 1990, me tornei integrante de um Terreiro de Umbanda, situado em Diadema, na grande São Paulo. Eu morava na mesma rua na qual se localizava o Terreiro de Umbanda Oxalufã-Aba. Eu tinha apenas 18 anos de idade. O nome chamou minha atenção, pois remetia ao *òrìṣà Òṣàlá*, que eu já havia visto na exposição e na obra de Verger acima descrita. Eu não entendia muito bem o que era um terreiro de Umbanda, mas sabia que ali eram cultuadas entidades espirituais que aconselhavam as pessoas, cantavam, dançavam e usavam vestimentas e diversos adereços. Os adereços, quando fora de uso, ficavam pendurados nas paredes: chapéu de couro, penachos, arco flecha etc.

Conforme o tempo foi passando, frequentando diariamente o local, fui me envolvendo nos rituais, auxiliava a *Ìyálórìṣà* e acabei ganhando sua confiança. Embora o templo se identificasse como sendo de Umbanda, a *Ìyálórìṣà* era iniciada no Candomblé para *Yemoja*, sendo *Òṣàlá* era seu *òrìṣà* adjunto. Foram momentos de muito aprendizado, as vestimentas, trajes e indumentárias proporcionavam-me um enorme encantamento, instigando minha curiosidade. Eu fiquei fascinado com tudo aquilo. Realmente era um outro universo, um outro mundo, uma outra realidade.

Em 1995, imerso nesse contexto mítico religioso, foi realizada a minha iniciação para a divindade venerável *Oyá*¹, concretizando-se,

1 Divindade cultuada na Nigéria em diversas localidades, trazida para o Brasil durante o tráfico transatlântico. De acordo com os mitos iyorúbá, é a deusa do fogo, dos ventos, das tempestades e do rio Níger (Odò Oya). Foi a terceira esposa de Sangò e o acompanhou até os últimos dias de sua vida. Cognominada como Iyansã – abreviação que corresponde a Iyá Omo AboriMesan Orun

assim, minha integração ao candomblé de ketu, pois meu envolvimento com esse terreiro se dava no momento de transição dessa casa para os cultos afro-brasileiros de matriz iyorùbá. Meu interesse se voltou para a tradição ketu, bem como para o sentido e uso das vestimentas, dos trajes e indumentárias dos òrìṣà nessa tradição.

Durante meus dez anos de participação ativa nesse terreiro, em transição da umbanda para o candomblé, as vestimentas e trajes eram confeccionados com esmero, cuidado e capricho. As indumentárias dos òrìṣà eram criadas e elaboradas dentro e fora do terreiro, com luxo, pompa, tecidos nobres e adornos. Mãos hábeis e experientes dominavam a artesanaria e os modos de fazer, utilizavam máquinas de costura, moldes e modelagens. As vestes eram encorpadas, volumosas e traziam uma beleza inigualável que saltava aos meus olhos. As insígnias, conhecidas popularmente como “paramentos”, eram encomendadas a um artesão especializado no manuseio do metal.

Em 2000, passo a fazer parte do Balé Arte Negra da UMES – União Municipal dos Estudantes Secundaristas –, atuando como artista/dançarino. O processo de execução dos figurinos para esse corpo de baile era encabeçado pelo estilista e figurinista Edson Gregório. Acabei me tornando um de seus assistentes, devido ao meu interesse pelo tema. Fui aprendendo com ele os significados e sentidos das indumentárias dos òrìṣà². As vestimentas, trajes e indumentárias realmente contavam

(mulher dos nove caminhos do òrun). É reconhecida como a Rainha dos Egúngún (ancestrais veneráveis que correspondem aos antepassados mortais, que eram notáveis em suas famílias e comunidades) (VERGER, 2018, p. 174).

2 A forma como eram construídos os trajes dos orixás, no teatro, espelhava-se na construção das vestes de terreiros. Todavia, para além dos aspectos formais dos trajes, que seguiam de perto os da religião, notei diferenças importantes entre o contexto religioso e o artístico. Uma dessas diferenças é o uso dos arquétipos das divindades veneráveis como fonte de referência e inspiração. Òsun por exemplo, ao invés de estar vestida do modo tradicional religioso, tinha partes do corpo pintadas à mão, simbolizando sua sensualidade e representando-a como deusa

histórias. Passei a pesquisar alguns materiais escritos, observar obras de arte que dialogavam com a religiosidade negra e afro-brasileira. Nessa ocasião, tomei conhecimento da obra de Carybé, *Iconografia dos orixás africanos na Bahia* (1980), na qual o artista plástico apresenta uma a uma as figuras dos *òrìṣà* com suas vestes e paramentos. Tive acesso também às gravuras de Debret, iconografia importante sobre os trajes de escravizados durante o período colonial (DEBRET, s/d).

Muito mais tarde, já durante a realização do meu mestrado sobre os trajes religiosos do Candomblé, tive acesso à obra *Vestidos de realeza – fios e nós centro-africanos no candomblé de Joãozinho da Goméia*, de Andrea Mendes (2014), uma obra que se constrói a partir de uma reportagem na revista *O Cruzeiro*, de 23 de setembro de 1967³. Tomo então contato com os trajes de candomblé a partir de outro tipo de iconografia, na grande imprensa. Chama minha atenção o fato de que Joãozinho da Goméia⁴, foi o primeiro líder religioso a levar para uma mídia de circulação nacional imagens dos trajes religiosos do Candomblé. Nessa reportagem, indumentárias dos *òrìṣà* eram expostas de maneira didática, contando a importância e os sentidos dos vestuários religiosos.

Segundo Carlos Nobre, em *Gomeia João: A arte de tecer o invisível* (2017), esse *Taata/Bàbálòrìsà* gostava de roupas luxuosas dentro e fora do terreiro. Devido a essa particularidade, as vestes de seu espaço re-

da fertilidade. Era apenas coberta com tecidos leves atados ao corpo, que simbolizavam a sua relação com as águas dos rios e cachoeiras.

3 A reportagem pode ser consultada na íntegra em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=164097>. Acesso em: 2 mar. 2022.

4 Embora tenha sido um sacerdote da nação Angola#, Taata Londirá, ou Joãozinho da Goméia, após ter tomado bori e realizado a troca de axé com Iyá Menininha do Gantois, que na época era a líder religiosa do Ilê Axé Iyá Omin Axé Iyamassê, apropriou-se dos rituais e modos de vestir da nação ketu, mas não excluindo o que já havia apreendido anteriormente na nação congo-angola. Inclusive, preservando o culto aos índios e caboclos, antepassados dos nossos povos originários.

ligioso e de suas divindades eram extremamente elaboradas. Muitos afirmam que foi Joãozinho da Gomeia quem inseriu, no candomblé, os tecidos nobres europeus, brilhosos, além de joias e tecidos africanos, devido a sua relação com a arte da costura e confecção do vestuário religioso de seu templo/terreiro.

Embora uma figura religiosa polêmica, devido ao gosto pelo carnaval, pelo teatro de revistas e pela dança, Joãozinho da Gomeia, através de sua trajetória, trouxe à luz o protagonismo e a importância da figura masculina no candomblé, uma vez que o matriarcado estava em alta na Bahia, e a participação dos homens era restrita apenas à iniciação de *iyawó* de portas fechadas, não havendo visibilidade masculina no candomblé baiano. Tal protagonismo masculino se manifestava em seu terreiro com a exibição dos iniciados, tanto homens quanto mulheres, vestidos com toda pompa.

Através de sua fama e prestígio, com o passar do tempo, *Taata Londirá* tornou-se um ícone, uma pessoa ilustre, famosa e midiática. Após a sua morte, tornou-se um mito e o patrono da nação congo-angola, do culto aos *minkisi* e *òrisà*, por sua postura transgressora e ávida, por ter criado relações com propostas de inovação nos trajes e nas indumentárias de candomblé, além de ter sido um exímio artista (GAMA, 2014).

O vestuário de candomblé presentes na revista *O Cruzeiro* de 1967

A revista *O Cruzeiro*, de 23 de setembro de 1967, traz em sua capa a imagem de Joãozinho da Gomeia com duas mulheres vestidas a caráter, aos modos de vestir da religião afro-brasileira, com o título: “Joãozinho da Gomeia e os segredos do candomblé – a ronda dos orixás”. A matéria impressa apresenta 12 páginas a cores, com muitas fotografias. O texto é de Ubiratan de Lemos e as fotos de Indalécio Wanderley⁵.

5 Ubiratan Lemos, falecido em 1978, foi um jornalista amazonense, que integrou o corpo de

Os trajes apresentados se referem àqueles usados pelos adeptos do candomblé, visíveis na figura de Joãozinho da Goméia, que está ricamente vestido com tecidos africanos atados ao corpo, sobrepondo vestes que estão debaixo, possivelmente feitas a mão em um tear. Vemos no panejamento, um desenho bordado possivelmente de tradição Lusona ou Adinkra⁶.



Figura 1: Joãozinho da Goméia e os segredos do candomblé – A ronda misteriosa dos orixás. Revista *O Cruzeiro*, 23 de setembro de 1967. (Fonte: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=164097>. Acesso em: 2 mar. 2022.)

repórteres da Revista *Cruzeiro*, tendo vencido o prêmio Esso de jornalismo, com reportagem “Os Paus de arara, uma tragédia brasileira”, que revelou a realidade dos migrantes nordestinos. No caso da matéria sobre Joãozinho da Goméia, o jornalista revela novamente aspectos da realidade brasileira desconhecidos, até então, do grande público. Indalécio Wanderley, por sua vez, é um dos maiores fotógrafos da imprensa brasileira do período, tendo sido o principal fotógrafo dos concursos de misses para a revista *O Cruzeiro*.

6 Lusona é uma tradição milenar do povo Tchokwe de contar histórias a partir de inscrições feitas na areia. *Adinkra* é um conjunto ideográfico da etnia Akan, constituído de símbolos que representam conceitos e aforismos.

Já as filhas de santo da capa estão vestidas com o famoso traje de baiana de candomblé, que é composto de: calção, camisu, batas, anáguas, contra goma (forro feito com tecido de algodão ou de tecido acetinado), pano da costa, ojá orí (pano de cabeça que se transforma em turbante ou laçarotes), saia rodada e *zinguê* (pano para sustentação dos seios), com estampas de *richelieu*. Na complementação do vestuário, temos joias, fios de contas, brajás de búzios, anéis, pulseiras e colares que correspondem a cada *òriṣà*.

Na matéria da revista, teremos as seguintes divindades veneráveis fotografadas: *Ògún, Sangò, Oyá, Osòósi, Òsun, Yemoja, Ossañiyn, Nàná Buruku, Obá, Osumarè, Obaluwáiyè, Òsálá (Osògíyan, o jovem, e Osolufon, o ancião)*. O que as fotos da reportagem revelam é uma notável permanência nas tradições do vestir do candomblé Ketu: o uso das anáguas, a forma das amarrações, a saia rodada longa, para as divindades femininas; o uso da saieta, para as divindades masculinas; os paramentos que identificam cada divindade, o uso de tecidos importados: o *richelieu*, o veludo, a seda adamascada, o uso do pano da costa africano.

Por outro lado, chama atenção a ausência do filá de franjas aplicadas nas coroas dos *òriṣàs* femininos tão comuns na atualidade. Destaco também a utilização do plissado na saia, raramente utilizado hoje em dia, bem como os correntões de joias crioulas pouco utilizados hoje em dia nas indumentárias das divindades. Além disso, o Oxê de madeira, paramento de xangô (machado duplo), parece indicar a presença de artesanias africanas no candomblé carioca de então.

Trinta e cinco anos mais tarde foi aberta a exposição “Joãozinho da Gomeia: O Cotidiano e o Sagrado em Duque de Caxias”, em que foram apresentados trajes, indumentárias e paramentos do Terreiro da Gomeia, peças de uso ritualístico e de uso cotidiano de Taata Londirá.

É provável que muitas das peças apresentadas na reportagem da revista *Cruzeiro* possam ainda ser admiradas no acervo do Instituto Histórico da Câmara Municipal de Duque de Caxias (IHCMDC)⁷.



Figura 2: Trajes, indumentárias e objetos ritualísticos do terreiro da Goméia
– RJ. Exposição “Joãozinho da Goméia: O Cotidiano e o Sagrado em Duque de Caxias”. (Foto: Audemir Damião, 2011. Fonte: Acervo do IHCMDC)

A reportagem na revista *Cruzeiro* sobre o terreiro de Joãozinho da Goméia corresponde a uma imprensa de cunho nacionalista que vinha publicando desde a década de 1950 reportagens de peso, revelando aspectos pouco divulgados da cultura brasileira. Em 1951, uma reportagem da mesma revista, “As noivas dos deuses sanguinários”,

7 O Instituto Histórico da Câmara Municipal de Duque de Caxias foi fundado em 1973. Desde então, tem se destacado na guarda do acervo histórico de Duque de Caxias e da Baixada Fluminense. Entre os mais de setenta mil itens documentais – reproduções fotográficas, documentos originais, livros e jornais –, o acervo do babalorixá Joãozinho da Goméia destaca-se nas reportagens de jornais, e nas vestimentas e artefatos religiosos da coleção.

com fotos de José Medeiros e texto de Arlindo Silva, retrata os rituais internos do Candomblé. Em 1955, uma reportagem intitulada “A grande luta da lagoa do Ipavu”, com texto de Jorge Ferreira e fotografias de Henry Ballot, na mesma linha, trazia ao grande público o ritual do Kuarup. Todavia, no caso da reportagem sobre Goméia, alguns paradigmas estavam sendo quebrados. Pela primeira vez uma liderança de candomblé masculina é capa da revista *Cruzeiro*. Trata-se de quebrar o proselitismo negativo conferido às religiões de matriz africana e ao seu vestuário e, com isso, contribuir para uma possível valorização e reconhecimento cultural do candomblé e de suas vestes.

Referências bibliográficas:

ALMEIDA, Tania Maria da Silva Amaro de; BRAZ, Antonio Augusto. Joãozinho da Goméia e o Instituto CMD: Acervo, memórias e patrimônio. **Periferia**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação da FEBF/UERJ, Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, p. 129-153, set./dez 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/55035/37332>. Acesso em: 22 fev. 2022.

CARYBE, H. **Iconografia dos orixás africanos na Bahia**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980. [Catálogo de gravuras e aquarelas]

DEBRET, J. Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica do Brasil**. São Paulo: Livraria Martins, Editora, s/d.

GAMA, Elizabeth Castelano. Um rei negro na baixada fluminense: memória e esquecimento. **Periferia**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação da FEBF/UERJ, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 101-119, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/17274/12711>. Acesso em: 5 fev. 2019.

MENDES, Andrea. O rei do candomblé nas páginas da revista: Joãozinho da Goméia em *O Cruzeiro* (1967). **Recôncavo**: Revista de História da UNIABEU, Belford Roxo, RJ, v. 4, n. 6, p. 58-78, 2014.

MENDES, Andrea. **Vestidos de real-eza – fios e nós centro-africanos no**

candomblé de Joãozinho da Goméia, série Recôncavo da Guanabara, Rio de Janeiro, 2014.

SANTOS, José Roberto Lima Santos. **Indumentárias de orixás: arte, mito e moda no rito afro-brasileiro**. 2021. 483p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2022.

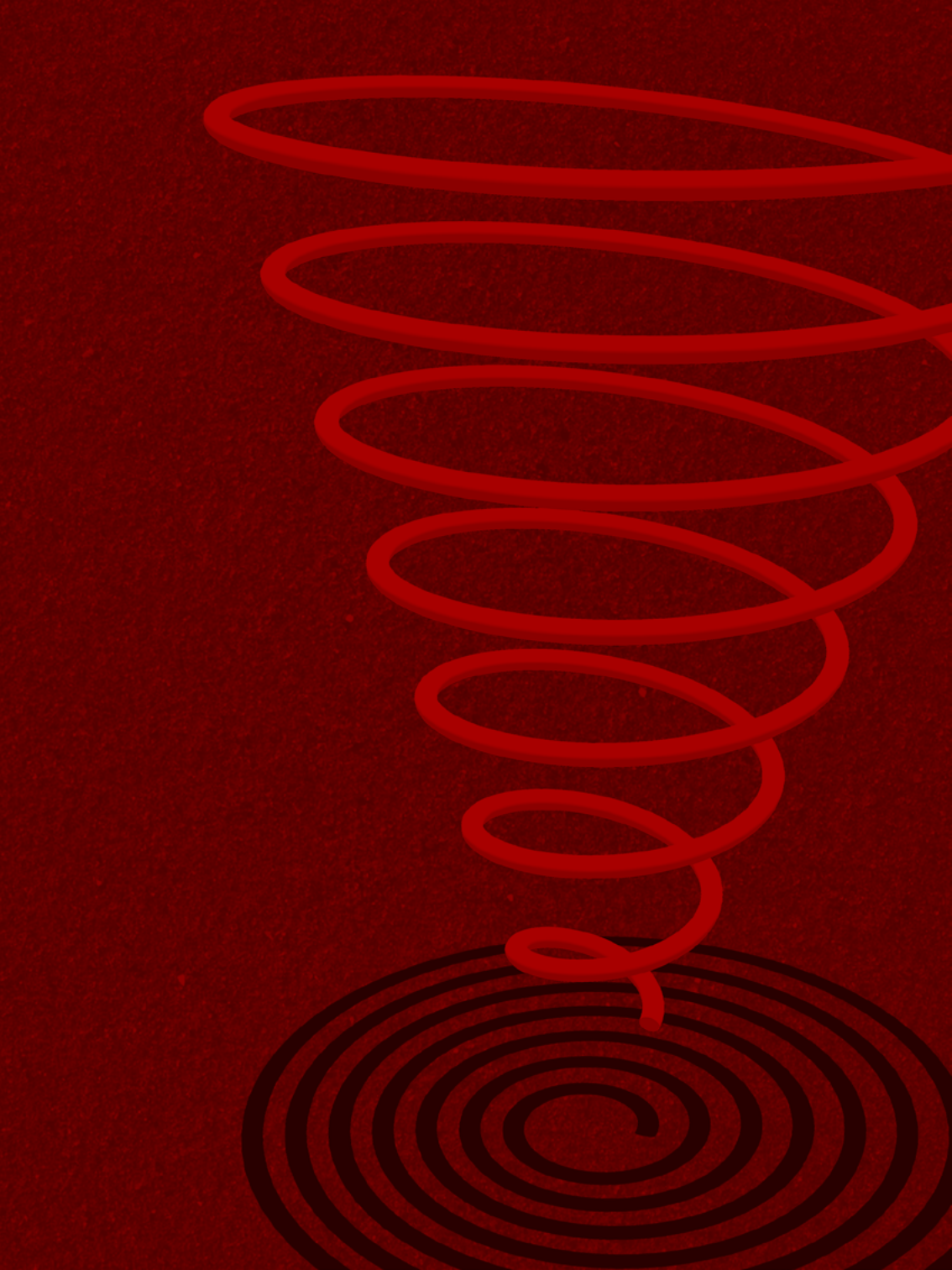
NOBRE, Carlos. **Gomeia João: A arte de tecer o invisível**. Rio de Janeiro: Centro Portal Cultural, 2017.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo**. Salvador: Editora Corrupio; Fundação Pierre Verger, 2018.

Sites:

Acervo Digital Revista O Cruzeiro Joãozinho da Goméia e os segredos do candomblé – A ronda misteriosa dos orixás. Revista *O Cruzeiro*, 23 de setembro de 1967. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=1>. Acesso em: 2 mar. 2022.

Instituto Histórico de Duque de Caxias Acervo fixo dos trajes, insígnias e peças do Terreiro da Goméia. Disponível em: https://www.cmdc.rj.gov.br/?page_id=1452. Acesso em: 4 mar. 2022.



Viver Brasil: revelando a Afro-brazilian Dance Theater

Fernando Marques Camargo Ferraz

Esse texto analisa a trajetória e produção da companhia de dança Viver Brasil, sediada em Los Angeles, e que oferece um exemplo das mediações possíveis entre a cultura tradicional afro-brasileira e sua (re) criação cênica contemporânea em dança no território estadunidense. Tal experiência reativa as noções hibridizadas e tensionadas da poética diaspórica (GILROY, 2007) nas quais os elementos da cultura tradicional negra são permanentemente reprocessados em formas complexas e dinâmicas, para além das fronteiras geográficas, nacionais ou genealógicas. Essa reflexão resulta da revisão das informações obtidas na pesquisa de campo durante meu processo de doutoramento, período no qual acompanhei as atividades de Linda Yudin¹ e Luiz Badaró², diretores da Viver Brasil, entre agosto de 2014 e agosto de 2016, inicialmente em Salvador e, posteriormente, na cidade de Los Angeles.

Linda Yudin iniciou sua formação em dança moderna ainda criança e a intensificou na Universidade de Illinois. Seu contato com as danças

1 Linda Yudin, americana de origem judaica, é dançarina especializada em dança brasileira, casada com Luiz Badaró, com quem divide a direção da Companhia Viver Brasil. Pesquisa danças afro-brasileiras desde 1986.

2 Luiz Badaró é um capoeirista, músico percussionista e coreógrafo soteropolitano. Iniciou seus estudos em dança com Mestre King nos anos 1970, desenvolvendo sua carreira artística nos grupos folclóricos soteropolitanos. Cofundou a Viver Brasil Dance Company com Linda Yudin em 1997.

da diáspora negra se deu em 1978, ao assistir à companhia de Pearl Primus³ na universidade. Nesse momento, encantou-se com a visualidade dos trajes africanos, a música ao vivo, a potência dos dançarinos, a presença magnética de Primus e sua corporalidade baseada nas danças do Caribe e África Ocidental. O espetáculo fez Yudin pesquisar a história de Primus e descobrir sua formação em antropologia da dança. Essa informação a fez aproximar-se da Universidade da Califórnia (UCLA), cuja pesquisa em etnologia da dança se fazia presente. Simultaneamente, Yudin entrou em contato com a técnica de Katherine Dunham, baseada em danças da diáspora caribenha e sul-americana, a qual lhe indicou possibilidades de mesclar abordagens culturais com a técnica de dança.

No departamento de dança da UCLA, teve a influência de etnólogas da dança como Susan Cashion, especialista em danças da América Latina, bem como a de Allegra Fuller Snyder e Judy Mitoma. Ao ser apresentada a livros e pesquisas sobre candomblé e danças folclóricas brasileiras, Yudin começou a interessar-se pelas danças do Brasil e suas influências africanas. Na época, o grupo Viva Bahia, dirigido pela etnomusicóloga brasileira Emília Biancardi⁴, viajou para Los Angeles com o apoio da Bahiatursa, em 1986. Nesse *show* folclórico, foram apresentados elementos do maculelê, capoeira, samba de roda, samba reggae e outros movimentos fusionados a partir das corporalidades afro-brasileiras.

3 Pearl Primus foi uma bailarina e antropóloga afro-americana, uma das maiores expoentes da tradição negra na dança moderna americana.

4 Emília Biancardi nasceu em Salvador em 1932. Folclorista, etnomusicóloga, professora, compositora e escritora. Fundou em 1962 o grupo folclórico Viva Bahia, um dos mais importantes grupos folclóricos brasileiros entre os anos 1960 e 1980. Buscou a colaboração dos mestres de capoeira, pessoas ligadas ao candomblé e mestres das manifestações tradicionais. Durante sua existência, o grupo viajou pela América do Sul, Europa, EUA, Oriente Médio e África, além de ter lançado três LPs, gravados durante as encenações.

Linda sentiu a mesma identificação que a havia tocado ao conhecer o trabalho de Primus, extasiando-se com as danças dos orixás, suas roupas, cores e ritmos, percebendo as conexões com as tradições litúrgicas africanas reconfiguradas no Brasil e recriadas no palco pelos grupos parafolclóricos. Dessa forma, começa a se interessar em desenvolver um projeto de pesquisa sobre as danças afro-brasileiras. Linda viajou pela primeira vez ao Brasil em agosto de 1986, sem falar português, interessada em conhecer a dança afro-brasileira. Seu primeiro e mais importante instrutor foi Mestre King⁵.

[...] me levaram pra conhecer King e logo eu comecei a tomar as aulas de King. Eu fui na sala de aula, gente, eu só vi um mar de dançarinos negros... eu não vi uma pessoa branca, eu também não vi nenhum estrangeiro ou estrangeira e eu disse: O que eu estou fazendo aqui!? Eu me senti bem. Eu não sabia nada, eu era provavelmente a pior aluna da aula, mas, na verdade, eu estava numa missão de aprender e entender tudo, que me encantou mesmo.⁶

Durante dois anos, realizou intensa pesquisa, fazendo inúmeras aulas, assistindo ensaios dos grupos folclóricos, visitando casas de candomblé e blocos afro.

Eu fiz o mestrado sobre os Filhos de Gandhi. De que maneira que tem um microcosmo da cultura do candomblé na rua, sabe? [...] Dentro

5 Raimundo Bispo dos Santos (1943-2018), Mestre King integrou diversos grupos folclóricos soteropolitanos entre os anos 1960 e 1970. Foi o primeiro homem a ingressar na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, em 1972. Foi professor de dança em várias instituições: Serviço Social do Comércio (SESC), onde cria o Grupo Folclórico Balú, nos anos 1970; Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, além de diversas universidades estadunidenses nos anos 1990. Mestre King explorou relações entre os mitos afro-brasileiros, a dança dos orixás, a capoeira e a dança moderna. É uma referência na dança afro-baiana e brasileira, e trabalhou mais de quarenta anos na formação de dançarinos.

6 As falas aqui citadas decorrem de entrevista realizada pelo autor com a coreógrafa em 20/08/2014 em Salvador, no bairro da Barra.

dos afoxés, eu sabia que podia estudar bastante as danças dos orixás, com um ritmo só pra entender o que é candomblé e, na verdade, o que é todo esse mistério e por que esse vocabulário afro-brasileiro dos orixás veio do candomblé, então foi fantástico pra mim.

Ao retornar para Los Angeles, Linda Yudin finaliza sua pesquisa de mestrado na UCLA e monta o grupo de dança, o Afro Bahia: “[...] uma companhia que a gente copiou quase tudo, copiando as roupas e o repertório das danças dos orixás, maculelê, capoeira, samba de roda. A parte afro contemporânea, eu não me senti tão confortável ainda” 7. Entre 1987 e 1992, Linda Yudin retornou diversas vezes ao Brasil, buscando informações e estabelecendo parcerias com artistas de Salvador que a ajudavam a conceber seu fazer artístico. Durante esse período, ressalta o impacto de duas ações no campo das danças afro em Salvador. O esforço de Vavá Botelho em construir e consolidar o Balé Folclórico da Bahia e a atuação de Mestre King como professor de dança: “Mestre King estava treinando todo mundo”.

Já nos Estados Unidos, Linda Yudin dividia seu tempo entre dar aulas e realizar pequenos *shows* em parcerias com grupos e artistas brasileiros. Em 1994, Mestre King participa com ela de um projeto em Los Angeles, ensinando dança afro-brasileira para um grupo de adolescentes já com algum conhecimento em música afro-brasileira.

Eu botei tudo: orixás, maculelê, samba de roda e começamos a montar coreografia de samba reggae. King, ele montou uma dança de frevo, ele montou uma dança de cafezal e ele me mostrou como o afro contemporâneo podia ser feito. E foi muito bom, ele ajudou bastante, King. Para mim, eu renasci aqui [...] King me fez uma nova dançarina, tinha potencial realmente para dançar tudo e ele disse: Você tem que dançar moderno, tem que dançar afro, que jogar capoeira e cantar. Eu

7 As próximas falas, cujas referências estão ausentes, são de Linda Yudin e resultam de uma entrevista realizada em 20/08/2014 em Salvador no bairro da Barra.

amo essa capacidade de fazer tudo isso, porque eu queria me dedicar à parte cultural. (Entrevista realizada em 20 ago. 2014 em Salvador, no bairro da Barra)

Linda Yudin conheceu Luiz Badaró, seu marido e codiretor da Viver Brasil, em 1996, quando ele foi trabalhar em Los Angeles como capoeirista e dançarino no Balé Folclórico do Brasil, dirigido pelo mestre de capoeira Amém Santo. Linda Yudin me relatou que, em 1994, a pesquisadora Susan Cashion a convidou para conceber um programa na Stanford University sobre cultura e dança afro-brasileira. Na ocasião, Linda convida Mestre King para ensinar os cantos, ritmos e vocabulário da dança dos orixás, além de repertórios de danças populares, como frevo e maracatu. O trabalho apresentou uma diversidade de repertórios sobre as danças afro-brasileiras para um público que, até então, só conhecia o samba. Nesta ocasião, King entra em contato com Badaró, já residente na Califórnia, para colaborar no projeto devido a sua habilidade como arte-educador. Linda, que também dirigia projetos de ensino de dança e música afro-brasileira em escolas de Los Angeles, convida Badaró para integrar sua equipe. A experiência na montagem de repertórios coreográficos e a boa recepção dos projetos em festivais foram determinantes para concretizar a parceria entre Linda e Badaró.

Linda comentou sobre inúmeros dançarinos, capoeiristas e grupos brasileiros que passaram por Los Angeles nos anos 1990. Havia a ressonância do *boom* do samba reggae e da axé music no circuito comercial global, o que nos faz compreender que a circulação de artistas brasileiros era grande, num momento em que havia diversos convites para apresentar performances folclóricas nos Estados Unidos. Ela relatou que Emília Biancardi a ajudou muito na pesquisa teórica sobre a cultura negra no Brasil, a entender e definir “o que era afro-brasileiro, essa mistura com essa sensibilidade que a cultura iorubá tem de misturar”. Sobre a forma dos espetáculos folclóricos, buscava elaborar o

que Emília Biancardi dizia ser o “arroz e feijão desse modelo” e que Linda Yudin identificava como “padrão baiano” de *show*.

Em 1997, Yudin e Badaró decidem criar a Viver Brasil, e, em 1999, recebem a proposta de abrir o *show* de Carlinhos Brown no Hollywood Bowl, um grande anfiteatro de Los Angeles com capacidade para dezesseis mil pessoas. A apresentação foi um marco na trajetória do grupo, possibilitando maior visibilidade na cena de dança da cidade. Mesmo com a consolidação do grupo, Linda Yudin manteve suas viagens para Bahia, a fim de estudar e fortalecer os elos com a cultura tradicional. Ao questioná-la sobre como classificava seu trabalho, qual termo preferia usar para nomear seu fazer artístico em dança, ela respondeu:

Eu chamo de afro-brasileira. Para mim, “danças de matrizes africanas”, em primeiro lugar, em inglês, a tradução é estranha. Eu gosto e o que a gente está fazendo é isso mesmo, é “afro-brasileira” [...]. Às vezes eu vejo que nos Estados Unidos, quando a gente fala que está fazendo Black Dance, às vezes eu acho que **eu fico orgulhosa de dizer que eu tenho uma companhia que está fazendo Black Dance do Brasil. Mas normalmente eu falo Afro Brazilian Dance e aí, às vezes, eu vejo que é uma maneira para conquistar um outro mercado.** [...] o que é Afro Brazilian Dance, esse afro que eu estou dizendo, que **é afro e que tem a ver com os orixás, na minha opinião. Seja orixás, seja inquices, seja voduns, seja tambor de mina, jongo, samba** [...] a nossa proposta é a de utilizar o vocabulário dos orixás, da mitologia, de todo esse encantamento, sabe? Toda essa dança dramática. Para mim, os orixás é **dance theatre**, é tão gostoso essa ideia de poder fazer parte do tradicional, por a roupa mesmo, de fazer o xirê, ou de contar a história das três mulheres de Xangô com as roupas, com os trajes, com a música mais tradicional, e também de tirar tudo isso e botar um outro tipo de roupa e contar essa mesma história. Então, é fantástico pra mim. Sempre Viver Brasil tem essa..., eu acho que temos essa **facilidade de mesclar as histórias, os vocabulários tradicionais num contexto de teatro contemporâneo.** (Entrevista realizada em 20 ago. 2014 em Salvador, no bairro da Barra. Grifo nosso)

A fala de Yudin revela um desejo de conexão aos repertórios construídos pelos balés folclóricos, em especial no que se refere às danças litúrgicas, na figura das danças dos orixás que compõem a base de seu trabalho coreográfico. Essa orientação, no entanto, não a impede de vislumbrar um caminho artístico a ser desenvolvido a partir da mediação desses fazeres e saberes com as artes cênicas contemporâneas.

Durante o primeiro convívio com Linda em Salvador, em agosto de 2014, acompanhando as atividades propostas ao grupo de bailarinos de sua companhia e demais participantes estrangeiros de um seminário intensivo de dança em Salvador, produzido pela companhia, pude perceber as relações de amizade e respeito que Linda construiu com Dona Cici⁸ e Dona Zelita⁹, assim como as mediações que ela realizava entre essas senhoras, verdadeiras representantes da cultura tradicional negra soteropolitana, com os artistas das danças afro de Salvador.

No final de uma intensa manhã de aulas de dança realizada com seu grupo estadunidense no Teatro Miguel Santana, sede do Balé Folclórico da Bahia, com professores das danças afro de Salvador e com a presença de Dona Cici e Dona Zelita, Yudin agradeceu os participantes e ressaltou a importância dos elos entre os artistas contemporâneos de Salvador com as senhoras presentes.

8 Nancy de Souza e Silva, nascida no Rio de Janeiro em 1939. Conhece Pierre Verger na casa de Giselle Cossard, mãe de santo franco-brasileira. Muda-se para Salvador no final dos anos 1980, começa a trabalhar com Verger organizando seu arquivo até o ano de sua morte, em 1996. Atualmente, é colaboradora da Fundação Pierre Verger, e é há mais de 40 anos contadora de histórias e conhecedora de mitos, cantos da tradição iorubá e fon.

9 Joselita Moreira da Cruz Silva (1936-2016), nascida e criada em Saubara, no Recôncavo baiano, foi responsável pela manutenção do Samba Chula, coordenando o Samba de Roda das Raparigas, o Samba Mirim de Vovó Sinhá e a chegada feminina Fragata Brasileira em Saubara.



Figura 1: Dona Zelita e Dona Cici (sentada) observam uma aula de José Ricardo para o grupo de bailarinas estadunidenses profissionais e amadoras, no estúdio do Balé Folclórico da Bahia, no Teatro Miguel Santana, em 14 de agosto de 2014. (Foto: Fernando Ferraz)

O programa agrupou profissionais da dança¹⁰ e músicos soteropolitanos de diferentes gerações e *backgrounds* artísticos e acadêmicos, pesquisadores e representantes da cultura tradicional. Linda ressaltou a necessidade de interlocução constantemente renovada entre as abordagens contemporâneas da dança afro-brasileira e a cultura tradicional. No final, a diretora artística fez um apelo, para não dizer intimação, para que os artistas soteropolitanos valorizassem os elos e integrassem suas práticas com os fazeres daquelas senhoras detentoras do saber tradicional, muitas vezes isoladas e esquecidas por seus conterrâneos.

Yudin desenvolve as atividades de sua companhia acreditando no compromisso com o desenvolvimento da cultura afro-brasileira em colaboração e empoderamento com os artistas e mestres soteropolitanos.

10 Neste encontro, estavam presentes os artistas da dança soteropolitanos Tatiana Campelo, Vânia Oliveira, Roquidélia Santos, Nem Brito, José Ricardo, Vânia Amaral e Amélia Conrado.

Um de seus compromissos em Salvador, no ano de 2014, foi entregar a Mestre King, em um evento no SESC-Nazaré, uma condecoração do prefeito de Los Angeles, reconhecendo seus serviços prestados na disseminação da dança afro-brasileira nos Estados Unidos e no Brasil.

As apresentações da Viver Brasil, desde sua fundação até 2002, tinham como base o *show* folclórico. Linda indica a aproximação com o trabalho de Rosângela Silvestre¹¹ como um divisor de águas na companhia. Para ela, o trabalho da coreógrafa forneceu à companhia a oportunidade de misturar estilos e visões coreográficas, oferecendo um sistema de treinamento afro-brasileiro contemporâneo que auxilia a companhia a permanecer em pé de igualdade no ambiente competitivo de dança de Los Angeles. A presença da coreógrafa brasileira modificou as suposições sobre o que esperar corporal e dramaturgicamente de uma companhia de dança afro-brasileira.

A mudança de abordagem foi fundamental para desenvolver uma dramaturgia que interconectasse a recriação dos mitos e simbologias dos orixás com o estudo de uma nova linguagem coreográfica e treinamento em dança. Essa adaptação enfrentou inicialmente alguma resistência dos músicos da companhia, obrigados a compor novos arranjos percussivos. A nova orientação também promoveu a discussão entre todos os integrantes da companhia e o público em geral para desmistificar os próprios orixás e o candomblé. Yudin se incomoda com a atitude depreciativa de alguns profissionais de dança em desvalorizar repertórios e companhias folclóricas em nome de um discurso sobre

11 Rosângela Silvestre, coreógrafa criadora da Técnica de Dança Silvestre. Formou-se pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Nos anos 1980, integrou o Grupo Odunde, pioneiro nos diálogos entre as tradições afro-brasileiras e a dança contemporânea. Coreografou para o Balé Folclórico da Bahia e companhias estadunidenses, como: Cleo Parker Robinson Company, Muntu Dance Theater e Kendra Kimbrough Dance Co. etc. Realiza anualmente seminários internacionais de sua técnica na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia.

a contemporaneidade, no qual a encenação de uma forma cultural específica parece ser menos importante, menos artística que as pretensamente mais universais ou atuais.

Entre o final de julho e início de agosto de 2016, acompanhei o trabalho desenvolvido pela Viver Brasil Dance Company, seus diretores – Yudin e Badaró –, e toda a extensa comunidade de dança a eles associados em Los Angeles. Durante duas semanas, compartilhei a rotina intensa de aulas e ensaios da companhia no estúdio de dança de Lula Washington Dance Company¹²; fiz as aulas de dança ministradas na Dance Arts Academy, por Vera Passos, coreógrafa soteropolitana convidada para montar um dos novos espetáculos da Viver Brasil; acompanhei as aulas de Badaró numa escola de ensino fundamental num bairro latino da cidade; realizei entrevistas; pesquisei o rico arquivo pessoal de Linda Yudin em sua residência no bairro Hollywoodland; acompanhei a dinâmica de trabalho de diversos integrantes da companhia; além de conversas com artistas da cidade, participantes das atividades propostas pela Viver Brasil.

Na aconchegante casa de Linda, encontram-se também o ateliê no qual são confeccionados os figurinos da companhia e o escritório no qual uma equipe de produção, comandada pelo pesquisador e ensaísta afro-americano Peter Harris, gerencia o cronograma da companhia. Yudin ressaltou o trabalho de Harris como diretor administrativo, capaz de organizar nos projetos da companhia as justificativas teóricas necessárias para articular narrativas da diáspora africana, sua relação com o contexto artístico da Viver Brasil e os objetivos de cada *grant* pleiteado, seja com foco educacional ou artístico.

12 Fundada em 1980 por Lula e Erwin Washington, a Lula Washington Contemporary Dance Foundation promove ações profissionalizantes e de formação para artistas de dança de grupos minoritários do sul de Los Angeles. Informações traduzidas do site da instituição. Disponível em: <http://www.lulawashington.org>. Acesso em: 15 jan. 2022.

Foi incrível acompanhar a rotina dos colaboradores da Viver Brasil nesses espaços. Em especial, observar a presença de Mainha da Bahia¹³, a dona Maria de Lourdes dos Santos, ialorixá da casa Ilê Axé Ewewe Uwra em Salvador, costureira figurinista e colaboradora da companhia. Mainha ficou hospedada na casa de Linda durante os meses de julho e agosto. Em seu quarto de hóspedes-ateliê de costura, confeccionava os figurinos da companhia e eventualmente tinha seus serviços solicitados como sacerdotisa e conhecedora do jogo de búzios por membros da comunidade Viver Brasil em Los Angeles, atividade que lhe rendia bons dividendos e muito respeito. Mainha me contou que viajou aos Estados Unidos pela primeira vez para Nova York, participando de um evento organizado pela Bahiatursa nos anos 1990. Sua parceria com a Viver Brasil, no entanto, havia iniciado nos anos 2000 em decorrência do trabalho da filha, a coreógrafa Rosângela Silvestre.

A partir da rotina de trabalho testemunhada e dos inúmeros diálogos com a diretora, pude aos poucos compreender os detalhes das flexíveis frentes de atuação da companhia que mesclam projetos educacionais em escolas, universidades e centros culturais da cidade; a realização de *shows* turísticos e paradas *à la Mardi Gras* através de contratos e parcerias com parques temáticos de Los Angeles (em especial a *Disneyland Park Resort*); os processos das criações coreográficas e espetáculos de repertório da companhia e um programa de imersão cultural em Salvador para artistas e interessados em geral.

Sem sede própria, a companhia aluga estúdios na cidade de Los Angeles para seus ensaios. Durante o período da pesquisa, a companhia dispunha de um elenco fixo de oito dançarinas, quatro músicos, duas cantoras, quatro coreógrafos associados (as soteropolitanas Nildinha

13 Filha de Oxum e Iansã, Mainha é mãe de sangue de Rosângela Silvestre e uma das fundadoras da Escola de Samba Diplomatas de Amaralina. Foi nomeada como a melhor figurinista pelo Lester Horton Dance Award, em 2005.

Fonseca, Rosângela Silvestre e Vera Passos, e a americana Shelby Williams-Gonzalez), uma equipe administrativa e de produtores, além de bailarinos aprendizes em processo de profissionalização e outros membros associados à “comunidade Viver Brasil”.

A diretora também se congratulou por incluir diferentes corpos, tamanhos e cores na companhia, afirmando não ter nenhum interesse em ser uma companhia com corpos padronizados, servindo de exemplo para todos os jovens que queiram ver na dança uma possibilidade profissional. Ressaltou também a importância de ter uma companhia de dança multirracial, que traz influências estadunidenses e afro-soteropolitanas em constante renovação e intercâmbio, afirmando ser a colaboração entre os dois espaços da diáspora primordial para a existência da companhia. Foi importante perceber como a história da companhia tem influenciado o ambiente de dança da cidade, na medida em que atua como espaço de formação artística profissional e de público, elo entre contextos culturais californianos e soteropolitanos de dança e importante catalisador de uma comunidade de dança em Los Angeles e cidades vizinhas.

Linda Yudin comentou sobre a atual impossibilidade de as companhias conseguirem prover aos seus corpos artísticos salários estáveis e que a maioria delas depende da aprovação de projetos e apoios sazonais. A diversificação de ações da Viver Brasil garantia o funcionamento de suas atividades durante todo o ano sem interrupções, desde a dança de concerto à experiência mais comercial de entretenimento nos parques temáticos como a Disney, passando por projetos educacionais. Embora critique a obrigatoriedade dessa estratégia extenuante, reconhece nessa versatilidade uma possibilidade de manutenção da prática artística frente ao cenário hostil às artes em seu país, no qual a maioria das companhias vê-se impossibilitada de funcionar com seus corpos estáveis durante todo o ano.

Nos ensaios da companhia, o trabalho inicial de aquecimento era compartilhado entre os bailarinos mais experientes e com formação em técnicas corporais somáticas, notadamente o Pilates. As sugestões para o trabalho das aulas, no entanto, variavam e geralmente mesclam repertórios da dança moderna, técnica Dunham, afro-brasileira e *West African dance*. Os integrantes eram de Los Angeles e possuíam diversos *backgrounds* de dança, bem como distintos reconhecimentos étnico-raciais, mas todos fortemente conectados com a história e o trabalho proposto pela Viver Brasil em torno da comunidade de dança da cidade. Alguns eram bailarinos profissionais e atuavam em outras companhias de Los Angeles, outros tinham iniciado seu treinamento em dança com a Viver Brasil, e ainda outros iniciaram sua conexão com as estéticas afro-brasileiras a partir de viagens ao Brasil. Para a diretora, a diversidade de repertórios e *backgrounds* artísticos e étnico-culturais dos bailarinos e músicos da companhia seria reflexo de uma característica marcante da cidade de Los Angeles, reconhecida enquanto polo cultural negro diaspórico e latino.

Linda afirmou que os conhecimentos adquiridos com os mestres da cultura popular brasileira, como Dona Zelita, Dona Cici e Mainha da Bahia, bem como entre os artistas negros soteropolitanos, como Rosângela Silvestre, Vera Passos, José Ricardo Sousa, Nildinha Fonseca, entre outros, lhe conferem a experiência, responsabilidade e legitimidade para, a partir da cultura afro-brasileira e seu caráter cultural diaspórico, abordar questões sobre igualdade racial e negritude, temas que enquanto artista, branca, judia e estadunidense não se imiscui em tratar.

Para Linda, independentemente dos espaços de atuação da companhia, é importante orientar os participantes, sejam artistas ou espectadores, a conectarem-se a um sentido de ancestralidade para agradecer a oportunidade de se conectar com os fazeres e saberes resultantes do Atlântico negro. Acredita que seu trabalho é, sobretudo, político por

investir-se de uma negritude estética compartilhada pelos corpos em movimento, entusiasmando-se por disseminar as danças afro-brasileiras nos Estados Unidos.

Yudin reconhece o trabalho dramatúrgico da Viver Brasil como Afro-Brazilian Dance Theater, negando a delimitação de sua poética entre as categorias de dança folclórica ou contemporânea. Um dos espetáculos ensaiados durante minha estadia foi a coreografia *Revelead*. A obra estabelece uma relação entre os jovens negros assassinados pela polícia nos Estados Unidos e a histórias das Yabás, orixás femininos exauridos pela desumanização desses jovens. O mote da criação sugere que até mesmo essas personagens poderosas e resilientes ficam exauridas ao testemunhar as violências contemporâneas. Para a coreógrafa americana Shelby Williams-González, a dança é um manifesto em busca da afirmação de igualdade no mundo contemporâneo, um questionamento sobre como redefinir autoestima num contexto de hiperencarceramento e morte dos jovens negros e latinos nos Estados Unidos.



Figura 2: Linda Yudin (sentada) observa Whitney Nagode Simpson, Ashley Blanchard e Laila Abdullah em ensaio da peça *Revealed*, no Lula Washington Studio, em 18 de julho de 2016. (Foto: Fernando Ferraz)



A crítica sobre a coreografia, publicada no *Los Angeles Times* em 9 de agosto de 2016 afirmou sobre a estreia:

Nada poderia abalar a confiança majestosa e rítmica da companhia de dança afro-brasileira de Linda Yudin e Luiz Badaró, Viver Brasil, com a performance da coreografia de Shelby Williams González, “Revealed”, nos degraus da grande escadaria de Dorothy Chandler com o acompanhamento percussivo de sua banda. Quatro deusas brasileiras, dançadas por González, Laila Abdullah, Rachel Hernandez e Nagodè Simpson, giraram em frisos de lantejoulas com exuberância e alegria, enquanto quatro mulheres de blusões pretos com capuz espreitavam com algo muito mais sério. Com os nomes Trayvon, Michael e Tamir estampados nas costas de seus casacos, as dançarinas aludiram ao movimento Black Lives Matter, embora a dança em si fizesse uma declaração política ainda mais poderosa. Abdullah de maneira incandescente emanava elegância, graça e poder a cada deslize de seu vestido, cada onda de seu braço, cada ondulação de suas costas, incorporando a força e a resistência necessárias para consertar os laços quebrados, curar os corpos fraturados e reconciliar relacionamentos tensos. (CAMPODONICO, 2016, tradução nossa)

A coreografia usou a dança e a simbologia afro-brasileira para construir uma dramaturgia sobre a violência e injustiça contra as pessoas negras na diáspora, abrindo diálogos com a realidade social e desconstruindo expectativas sobre o tratamento das danças dos orixás. Shelby, ao propor uma poética que lida com a ocorrência viralizada de violência contra os jovens racializados nos Estados Unidos, propõe uma relação presentificada entre formas contemporâneas e tradicionais, atualizando suas narrativas com temas urgentes. O figurino fazia alusão a Trayvon Martin, adolescente que foi assassinado pela polícia da Flórida por usar um capuz quando caminhava para casa em 2012, e a vestimenta tornou-se código de suspeita dos julgamentos racistas e policialescos.

O trabalho da companhia atualiza os repertórios tradicionais das danças afro-brasileiras, negociando políticas de representação afro

diaspórica nos espaços da cena contemporânea. Conecta as ressonâncias dos fluxos e contrafluxos afro-diaspóricos entre o Brasil e os Estados Unidos, fornecendo estratégias particulares de produção cultural ao mesmo tempo que indica como os elementos das danças negras foram incorporados e assimilados pela dança cênica estadunidense. Tal experiência nos convoca o pensamento da historiadora da dança Brenda Gottschild (1996), ao propor uma mudança de enfoque nas questões sobre como os fazeres contemporâneos interferem/influenciam nos fazeres afro-diaspóricos, para indagar como os últimos foram capazes de continuamente renovar as expectativas do que pode o texto cênico ocidental.

Referências bibliográficas:

CAMPODONICO, Christina. Review: Moves After Dark dancers turn the Grand Park fountain (and more) into a splashy stage. **Los Angeles Times**, Los Angeles (EUA), 9 ago. 2016. Disponível em: <https://www.pressreader.com/usa/los-angeles-times/20160810/282415578676805>. Acesso: 6 maio 2022.

DEFRAITZ, Thomas; GONZALES, Anita. **Black Performance Theory**. Durham: Duke University Press, 2014.

GILROY, Paul. **Entre Campos: Nações, Culturas e o Fascínio da Raça**. Tradução: Célia Maria Marinho de Azevedo et al. São Paulo: Annablume, 2007.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **Digging the Africanist presence in American Performance: dance and other contexts**. Westport: Greenwood Press, 1996.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução: Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

ROBATTO, Lia; MASCARENHAS, Lúcia. **Os Passos da Dança**: Bahia. Salvador: Ed. da FCJA, 2002.



Terreiro-corpo: transe e subversão na prática ayahuasqueira

Carolina Abreu

Este é um trabalho escrito em primeira pessoa, envolvida que estou no meu campo de pesquisa há tantos anos, muito antes de formalizar um projeto de pesquisa. Sou eu uma “nativa”, que consumia ayahuasca com grupos das camadas médias urbanas há 10 anos quando, em meados de 2017, assumi a tarefa de compartilhar minhas observações e reflexões como antropóloga e dedicar-me a pesquisar formas para narrar o transe.

Já de partida reconheci, e reconheço, os limites da auto-etnografia, porém proponho uma pesquisa que não teme revelar-se como uma *hermenêutica da vulnerabilidade*¹, pois frisa mesmo as lacunas do trabalho de campo e a posição dividida da etnógrafa.

O texto segue, então, como um ensaio em diálogo com amigas e amigos ayahuasqueiros, minhas anotações, gravações e questionamentos sobre a nossa atividade xamânica em metrópoles como São Paulo. Procura, sobretudo, lançar luz sobre o transe, as dúvidas e os conhecimentos produzidos pelos rituais de ayahuasca nas grandes cidades. Neste sentido, foca a performance do ritual como um catalisador de esperanças e angústias sociopolíticas.

1 *Hermenêutica da vulnerabilidade* é uma expressão cunhada por Kevin Dwyer, citada e descrita por Clifford (2008) como um modelo discursivo da prática etnográfica que busca representar a experiência de pesquisa de uma forma que exponha a tessitura do outro e, ao mesmo tempo, a do eu que interpreta o outro.

O ensaio é especialmente escolhido como forma à vista que, conforme argumenta Theodor Adorno (2003), dispõe à reflexão e à experimentação. Em vez de pretender alcançar algo cientificamente novo, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram, pois, seu caráter diferenciado não é nenhum acréscimo, mas sim o seu meio. Ocupa um lugar entre despropósitos: começa “com aquilo sobre o que deseja falar, diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer” (ADORNO, 2003, p. 17).

Sua intenção se desembaraça da ideia tradicional de verdade e recai sobre o processo de desvendar seu objeto de interesse, deixar transparecer o desconcertante da coisa. Adorno comenta ainda: “O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa” (2003, p. 23). Nesse processo, o ensaio compõe experimentado, revirando, apalpando, questionando seu objeto.

O ensaio também não pergunta por nenhum dado primordial já que denuncia, silenciosamente, a ilusão de que o pensamento possa escapar do âmbito da cultura para o âmbito da natureza. Neste sentido, se recusa a definir seus conceitos. Em contrapartida, introduz sem cerimônias e imediatamente os conceitos, tal como eles se apresentam.

Na verdade, todos os conceitos já estão implicitamente concretizados pela linguagem em que se encontram. O ensaio parte dessas significações e, por ser ele próprio essencialmente linguagem, leva-as adiante; ele gostaria de auxiliar o relacionamento da linguagem com os conceitos, acolhendo-os na reflexão tal como já se encontram inconscientemente denominados linguagem. (ADORNO, 2003, p. 24)

Em detrimento das deduções conclusivas, prefere as conexões transversais entre os elementos. “Ao se rebelar esteticamente contra o método mesquinho, cuja única preocupação é não deixar escapar nada, o ensaio obedece a um motivo da crítica epistemológica”, pontua Adorno (2003, p. 12).

O percurso deste ensaio segue mesmo meus questionamentos e espantos. Inicia-se com meu interesse sobre a fascinação das camadas médias urbanas para com a figura do indígena, segue com a admiração do surgimento não autorizado de entidades das tradições afro-brasileiras – particularmente das Umbandas – nos rituais de ayahuasca que eu participava e, então, é suspenso diante da consideração das potências emancipadoras gestadas pelo transe, especialmente entre mulheres.

Ao redor da fogueira, num belo sítio na periferia de São Paulo

A inquietação que disparou o projeto desta pesquisa começou numa noite de sábado, em junho de 2015, quando o Velho Índio surgiu em nosso ritual de ayahuasca. O evento, que havia sido sugerido como uma Concentração – modalidade de rito ayahuasqueiro inspirado na prática do Santo Daime, quando os participantes se mantêm em silêncio –, recebeu a visita da entidade de um “velho índio”, manifestado na *incorporação* da pessoa com maior experiência entre nós, o líder do grupo.

O transe começava a *abrir* para a maioria dos presentes, aproximadamente vinte e cinco pessoas, então sentadas em esteiras e bancos de madeira ao redor de uma fogueira acesa sobre uma mandala que havíamos desenhado com areia colorida. O líder tocava seu maracá indígena que comprara, há alguns meses, de um mercador na cidade de São Paulo. Ainda que a orientação fosse de imobilidade e silêncio, alguns saíam da Oca para *fazer limpeza* pois o transe estava *alto* para muitos de nós. Eis que o corpo do líder se transformou desmedidamente, se deformou. Era difícil compreender como ele se sustentava naquela tão peculiar (des)organização corporal. A enorme dificuldade de se mobilizar e coordenar movimentos transpareceu em sua voz, então rouca, quase um sopro sofrido que, também pela primeira vez, trouxe a palavra nas nossas cerimônias. O Velho Índio falou algo sobre como deveríamos agir durante o ritual e então caminhou chacoalhando seu

maracá por sobre a cabeça de cada um de nós, ainda com espantoso corpo, como que nos benzendo.

A cabaça do maracá girava ininterruptamente, produzindo um zunido impressionante, como o som de um universo vasto. De olhos fechados, eu podia ver toda uma galáxia sideral pulsando naquela cabaça. Cabaça nômade do universo, por onde, então, eu voava. Voava dançando com forças extraordinárias que transbordavam minha existência humana. Eu já não era corpo, eu era tudo, o corpo era mundo.

Pelas dimensões multissensoriais do transe coletivo, o maracá trazido de terras longínquas, agitado pelas forças de uma “aparição” indígena, levava-nos a transcender as fronteiras dos domínios conhecidos, convidava-nos a voos por outros sistemas de existência.

Interessada que sou nas teorias da ação ritual, logo me lembro da sugestão de Severi (2009) sobre decifrarmos não apenas a linguagem dos objetos, mas começarmos mesmo a “ouvir sua voz”. Neste sentido, o zunido daquele maracá poderia ser pensado como ato ritual de memória, fundado numa dupla modalidade da presença: visual e sonora. Contudo, neste momento de primeiras histórias, essa discussão seria um desvio pois importa-me mesmo ressaltar como tudo aquilo me perturbou. Eu fiquei inquieta porque havíamos previamente combinado que iríamos seguir uma linha xamânica nas cerimônias com ayahuasca que estávamos a realizar – para tal, muitos portavam tambores lakota e maracás, não cantávamos hinários, mas ouvíamos uma *playlist* que incluía gravações da Marlui Miranda –, e tudo aquilo pareceu muito umbandista para minhas “categorias antropológicas puras”.

Para mim, antropóloga-nativa, a possessão por uma “entidade indígena” não tornava nosso rito mais xamânico, mas embaralhava as clássicas análises antropológicas sobre o transe. Roger Bastide (2016)

havia me ensinado que a possessão no Brasil tem a ver com heranças africanas, enquanto o xamanismo ameríndio opera, pelo transe, viagens: voos xamânicos. Os pajés, ainda que experimentem estados alterados de corporalidade, não dispõem o corpo para possessão. Bastide desenvolve sua reflexão antropológica a partir, sobretudo, da distinção entre voo xamânico e possessão.

Na época, éramos um agrupamento de aproximadamente trinta pessoas que se reuniam, quinzenalmente, num sítio nos arredores de São Paulo, para, através da epifania com a ayahuasca, ter acesso a múltiplos mundos virtuais de seres e forças cósmicas². No estatuto de nossa associação, elaborado no início de 2014, havíamos nos autodenominado como um centro xamânico. Nosso agrupamento se constituiu a partir da dissidência de um grupo maior, também dedicado a estudos xamânicos, produção e consumo da ayahuasca, frente à nossa insatisfação quanto sua condução autoritária; fascinante, porém, ou melhor, por isso mesmo, fascista³. Tínhamos, desde o início, o propósito de criar, compor e montar uma cerimônia para nossa prática ayahuasqueira de acordo com princípios de liberdade, improviso e autonomia, cientes de que “tradições se inventam” (HOBBSAWN, 2008), ou melhor, se transformam (GOLDMAN, 2009).

2 No início, éramos um agrupamento de pessoas moradoras da grande São Paulo, a maioria na faixa da meia idade, em geral com estudo superior, pertencentes à classe média e média alta. Muitos de nós éramos professores em centros de educação de excelência – infantil e universitária –, outros tantos, cineastas, músicos, atores, dançarinos, atuantes da permacultura, designers. Com o passar do tempo o grupo cresceu com a participação mais expressiva de moradores de Cotia e com isso se diversificou, ampliando o perfil com outros grupos socioculturais e raciais.

3 A experiência de uma seita religiosa foi vivida por vários de nós antes de fundarmos nossa associação. Tal passado nos mobilizou, em contraponto, a inventar outra forma organizacional, ainda que este mesmo passado nos aterrisse como risco iminente ao qual nos mantemos atentos.

Xamanismos contemporâneos

Se a beberagem da ayahuasca⁴ já foi tradição exclusiva de povos indígenas da Amazônia dispersos por territórios do Brasil, Peru, Equador, Colômbia e Venezuela⁵, desde os primeiros contatos coloniais, seu consumo serviu de elemento de medição com a situação colonial e a modernidade através de práticas de pajelança (LANGDON, 2013; LUNA, 1986; TAUSSIG, 1983).

A circulação de xamãs indígenas performando rituais com o *yajé* – outro dos nomes para a beberagem – já era comum nos tempos pré-coloniais e, desde a Conquista, tal rede se estendeu como um, recurso popular de cura da qual participam tanto mestiços quanto indígenas (GOW, 1995; LUNA, 1986; TAUSSIG, 1983). Do encontro colonial emergiram xamãs de sangue mestiço para lidar com preocupações associadas ao amor, à doença, má sorte, desemprego e outros infortúnios, que são antes especificidades das populações urbanas e subalternas do que de culturas indígenas.

Dos contatos interétnicos desencadeados pela expansão das missões católicas e da economia da borracha, surgiram, a partir dos anos 1930

4 Preparada com o cipó *Banisteropsis caapi*, nativo da região amazônica, e outras plantas, geralmente folhas do arbusto *Psychotria viridis* – conhecido como chacrona –, ou o *Diplopterys cabrerana*. Conforme o contexto étnico ou religioso no qual é consumida, a ayahuasca também é conhecida como *yagé*, *caapi*, *nixi pae*, *daime*, vegetal, *hoasca*, cipó dos espíritos, vinho da alma, entre outras denominações (LUNA, 1986).

5 Povos de grupos linguísticos diversos como Aruák, Tukano, Maku, Jivano, Quéchua, que constituem culturas das Terras Baixas Sul-americanas, onde o xamanismo é uma instituição coletiva central. Embora se faça notar uma grande diversidade de práticas e praticantes, são culturas que, através do ritual, unificam a visão cultural com um passado místico, projetando-nas atividades cotidianas (LANGDON, 2013). Luna (1986) indicou mais de 72 grupos indígenas que consomem a beberagem, sendo a reinvenção ou apropriação do uso da ayahuasca por alguns desses grupos um fenômeno de afirmação política contemporânea (LANGDON, 2013; COUTINHO, 2014).

no Brasil, inicialmente no Acre – e depois em Rondônia –, agrupamentos religiosos de não-indígenas que adotaram a ayahuasca como técnica primária para a experiência do êxtase. Assumindo tal beberagem como sagrada, organizaram-se: o Santo Daime, a Barquinha e a União do Vegetal (UDV)⁶. Denominadas como “linhas”, conforme sua dinâmica de distinções mútuas, essas religiões reelaboram antigas práticas vegeta- listas, mobilizando à sua maneira um mesmo conjunto de crenças que combinam elementos do xamanismo amazônico, da pajelança cabocla, do catolicismo popular, do espiritismo kardecista, de correntes esotéri- cas de origem europeia e de religiões afro-brasileiras (GOULART, 2010).

A partir dos anos 1980, diversos agrupamentos não-indígenas surgi- ram – e ainda surgem – pelas grandes cidades brasileiras⁷. Reinventam, cada um a seu modo, o uso da ayahuasca nos centros urbanos, com- binando elementos das matrizes ayahuasqueiras das quais derivam – Santo Daime e UDV – com o xamanismo de origem norte-americana, o hinduísmo, a umbanda, as terapias holísticas, manifestações artísticas, bem ao modo do movimento Nova Era (LABATE, 2004).

6 Moreira & MacRae (2011) fazem um precioso trabalho de História e Antropologia sobre a formação e o desenvolvimento da Igreja do Santo Daime a partir da trajetória de vida do maranhense Raimundo Irineu Serra, – Mestre Irineu –, líder espiritual que iniciou os trabalhos religiosos na década de 1930 no Acre. A Barquinha, outro dos mais importantes sistemas religiosos ayahuasqueiros brasileiros, foi fundada em 1945, por Daniel Pereira de Matos – Mestre Daniel –, como extensão e diferenciação do Santo Daime. Mercante (2012), na sua tese de doutorado, realiza uma auto-etnografia onde mapeia a história, os rituais e discute a experiência das visões desencadeadas pela ayahuasca na Barquinha. Sobre a história da União do Vegetal, conhecida como UDV, fundada em Rondônia por José Gabriel da Costa, o Mestre Gabriel, já em 1961, ver Ricciardi (2008).

7 No âmbito das circulações pelas terras amazônicas, havia-se observado nos anos 1980 a extensão da rede de conexão dos xamãs das terras baixas com os grupos de neo-xamanismo nas terras altas. Diferentemente da medicina popular, esta recente rede já envolvia a classe média e profissionais urbanos em rituais com ayahuasca – “*tomas de yajé*” – focando em suas qualidades terapêuticas (LANGDON, 2013). Sobre esses fluxos ver estudo de Fernández (2009) na Colômbia.

Esther Jean Langdon (2013) faz notar que tais práticas estão menos associadas com a pajelança das cidades amazônicas e mais com a heterogênea circulação global de práticas espirituais voltadas especialmente para as classes médias urbanas⁸. Um certo movimento de resgate da espiritualidade na virada do século XXI, conhecido como Nova Era, que, conforme definiu Magnani (1999), mais se aproxima de um modo de operar: incentiva cada indivíduo a montar seu próprio *kit* devocional a partir de um mercado que expõe, lado a lado, elementos oriundos das mais diversas, distantes e opostas tradições espirituais.

A apropriação de práticas e crenças originárias de povos indígenas desaparecidos ou não, ritualizadas ou ressemantizadas à luz de um ideal espiritual ocidental tem sido descrita por pesquisadores de diferentes partes do mundo. Frequentemente identificado como “neo-xamanismo”, esse movimento global de intercâmbios indígenas de símbolos, substâncias e práticas rituais com as classes médias urbanas pode ser melhor compreendido, sugere Langdon (2013), pela denominação de “xamanismo contemporâneo”. Além do termo “neo-xamanismo” ser associado a uma conotação negativa, ignora o fluxo dialógico entre indígenas e não-indígenas. Langdon argumenta que a constituição de redes e contatos interétnicos sempre foram práticas xamânicas na América do Sul, e na contemporaneidade, as diversas formas de xamanismos, autênticas ou não, emergem das trocas de expectativas e interações práticas atuais.

Langdon também nos adverte sobre os enganos em reificar a imagem popular do xamã como único possuidor do conhecimento nativo, ignorando, assim, o conhecimento cultural que é distribuído entre os membros do grupo. A antropóloga propõe pensarmos o xamanismo contemporâneo como um modo performativo que emerge do intercâm-

8 A autodenominação dessas práticas como xamânicas e de seus praticantes como xamãs, e não pajés, sublinha suas origens globalizadas, nota Langdon (2013).



bio que ocorre entre os atores que têm interesse ativo na construção de um renascimento xamânico.

Atkinson (1992) sugere mesmo que falemos do conceito no plural, xamanismos, para assim enfatizar a impossibilidade de essencializar esse fenômeno que, equivocadamente, muitas vezes é assumido como uma expressão arcaica de conhecimentos e técnicas do sagrado. Como tal, o conceito de xamanismo seria uma “invenção antropológica” popularizada por obras como *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase* (2002) de Mircea Eliade. A partir da ideia de religiões arcaicas, o termo xamã, oriundo da Sibéria, foi aplicado às ambíguas figuras da América indígena (e mestiça) que atuam como sacerdote/mágico ou feiticeiro/curador. O interesse por alucinógenos nos anos de 1960 e 1970 renovou, ainda, a investigação das técnicas do êxtase e a ideia de xamanismo.

Embora alguns antropólogos e alguns ayahuasqueiros associem metonimicamente a ayahuasca ao xamanismo, Langdon (2013) esclarece ter sido a própria ayahuasca um princípio unificador de várias práticas rituais e visões cosmológicas que, então, diferem enormemente do xamanismo indígena.

Se por um lado, o processo de expansão e reinvenção do uso da ayahuasca nos centros urbanos foi um desdobramento da chegada da UDV e do Santo Daime nas grandes metrópoles a partir dos anos de 1970 e 1980, por outro, ao longo da primeira década dos anos 2000, observou-se um novo fenômeno: a entrada de indígenas nos circuitos urbanos de consumo da ayahuasca (Labate; Coutinho, 2014). De fato, os xamanismos urbanos contemporâneos parecem ser mesmo, discute Fernández (2009), concepções cujo centro gravita na fascinação pela figura do xamã indígena.

O índio, o xamã e o transe

Analisando alguns dos movimentos do imaginário sobre os indígenas no Brasil, Edgar Teodoro da Cunha (2004) faz notar que, desde a chegada dos europeus nestas terras antes desconhecidas, muitas imagens foram produzidas sobre o índio, compondo um repertório próprio, não uma imagem unívoca, mas um campo semântico.

Por meio de um percurso de longa duração que define as particularidades da evolução deste lugar, esse repertório de imagens e significados fez com que o índio tenha se tornado o que é, um índio imaginário, um campo semântico complexo que se exprime de maneiras variadas e tem implicações concretas ligadas à realidade histórica e sociopolítica do momento em que as imagens são mobilizadas. (CUNHA, 2004, p. 116)

Cunha indica que a ideia de índio opera como um outro tipo de *orientalismo* (SAID, 2007): um repositório de inúmeras imagens e significados, que orientam a forma como nossa sociedade vê e se relaciona com as sociedades indígenas reais. Um conjunto que tende a uma certa idealização e rigidez, ainda que possa revelar facetas diversas, imagens cambiantes.

Michael Taussig (1983) trata da criação da alegoria do índio – o homem selvagem –, a partir da mobilização do mito em relação à cura (xamânica) e o terror da violência colonial. Atento aos efeitos da magia da(s) história(s) e de seu poder curativo, Taussig revela como, na constituição da imagem do homem selvagem, os “efeitos de verdade” são produzidos no interior de discursos que, em si mesmos, não são nem verdadeiros, nem falsos. Faz notar que os poderes do xamanismo da região de Putumayo são carregados pelo fetiche imperialista moderno: o primitivismo tornado exótico.

Tal problemática, o fascínio que o imaginário sobre o indígena exerce sobre o homem moderno, há bastante tempo tem despertado

interesse em minhas pesquisas. No contexto dos festivais internacionais de música eletrônica que se realizam em terras brasileiras, muito me chamou a atenção como se multiplicavam referências, discursos, imagens e pessoas indígenas. Naquele trabalho, que foi meu doutorado⁹, discuti o uso de técnicas do espetáculo para a criação de festas que se autodenominavam como “rituais”. Surpreendia-me a justaposição *rave* da festa eletrônica *trance* com imagens do “ritual tribal”, tanto que os DJ’s eram repetidamente chamados de “xamãs”. Se por um lado essa justaposição evocava poderes e encantos, por outro, deixava à mostra fissuras, brechas e questões não resolvidas.

Os festivais de *trance* acionavam o “ritual tribal” de uma maneira muito própria: fazendo uso de tecnologias eletrônicas, químicas e digitais, festejando a potência da sociedade tecnológica, projetando-se de forma planetária. *Global Tribe* é um nome de festa. Pela festa, a dança por horas – e dias – a fio em meio à floresta tropical, os participantes performavam o mito de origem da sociedade capitalista global: a comunidade tribal. Invocavam performativamente um “antes” não-histórico, a hipótese de um estado natural: uma comunidade tribal edificada por relações sociais e ecológicas harmoniosas e cooperativas. Judith Butler (2003, p. 20) sugere a ideia de fábula fundante.

Vale, neste ensaio, pontuar especialmente o fascínio que a figura do índio – seus poderes, potências e perigos – exerce sobre os moradores das grandes cidades, tanto que a incorporação do Velho Índio, durante os rituais ayahuasqueiros que estávamos a inventar, logo se tornou habitual. Intrigada que estava, cheguei a perguntar se as pessoas não se incomodavam com a indefinição da entidade indígena. Porém, minha pergunta figurava tola. Ninguém parecia se importar com a etnia, com qualquer nome particular para o celebrado “índio velho”; o mais importante, explicaram-me: é a “sua ancestralidade”.

9 *Experiência rave: entre o espetáculo e o ritual* (ABREU, 2012).

Foi Bastide (1992) quem primeiro se espantou sobre o quão peculiar pode revelar-se entre os cidadãos a busca pela experiência de um sagrado selvagem através do transe. Bastide admirou-se com a busca dos jovens nos anos 1970 por um “sagrado instituinte” – em sua revolta contra o instituído –, que se baseava nos modelos dos transe coletivos das populações tidas como primitivas, nos cultos de possessão que o cinema, a televisão e o teatro negro popularizaram. Bastide (1992, p. 143) observa: “Não para copiá-las, certamente, já que por definição um sagrado selvagem é criação pura e não repetição – ele se situa no domínio da imaginação, não no da memória – mas para extrair, absorver mesmo, uma pedagogia da selvageria”.

Xamanismo macumbado

Se o Velho Índio que aparecia em nossos rituais ayahuasqueiros embaralharam minhas classificações antropológicas, foram entidades de outra cosmologia que perturbaram os projetos xamânicos de outros tantos membros do grupo. Exus e Pombas Giras irromperam nos nossos transe sem qualquer autorização, gritaram e gargalharam, provocaram, debocharam de todo desejo de pureza, desestabilizaram as estruturas básicas de controle narrativo.

Desde o início do ano de 2017, sem atabaques, “pontos” cantados ou charutos, o “povo da rua” da umbanda brasileira passou a frequentar a roda de maracás e tambores xamânicos que realizávamos. Alguns Exus já haviam surgido antes, mas as Pombas Giras irromperam surpreendentemente escancarando todo e qualquer projeto de ascensão purista eminentemente masculino, branco e de classe social bem delimitada.

As Pombas Giras irromperam como expressão feminina não autorizada: por vezes como um olhar malicioso à espreita entre leques e sorrisos, outras berrando, arrancaram seus próprios sutiãs, deixando



os peitos à mostra, abrindo as pernas, apontando a força geradora da sua vagina. *Elaroyê!*

Algumas das mulheres do grupo reclamaram quanto à gritaria que lhes roubava a paz, outros frequentadores deixaram de ir aos encontros, papéis rituais foram contestados, as encenações cerimoniais tiveram de ser revistas.

Se por um lado essa justaposição de xamanismo e macumba evoca poderes e encantos, por outro, deixa à mostra fissuras e brechas da luta de classes e de histórias pessoais que não devem ou querem ser comentadas. A bruxaria, neste caso, é das macumbas de Exus e Pombas Giras: contaminações, invasões, perturbações que brotam por entre as histórias sociais e fazem irromper o não-resolvido.

Através do ritual, o drama cósmico das batalhas espirituais fazia-se entrelaçado aos dramas sociais e aos pessoais. Em estados corpóreos de transição entre pessoa e entidade, manifestavam-se pulsões.

Terreiro-corpo

O corpo do ritual é campo de saberes e memórias, é terreiro. Seria o próprio corpo o tempo/espaço onde o saber é praticado, tal como sugerem Simas e Rufino (2018).

Ao investigar o espaço do terreiro na história das cidades brasileiras, Muniz Sodré (2002) também pensa o corpo enquanto um “corpo-território”. Corpo que revela, através de performances culturais, outras possibilidades de existência extraordinária.

Para Foucault, o corpo é *topia* implacável, que “tem suas fontes próprias do fantástico: possui lugares sem lugar e lugares mais profundos, mais obstinados ainda que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos” (2013, p. 10).

Pelo transe, o terreiro-corpo, alicerçado pelo saber que é praticado, firma-se para o jogo: torna-se pista de decolagem para a transcendência. “Decolar” é proposta de Jerzy Grotowski (2012) para superar a arte espetacular do teatro tradicional em direção da experiência do ritual. Trata-se de realizar, através da descoberta da *organicidade* – ou *consciência orgânica* –, o que Grotowski chamou de *prece carnal*: um corpo luminoso, de prece, totalmente aceito na sua corporeidade, sexualidade, carnalidade. Trata-se de realizar um “corpo-memória”, já que o corpo não teria memória, pois seria ele mesmo memória¹⁰.

Enfatizo, junto com autores de campos tão múltiplos, o *corpo-ritual* como um terreiro que abre possibilidades do acontecimento da memória, reinvenção e continuidade de saberes incorporados. Memórias de longo prazo, que dificilmente o discurso alcança. Contudo, o *corpo-ritual* não é apenas “lugar para”, uma vez que processa formas de entendimento e de ação; é mesmo um corpo-pensamento que atua no mundo. Seria o transe, assim compreendido, a topia de um peculiar modo de compreender, processar e atuar no mundo.

Mas faz-se também urgente desconfiar da noção de transe que é usada inadvertidamente em tão diferentes situações e cosmologias. A semelhança possível entre um transe de incorporação num terreiro de umbanda e num corpo com transe aberto após o consumo ritualístico de ayahuasca só pode ser exclusiva dos olhos que observam de fora. E não se trata de nos posicionarmos sobre os efeitos psicoativos, as

10 Grotowski dedicou-se ao estudo do processo de tocar uma qualidade de memória capaz de relembrar, ou ainda, criar, uma outra percepção de si mesmo. Essa ideia de memória, praticada pelos atuentes do Teatro Laboratório, abriu a possibilidade de fugir da biblioteca habitual em proveito de arquivos esquecidos, renegados, arquivos “selvagens”, não adestrados. Debruçada sobre o conceito de memória para Grotowski, Tatiana Motta Lima (2009) fala sobre “um experimentar-se na memória”, em detrimento de um experimentar a memória.

técnicas transe ou a situação ritual, pois há muito se reconhece suas interdependentes interações¹¹.

O que ora se põe em questão é o inefável de cada transe estar assentado em cosmologias precisas, ou, como prefere Goldman (2005), assentado em ontologias muito próprias¹².

Arquivos emotivos insurgentes e competentes

A energia do berro das Pombas Giras que surgiram em nossos ritos com ayahuasca atuou como um gesto de ruptura que, além de suspender discursos e performances, também operou um trabalho de parto¹³. Deu à luz a contradições e opressões da situação ritual compartilhada numa primeira instância que então suportou a experimentação da liberação energias e memórias femininas, algumas sobre abusos familiares de histórias particulares que haviam sido apagadas da memória. De fato, fundou uma ancestralidade compartilhada pela maioria das mulheres participantes¹⁴: passamos a nos reconhecer como feiticeiras e/ou macumbeiras, xamãs também - por quê não?! -, mas então da linhagem das

11 Há consenso interdisciplinar sobre a interdependência das interações entre o setting, o set e a farmacologia das substâncias (ZINBERG, 1982) para a multiplicidade das experiências de transe.

12 Neste sentido, Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula oferece valioso depoimento no ensaio que compõe esta coletânea. Vide texto “Muntu: ensaio sobre o corpo como terreiro ou corpoespaçoritual”.

13 Imagens de trabalho de parto surgiram quando eu ouvi o áudio gravado dos rituais. Gravei o campo sonoro de alguns dos rituais, como escolha ética-metodológica que pretendia registrar algo da dinâmica sem interferir demais no ritual e garantir a privacidade dos presentes.

14 Sobre a temática, produzimos coletivamente o filme *Constelações do Feminino* (Abreu, 2021, 24'). Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=XZ8FmH-ZG60>. Acesso em: 4 maio 2021.

erveiras¹⁵. Algumas, mais de uma, lembraram-se de uma avó indígena que há muito havia sido omitida das narrativas da história familiar, embora ainda não falem com tanto orgulho sobre a avó negra.

Manifestada em transe como um feminino insubmisso, as mulheres do grupo, passaram a trabalhar para criar espaços próprios: experimentaram – sem a presença dos homens – rituais com direção coletiva, ensaiaram outras formas de intervenção mágica e, neste processo, reconheceram um modo próprio de atuar. Os berros das Pombas Giras gestaram um modo próprio para as mulheres habitarem aquele lugar ritual e fortaleceu a ideia de uma sororidade ancestral.

Goldman (2009) enfatiza que nas operações rituais os corpos que irrompem com ancestralidades mais antigas, reais ou imaginárias, são afiliações cósmicas com alta potência de liberação da imaginação e orientação para política. O antropólogo sublinha que os rituais nos possibilitam experimentar possibilidades que não estão na ordem da identidade, do pertencimento, mas do devir. Os seres convocados são aquilo que podem ou devem vir a tornar-se.

No decorrer de um ano, aproximadamente, desde as primeiras aparições das Pombas Giras, os gritos se tornaram danças. As Pombas Giras que continuaram a visitar a roda dos xamãs incorporavam, então, com gestos requintados – pequenas mudanças de postura, uma certa transformação da expressão facial, um ombro nu colocado em evidência – com tal precisão que não deixava dúvida sobre sua “chegada”, embora por vezes gargalhassem debochadamente também. Este foi um processo de desenvolvimento das médiuns que as incorporavam: dar corpo, dar forma. Processo de reorganização corporal e social.

15 Goldman (2005) sugere que as entidades não são apenas coisas a pensar, mas também coisas com as quais se pensa, meios de pensamento.

O líder do grupo, que antes recebia o Índio Velho, passou a incorporar um Exu. Ele, que firmemente havia disputado por um ritual com inspirações ameríndias, manteve-se disposto à escuta e à negociação. Ainda é a figura mais prestigiada, porém são as mulheres que atualmente dirigem a maioria dos rituais ayahuasqueiros do grupo. Também foi a nova direção executiva da associação, toda composta por mulheres, que levantou o tema, discutiu e conseguiu formalizar, há quatro anos, um novo estatuto. Este é um estatuto radical: já não suporta a ditadura de qualquer maioria que se forme – a democracia – e institui que todas as decisões se deem em consenso. A participação dos frequentadores dos rituais nas decisões do grupo e a construção do consenso são o foco dos esforços atuais. Tal projeto requer modos de operar próprios, maior tempo de dedicação e, principalmente, gente com disposição dialógica que trabalhe para superar o paradigma da instrução pelo da aprendizagem conjunta.

A expansão da vida e da manifestação feminina seguiu frentes múltiplas. A nudez e os seios à mostra vazaram dos segredos dos rituais femininos e conquistaram espaço nos rituais coletivos. Há aproximadamente três anos, algumas mulheres se apresentam cerimonialmente com os seios nus, não quando estão em transe de incorporação, mas como composição própria de seu “corpo-sagrado-ritual” – tal como define Bia, ayahuasqueira há mais de 13 anos¹⁶. Este é um ato político deliberado que lança luz nos agonismos entre práticas de poder e práticas de liberdade na arena ritual¹⁷.

16 O campo dos xamanismos ayahuasqueiros, tal como das religiões do Santo Daime, da Barquinha e da UDV não é exatamente de eventos esporádicos tal como os ritos de passagem, embora possa ser visitado assim por algumas pessoas. Trata-se de uma prática de transe regular, quinzenal, entre pessoas que se identificam como “ayahuasqueiras”.

17 É Michel Foucault que nos convida a estarmos atentos à dinâmica de agonismos entre práticas de poder e práticas de liberdade já que em sua perspectiva não cabe a ideia de emancipação enquanto uma conquista definitiva.

Outras questões não-resolvidas irrompem como assunto na prática do transe ayahuasqueiro do grupo e tornam-se temas durante a roda de conversa constituída cerimonialmente no final dos ritos: a participação de pessoas não homonormativas no ritual de mulheres, as condições de trabalho voluntário a ser oferecido para garantir o baixo custo financeiro de operação da associação, a presença de algumas citações de toques umbandísticos para orixás, e assim por diante. Muitas são as histórias que ainda poderão ser contadas.

Referências bibliográficas:

ABREU, Carolina. **Experiência rave:** entre o espetáculo e o ritual. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Orientação de John C. Dawsey.

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. *In: Notas de Literatura I*. Tradução: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15-45.

BASTIDE, Roger. O sagrado selvagem. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 143- 157, 1992.

BASTIDE, Roger. **O sonho, o transe e a loucura**. São Paulo: Três Estrelas, 2016.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. 3. ed. Tradução: Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

COUTINHO, Tiago. Forest Shamanism in the city: the Kaxinawá example. **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 159-179, abr. 2016.

CUNHA, Edgar Teodoro da. **A intermitência das imagens:** exercício para uma possível memória visual Bororo. *In:* Andrea Barbosa et al. (org.). **Experiência**

da imagem na antropologia. São Paulo: Terceiro Nome, 2016. p. 247-259.

CUNHA, Edgar Teodoro da. **Índios no Brasil: imaginário em movimento**. *In:* Sylvia Caiuby Novaes et al. (org.). **Escrituras da Imagem**. São Paulo: Fapesp; EDUSP, 2004. p. 101-120.

ELIADE, Mircea. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. Tradução: Beatriz Perrone Moisés e Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FERNÁNDEZ, Alhena C. **Nuevos chamanismos - Nueva Era**. Universitas Humanística, Bogotá, n. 68, p. 15-32, jul./dez. 2009.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, As heterotopias**. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GOLDMAN, Marcio. Contradiscursos Afroindígenas sobre Mistura, Sincretismo e mestiçagem Estudos Etnográficos. **Revista de Antropologia da UFSCar**, São Carlos (SP), n. 9 (2), p. 11-28, jul./dez. 2017.

GOLDMAN, Marcio. Forma de Saber e Modos de Ser – Observações Sobre Multiplicidade e Ontologia no Candomblé. *In:* **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, n. 25 (2), p. 102-120, 2005.

GOLDMAN, Marcio. Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileira: ensaio de simetrização antropológica. **Análise Social**, Lisboa, v. 190, p. 105-137, 2009.

GOULART, Sandra. Religious matrices of the União do Vegetal. **Ayahuasca, Ritual and Religion in Brazil**. Beatriz Caiuby Labate & Edward MacRae (eds.). London: Equinox, 2010. p. 107-134.

GOW, Peter. Cinema da Floresta – Filme, Alucinação e Sonho na Amazônia Peruana. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 38, n. 2, p. 36-54, 1995.

GROTOWSKI, Jerzy. Da companhia teatral à arte como veículo. *In*: Thomas Richards. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 129-151.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca do teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

HOBBSAWN, Eric. Introdução: a invenção das tradições. *In*: **A invenção das tradições**. Hobbsawn & Ranger (org.). São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008. p. 9-23.

ABATE, Beatriz Caiuby. **A reinvenção do uso da ayahuasca nos centros urbanos**. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 2004.

LABATE, Beatriz Caiuby; COUTINHO, Tiago. “O meu avô deu a ayahuasca para o Mestre Irineu”: reflexões sobre a entrada dos índios no circuito urbano de consumo de ayahuasca no Brasil. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 57, n. 2, p. 215-250, 2014.

LANGDON, Esther Jean. New Perspectives of Shamanism in Brazil: Shamanism and

Neo-Shamanisms as Dialogical Categories. **Civilisations - Revue Internationale d'Anthropologie et de Sciences Humaines**, Bruxelas, n. 61-2, p. 19-35, 2013.

LIMA, Tatiana Motta. Experimentar a memória ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski. **Sala Preta**, São Paulo, n. 9, p. 159-170, 2009.

LUNA, Luis Eduardo. **Vegetalismo**: shamanism among the mestizo population in peruvian amazon. Estocolmo: Almqvist and Wiksell International, 1986.

MAGNANI, José Guilherme C. **Mystica Urbe**. Um estudo antropológico sobre o circuito neo-esotérico na metrópole. São Paulo: Studio Nobel, 1999.

MERCANTE, Marcelo S. **Imagens de Cura**: Ayahuasca, imaginação, saúde e doença na Barquinha. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2012.

MOREIRA, P.; MACRAE, E. **Eu venho de longe**: Mestre Irineu e seus companheiros. Salvador: EDUFBA, 2011.

RICCIARDI, Gabriela S. **O uso da ayahuasca e a experiência de transformação, alívio e cura na União do Vegetal (UDV)**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). UFBA, Salvador, 2008.

SAID, Edward W. **Orientalismo** - o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SEVERI, Carlo. A palavra emprestada ou como falam as imagens. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 52, n. 2, p. 459-506, 2009. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

TAUSSIG, Michael. **Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem**: um estudo sobre o terror e a cura. Rio de Janeiro: Guerra e Paz, 1993.

ZINBERG, Norman. **Drug, set and setting**: the basis of controlled intoxicant use. New Haven: Yale University Press, 1982.





Muntu: ensaio sobre o corpo como terreiro ou corpoespaçoritual

Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula

*E muntu kubana nkanda
E mpambu kaná ukuana
Ê é vuatu vuina Mavambu
Makuria ó kukué
Ê é vuatu vuina Mavambu
Makuria ó kukué!*

(Zuela da tradição africano-brasileira Congo-Angola)

O bailado dos *minkisi*, orixás, voduns e encantados inspiram muitas(os) artistas das chamadas Dança Afro, Danças Contemporâneas Negras e Danças Brasileiras. As danças tradicionais das comunidades-terreiros, conhecidas como candomblés, encantam pessoas que presenciam as suas festas públicas. Compreendendo o encantamento suscitado pelas danças das divindades afro-brasileiras do candomblé e utilizando a proposta metodológica *Corpo e Ancestralidade* (SANTOS, 2002; 2015), este ensaio é uma primeira partilha de experiências e reflexões para possibilidades de elaboração artística do ato de *transcrição* do *transe de expressão* (SIMAS; RUFINO, 2018) para a cena da dança teatral.

Chegança: esfriando o *muntu*

Desde minha chegada neste mundo físico, movimento palavras em forma de dança. Por essa razão, esta partilha escrita está embebida de uma coreografia já concebida, mas que vem sendo atualizada há, pelo menos, dez anos. Aqui, partilho publicamente ideias iniciais de meu estudo-tese em andamento, iniciado formalmente em 2019. Na trajetória desta investigação, passo a compreender que a continuidade do percurso de vida e vida artística, em que prática e teoria são indissociáveis, e a relação vida-arte-pesquisa acadêmica se faz pressuposto do estudo-tese.

Na tentativa de sair do conhecido binômio “teoria-prática”, assumo o da “reflexão-experiência”, instigada pela fala e palavras de Tiganá Santana Neves Santos (2021), artista da música, poeta, professor e *tata kambondo*¹. Nesse jogo da reflexão-experiência, trago entrecruzadas as noções de danças da tradição e danças teatrais, assim como farei um jogo no uso da língua, ao grafar ora com termos da “língua-cultura (luso)brasileira” (SANTOS, 2019), ora com as línguas africanas irmãs, *kimbundo* e *kikongo*, tal como nas práticas em comunidades-terreiros da tradição banto Congo-Angola, chão desta pesquisa.

Em minhas pesquisas² para encontrar processos que convocassem mais vida e integridade para o ato de dançar, expressões como “estado alterado de consciência”, “pré-expressividade” e “transe” sempre nos rondam e estão presentes em estudos da área antropológica, quando esta se debruça nas tradições dos povos originários, africanos e africano-brasileiros, além de serem termos aparentemente de mais

1 *Tata kambono* é um cargo destinado a homens que não entram em transe dentro da tradição do candomblé Congo-Angola.

2 Desde o ano de 2004, venho me debruçando sobre um fazer em dança e seus diferentes estados cênicos de qualidades energéticas.

interesse para a linguagem teatral, particularmente a do teatro físico³, que está num limiar com a dança. Interesse este maior do que o da própria dança, com exceção das danças teatrais nascidas em meio ao tradicional-popular brasileiro, por exemplo, como a Dança Afro. Na Dança Afro, na qual identificamos como dramaturgia original narrativas de divindades africano-brasileiras e releituras de suas corporeidades em cena, o “transe” salta aos olhos e causa comoção num determinado público, cujo olhar é encoberto pela lente da fetichização do pluriverso cultural afro-brasileiro.

Para quem é artista da cena, o “transe” também causa curiosidade, pois quando assistimos às danças dos *minkisi*, nos encantamos com a inteireza, domínio de ações e do espaço e com o estado de presença que pode ter o *mona muhatu wá nkisi* ou *mona diala wá nkisi*⁴. O fato é que o que parece ser manifestação espontânea, é construído sob processos iniciáticos guardados em sigilo e requer que tanto a pessoa iniciada quanto a não iniciada (*ndumbe*) ensaie, vivencie e pratique os pés de danças em sua comunidade-terreiro. Um procedimento muito semelhante ao como se dá no aprendizado da dança teatral, que requer um labore de práticas e a criação de repertório corporal.

Lembro-me de meu alumbramento ao ler na obra de Simas e Rufino (2018) o termo *transe de expressão*. Ao versarem sobre as tradições afro-brasileiras, de forma dita e não-dita, propondo um giro epistemológico para assumirmos os saberes-fazeres africano-brasileiros como práticas ontológicas e epistêmicas, eles nos apresentam rapidamente aos *transes de expressão e de incorporação*, designando *transe de incorporação* para

3 Vide obras e reflexões de encenadores do século XX, como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, que rumaram a locais com a presença de culturas iniciáticas e tradicionais, como América Latina e Ásia, em busca de inspiração e ressignificação do fazer teatral.

4 Iniciado na tradição do candomblé Congo-Angola, popularmente chamado de filha(o) de santo.

a umbanda⁵ e o *transe de expressão* para o candomblé. Para quem é da tradição e vivencia tais experiências, compreende o que os autores dizem com tais termos. E, particularmente, me diz muito mais do que termos como “possessão”, ainda muito utilizado pela Antropologia. Trazer para este ensaio o *transe de expressão* é uma tentativa – quiçá, provocação – de desmistificar a ideia do transe pensado para a cena e, também, dentro das próprias tradições religiosas de matrizes africanas.

Eis que **escuto as palavras da minha *Negwa dia nkise Dango* (Mãe Dango)**, mas antes abro um parêntese: (sou Kanzelumuka. Após ter me iniciado na tradição do Candomblé Angola, ganhei essa *dijina*, meu novo nome. Sendo ela minha *dijina* de sala, decidi adotá-la como nome artístico. Mesmo assim, sigo sendo também Franciane e sou chamada por ambos os nomes. Sou *kota manganza*⁶ no Inzo Musambu Hongolo Menha – Casa do Arco-Íris⁷. Foi a comunidade da Casa do Arco-Íris que me revelou a diversidade étnica dos povos africanos que foram trazidos para o Brasil. O Inzo Musambu Hongolo Menha é uma comunidade muito conhecida na região de Campinas, e muitas pessoas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), por exemplo, docentes, estudantes, sejam do Instituto de Artes (IA) ou do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), o têm como local, arcabouço de saber da tradição afro-brasileira de culto aos minkisi. Além da Unicamp, outras instituições e universidades, como a Pontifícia Universidade Católica

5 Umbanda: tradição religiosa brasileira criada a partir da confluência de elementos das culturas afro-brasileira banto e nagô-iorubá, com a dos povos originários e o cristianismo.

6 *Kota manganza* é a pessoa iniciada mais velha, com os preceitos de sete anos cumpridos.

7 O Inzo Musambu Hongolo Menha fica na cidade de Hortolândia, região metropolitana de Campinas (SP). A casa foi fundada em 1978 por Eunice de Souza, a *Nengwa dia Nkisi Dango*, conhecida por Mãe Dango. Para conhecer um pouco mais a história de Mãe Dango e a comunidade-terreiro, assista ao documentário *A mulher da Casa do Arco-Íris* (2017). País: Brasil. Duração: 24 min. Disponível em: <https://youtu.be/CygtZG5cxso>. Acesso em: 7 mar. 2022.

de Campinas (PUC-Campinas) e a Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), já nos procuraram para realizar pesquisas ligadas às artes, ciências sociais e à área de saúde. Uma das experiências mais recentes de trocas e experiência artística lá no Inzo ocorreu em 2015, com a visita do Open Program do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards⁸.) Fecho o parêntese.

... **Voltando às palavras de Mãe Dango:** ela costuma dizer que o transe, o transe no *nkisi*, nada mais é do que estarmos em nossa própria energia, a energia que nos constitui. Nós não incorporamos nada, não recebemos nada, nada exterior adentra nossos corpos, como algumas publicações e o imaginário popular creem. O transe é estarmos em nossa potência máxima, em nossa energia ancestral. Por essa razão, se dá o estado alterado de consciência; nossa consciência se amplia, assim como nossas percepções são alteradas e tais alterações se dão em todo o nosso corpo, *muntu*. É interessante considerar que dentro das tradições de matrizes africano-brasileiras de diferentes nações (Nagô-iorubá, Jêje, Congo-Angola), raramente utilizamos a palavra “transe”. Nós temos outras expressões para nos referirmos a este acontecimento e, ao longo das décadas, eventualmente fomos nos contagiando pelos termos que a Antropologia e as Ciências Sociais foram dando para muitos dos nossos acontecimentos. Ato este que mais sacia o desejo daquele de fora da tradição, que quer nos ler sem compreender nosso sistema de pensamento, do que aquilo que nos diz respeito.

Por isso, a expressão *transe de expressão* é bem-vinda para seguirmos no estudo da compreensão de como podemos traduzir, ou melhor, *transcriar* esse estado de presentificação para a cena da dança teatral. Importante dizer que estou utilizando “dança teatral” a partir da compreensão que essa dança tem como finalidade o espetáculo, a apreciação,

8 Conferir em: <http://blogmaedango.blogspot.com/2015/05/mae-dango-e-mario-biagini-do-open.html>. Acesso em: 7 mar. 2022.

o experienciar estético, o fazer artístico, pois “dança cênica” abarca todas as danças e manifestações de danças das tradições afro-brasileiras, do tradicional-popular, porque todas elas são cênicas. Mesmo que nós, da tradição, não façamos teatro ou dança no sentido espetacular, é reconhecível a presença dos aspectos de teatralidades (convenções no uso do espaço, da realização de ações, trajes específicos para cada rito, coreografias etc.) e potencialidades espetaculares em nossos atos.

“Dar – receber – ...”: estruturando o *muntu*

Voltando a ideia de rito cênico mencionado no início deste ensaio, afinal, como ele se estruturaria?

Ao longo de minha caminhada como artista-pesquisadora-docente-*mona mhuatu wa nkisi*, foi se evidenciando para mim que o rito cênico não é a mimese ou releitura dos rituais iniciáticos da tradição, mas sim o pensar-agir enquanto artista da cena que estabelece seu próprio rito, convidando e convocando o público a estar consigo de forma energeticamente ativa e presente na partilha do acontecimento cênico teatral, em que um fio de “ondas/vibrações e radiações” (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019) interliga aquelas(es) em cena com as(os) que estão fora dela.

Neste ponto, começo a fazer uma digressão, uma revisão bibliográfica de alguns materiais lidos anteriormente, ao longo dos últimos quinze anos, que não haviam se assentado, tomado *muntu* numa perspectiva da prática ou da troca de experiências com mais pares acerca do que intuí sobre as dimensões das riquezas de todos os saberes incorporados desde minha graduação em Dança⁹, quando desenvolvi um projeto de iniciação científica sobre as diferentes qualidades do corpo cênico a

9 Realizada no Departamento de Artes Corporais (DACO) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), de 2003 a 2007.

partir das matrizes das danças de Kayaia¹⁰. Kayaia é *nkisi, muhatu*, a materialidade das águas dos mares, a fecundidade, a maternidade, o maternar, a criação e aquela que está e vibra em nossos *mutuê*, cabeças.

Ao retornar para o momento em que finalizei esse estudo (ano de 2007), e mais precisamente para um dos três ciclos que o fundamentaram – a então chamada pesquisa de campo –, cheguei a uma ideia de “corpo espaço ritual” e “corpo como terreiro”, ainda sem saber muito racionalmente o que estava dizendo com isso, tampouco sem consultar demais pesquisadoras(es) que vinham trabalhando sobre o termo¹¹. A intuição dessa expressão, reflexo da pesquisa de campo que realizei sendo ainda *ndumbe*, foi revelando que o corpo, enquanto espaço de produção do movimento, assemelhava-se ou continha em si o terreiro, o *inzo* e, por esta razão, também seria o espaço de acontecimento ritual, uma vez que, através da convivência na comunidade-terreiro, ao adentrar neste espaço, descobrir sua territorialidade, compreendê-la numa perspectiva estética, possibilitou o (re)conhecimento desse espaço-ritual e de que foi no corpo que se deu toda essa compreensão.

Para que tenhamos um pouco da dimensão da complexidade da cosmogonia banto e da relevância em se ater ao todo do complexo cultural para o estudo, *a priori*, do corpo e do movimento, evocaré as palavras de Bunseki Fu-Kiau (*apud* SANTOS, 2019)¹² acerca da noção

10 *Em águas abundantes: um estudo sobre as diferentes escrituras do corpo cênico a partir das matrizes corporais das danças de Kayaia*, projeto realizado entre 2006 e 2007 com orientação da Prof^a Dra. Livre Docente Inacyra F. dos Santos com bolsa Pibic/CNPq pelo Departamento de Artes Corporais (DACO) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

11 Para exemplificar, nos últimos cinco anos, pesquisadores como Luiz Rufino e o professor e Bábàlòrìshà Sidnei Nogueira têm discutido e tratado sobre a noção de “corpo terreiro” e “corpo-terreiro”.

12 No Brasil, a literatura sobre a tradição e os sistemas de pensamento do povo banto e Candomblé Congo-Angola ainda é incipiente. Da primeira década dos anos 2000 para o início

de *nkisi* e também de minha mais velha, *kota manganza Kayamikongojaunde*, Andrea Mendes (2014).

Nkisi, cujo o plural é *minkisi*, contém muitos sentidos e significados. Impossível somente considerarmos que sejam “forças ou entidades sobrenaturais, princípios simbólicos reguladores dos fenômenos cósmicos, sociais e individuais que são incorporados, conhecidos, vividos através da experiência da possessão” (SANTOS, 2008, p. 44-45). É de suma importância compreender que um dos significados de *nkisi* é receptáculo. E aqui, peço *kubana njila*, licença, para trazer as palavras da *kota manganza Kayamikongojaunde*, Mendes (2014, p. 48), antes do nosso *nganga* Fu-Kiau: *minkisi* são “recipientes que abrigam uma série de elementos da natureza que, combinados, como uma poção mágica, darão a eles o poder do espírito evocado”, a eles ligados.

Cada *nkisi* é feito de materiais diversos e distintos; podem ser estatuetas, pequenos pacotes, vasos de cerâmica ou mesmo serem construídos em árvores de importância cultural e ancestral, como o baobá. Os *minkisi* vão sendo alimentados (materialmente e energeticamente) e encantados, ganhando força através de palavras evocadas, do hálito, de elementos diversos; são adornados com objetos orgânicos e inorgânicos, recebem pedidos para protegerem, cuidarem, resguardar as pessoas, os seres humanos. Fu-Kiau (*apud* NEVES, 2019, p. 34) conta que:

A atenção da vida do homem, ku nseke, está centrada no n’kisi (N), que é o elemento mais importante e central neste mundo. É força-elemento que tem poder de “kînsa”, radical de n’sikî, significando cuidar, curar, tratar, guiar por todos os meios, inclusive por cerimônia. O n’kisi cuida dos seres humanos em todos os seus aspectos de vida no mundo por ter um corpo material que requer cuidado através de n’kisi (remédio). Visto que o humano vive num mundo rodeado de matadi

desta terceira, temos uma produção maior. No entanto, ainda é baixa se comparada à atenção dada à cultura Nagô-iorubá.

(M), minerais, bimbemina (B), plantas, e bulu (b), animais, seu n'kisi (N) deve ser feito de compostos de M-B-b.

Ou seja, precisamos da alquimia dos mundos mineral, vegetal e animal para alimentar (dar) o nkisi, para que ele nos dê força aumentando nosso *ngunzo*/axé, força vital (receber). O que Fu-Kiau conta e deixa grafado para o Ocidente tomar ciência é o que ouço e aprendo de minha *Nengwa dia Nkisi Dango*.

Diante destas exposições, retorno ao *muntu*. O que é *muntu*? Quem é *muntu*?

Importante: ressalto que, ao falar de tradição Congo-Angola, Candomblé Angola, ou comunidade-terreiro, estou falando de uma cosmovisão, de um sistema de mundo que abarca atos sociais, culturais, legais, saberes ontológicos, filosóficos, “conhecimentos-experiências do vivido e acumulado” (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019) que excedem o sentido de religiosidade e que, em terras da afrodiáspora, como nas Américas, segue sendo resguardados dentro dos *Inzo*, *Ilê*, comunidades-terreiros, Reinados. Quando cruzamos a porteira para dentro da comunidade-terreiro¹³, podemos viver práticas da tradição, retomando o sentido de inteireza conosco mesmo e com os espaços que habitamos *ku nseke* (mundo visível, físico) e *ku mpemba* (mundo invisível, dos ancestrais). Reconhecer isso nas palavras de Fu-Kiau, traduzidas por Tiganá Santana e sopradas anteriormente pela *n'kulu Makota Valdina*, uma das poucas pessoas no Brasil que tiveram proximidade com Fu-

13 Claro que uma comunidade também é atravessada pelas heranças do colonialismo, em que todo o tempo está tensionando e negociando com o sistema macro no qual está inserida, afinal são pessoas que constroem os espaços e é como diz o provérbio bantu-kongo *Dûnga um kânda ka (biena) kinkuma ko*, que, em tradução feita por Santos (2019, p. 83), seria: “Acontecimentos dentro da comunidade não é raridade. A comunidade humana tem sempre problemas para enfrentar. A vida na comunidade é um eterno debate. Ser um membro da comunidade é estar pronto para enfrentar problemas”.

-Kiau, faz meu coração acelerar, minha respiração mudar, me remonta às sensações de quando estou no Inzo Musambu Hongolo Menha ou de quando sinto a presença grandiosa de *nkisi*. Alafiou!

Muntu

Há muito tempo tenho buscado pelo registro material sobre o entendimento de “corpo” na perspectiva africano-brasileira banto e da tradição Congo-Angola, uma vez que em territórios acadêmicos há a necessidade de trazermos nossa fortuna crítica e registros através das palavras escritas. Venho revendo as noções de *muntu* e assumindo o quão relevante tem sido a manutenção de princípios dos saberes-fazeres africano-brasileiros na comunidade-terreiro pela oralidade. Realmente é lá que, ao atravessarmos a porteira, somos rememoradas(os) de quem somos e de nossa ancestralidade. Lá, *muntu* é alimentado, fortalecido e lembrado de que está em conexão e relação com todos os seres animais (*bulu*), vegetais (*bimbenina*), minerais (*matadi*), com o mundo físico (*ku nseke*) e o invisível (*ku mpemba*). Foi na obra do *nganga* Fu-Kiau que encontrei similaridades com as experiências vividas e aprendizados dentro do Inzo Musambu Hongolo Menha. Por essa razão, aludir às suas palavras sobre a noção de *muntu* para o povo Bantu-Kongo confirmou o que experienciamos e apreendemos na comunidade-terreiro, e se torna uma das chaves para a feitura da *transcrição* do sistema de pensamento africano-brasileiro para o ato de dançar e realizar uma dança teatral (negra) fundamentada numa motriz de origem banto.

Sempre ouvi e escutei a palavra *muntu* no cotidiano da tradição e compreendia o seu significado, porém, ao encontrar as noções de *muntu* trazidas por Fu-Kiau, elas confirmam as relações existentes entre os bantos daqui com os de lá.



Figura 1: Esquema desenhado pela autora.

Fu-Kiau (*apud* SANTOS, 2019, p. 122) conta que:

A filosofia Bântu-Kôngo [...] ensina que o ser humano [mûntu] – plural [bântu] – é tanto um ser-de-energia-viva (ser espiritual) quanto um ser físico (matéria). Pode-se dizer que ele é um “ser V-H”, a saber, um ser [kadi/be] que se sustenta, verticalmente (ele pensa-raciocina-pondera), antes de caminhar e agir para encontrar, horizontalmente, os desafios do mundo instintivo; e este é o mundo horizontal, chão principal para todos os aprendizados.

Compreender todas as camadas complexas do ser exige Tempo¹⁴ e o abrir-se para a experiência deslocada do individualismo estabelecido pela sociedade na qual estamos. Como captar a dimensão que de *muntu* é o sistema de sistema?

14 A letra maiúscula “T” é alusão ao *nkisi Kitembu, Ndembu, Dembwa, Tembwa*.

Muntu é fundamentalmente um ser social, ele é o “conjunto de relações sociais concretas, um sistema de sistemas, o padrão dos padrões em ser” (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019, p. 36). Santos (2019) fala um pouco mais sobre *muntu* e nos apresenta algumas variantes para sua escrita, como *mutu* e *ntu*, presentes em outras línguas banto. Em todas, *muntu* significa pessoa e “*mu-ntu* indica ‘dentro da cabeça’, ‘por cabeça’, ‘o que se manifesta e/ou é, a partir da cabeça’. A ideia de pessoa, entre os bantu-kongo, está totalmente associada à concepção de que a cabeça (*ntu*) determina o ‘ser de modo humano’” (SANTOS, 2019, p. 122).

A apresentação das variações para *muntu* me fez recordar da contribuição de Beatriz Nascimento (2018, p. 329) que, poeticamente, no documentário *Ôrì*, anuncia a riqueza e complexidade do que, para ela, é o “fundamento das culturas banto, por meio da língua, que é a raiz *NTU*”. E prossegue:

Essa textura do Banto, essa rede de relações que o Banto estabelece na África, entre as várias etnias raiz da língua Banto, que é a raiz *NTU*. O sentido de *NTU* é a relação de pessoa para pessoa. Os homens se comunicam através daquela raiz e se conhecem entre si, na África, por esse radical de sua própria língua nacional. (NASCIMENTO, 2018, p. 329)

É interessante reconhecer as conexões dos sentidos da língua e a ideia de concepção de cabeça/*ntu/kamutuê* intrínseca à concepção de ser. Isso confirma a importância da cabeça para muitos povos banto e inclusive os da afrodíaspóra, pois é no *kamutuê* que “mora a inteligência, o saber, a personalidade, vida” (LOPES, 2006) e onde, simbolicamente, está a presença de *nkisi*. Por essa razão, no processo de reintegração de *muntu* nas tradições Congo-Angola, é que ocorre o rito de *Vana Kudia Mutue* (dar comida à cabeça), após o primeiro rito, ebó.

A transcrição deste sistema de pensamento-ser-vida para uma proposta de fundamentação para a dança teatral (negra) vai me direcionando na busca de uma reintegralização do corpo da pessoa que

dança, compreendendo que *muntu* é o ser que age-pensa com o coração (*muxima*), ouve-escuta com os olhos (*mesu*), come com as narinas, fala (*kuzuela*) com os pés... De que é necessário dar estrutura, fortalecer *muntu* para dançar desde esta cosmopercepção, compreendendo-se como um ser total. Assim, não cabe paralelos e comparações ou lermos sob as lentes dos estudos ocidentais do corpo e do movimento as danças das tradições africano-brasileira, pois tais estudos nascem de um pensamento fragmentado, não captam o sistema de pensamento bantu-kongo ou da tradição Congo-Angola da diáspora sem o crivo da colonialidade.

As pistas iniciais para a compreensão “desde dentro para fora, desde fora para dentro” (SANTOS, 2002) das tradições africanas e afro-brasileiras de origem banto me foram chegando através das palavras de pesquisadoras(es) e estudiosas(os) das relações entre o terreno e a cena. Quando Ligiéro (2011) nos traduz a noção bem-dita de Fu-Kiau do “cantar-dançar-batucar” para a análise e compreensão das performances africano-brasileiras, é para tomarmos ciência de que *muntu*, nestas performances, contém em si as mais diversas características de linguagens artísticas. O corpo-pessoa-ser canta, dança, move-se, toca e esses elementos são atravessados e perpassados uns pelos outros.

Trago para esta roda também uma das primeiras responsáveis por me abrir a palavra academicamente de forma clara e positiva no âmbito da filosofia banto dentro do mar da “nagocracia”, Leda M. Martins¹⁵. Martins (1997), ao falar que “as memórias inscritas no corpo”, que “dançar é performar” e que “os saberes se dão no corpo”, num “corpo de adereços” a partir do conhecimento-vivido pelo povo banto conga-deiro, me alumiou para a importância de levar tais características para a dança de cunho teatral.

15 É rainha de N. Sra. das Mercês do Reinado de N. Sra. do Rosário do Jatobá (BH/MG), poeta, dramaturga, ensaísta e professora.

Seguir as orientações das mais velhas e dos mais velhos que têm os pés na tradição, nas artes e na universidade afirma ainda mais a relevância de assumir, num aspecto epistemológico da prática e da pesquisa em dança, o binômio reflexão-experiência. Os aprendizados na comunidade-terreiro se dão desta maneira, ouvimos mais que falamos, experienciamos muito antes de perguntar e vamos aprendendo a intuir o que e como se perguntar. Ato presente tanto nas tradições Congo-Angola como Nagô-iorubá e Jêje.

“– Retribuir”: práticas do dançar

Pois bem, para pensar-realizar tudo isso no trabalho de dança, parto de algumas indagações sobre a prática do fazer artístico-pedagógico:

no campo das artes do corpo, de que modo despertamos nosso *mntu* (ser-de-energia-viva-física) para a realização e produção de dança consciente de sua inteireza, sendo este vinculado a muitas materialidades e emanando ondas/vibrações e radiações?

como fomentar a compreensão das motrizes e corporeidades suscitadas no contexto cultural da tradição Congo-Angola para além da mimese dos gestos de danças ritualísticas dos *minkisi* por pessoas que não convivem e pertencem à tradição?

como elaborar uma prática artístico-pedagógica de dança com fundamento no sistema de pensamento banto não se utilizando de releituras do ritual tradicional?

Para o desenvolvimento da prática proposta, retorno ao passado novamente e o atualizo: reencontro na proposta metodológica *Corpo e Ancestralidade*, de Inaicyra Falcão dos Santos (2002), as bases para percorrer os caminhos desse despertar. O fato é que a “proposta pluricultural de dança-arte-educação Corpo e Ancestralidade” sempre esteve em minhas práticas artísticas-pedagógicas e, ao longo dos anos, fui adaptando e reelaborando a proposta de acordo com o contexto de trabalho, faixa etária do grupo discente/artistas envolvidos e intenções das práticas pretendidas.

Retorno ao princípio da proposta que é o “processo iniciático”, a dança vivida e experienciada na prática, em que devemos estar mergulhados no contexto da pesquisa em dança no âmbito de uma ética pedagógica e estética (fazer artístico), tendo como chão a *ancestralidade*, fundamento de existência para os povos africano-brasileiro, e o *corpo*, compreendido como *muntu*, tornando relevante a articulação e relações para a criação artística da história individual-comunitária e experiências memoriais inscritas no corpo da(o) artista-docente-pesquisadora(o)-discente ou daquela(e) que pesquisa com o contexto cultural que se propôs a estudar, articulados a princípios e fundamentos da dança¹⁶. Aqui, tomo a liberdade de trocar a herança Nagô-iorubá de Santos (2002; 2015) pela herança banto.



Figura 2: print de exercício audiovisual sobre transe de expressão e tempo espiralar do estudo-tese da autora, em que três cenas distintas estão sobrepostas: festa pública no Inzo Musambu Hongolo Menha, cena dos espetáculos *Dikanga Calunga* (2014) e *Corredeira* (2019), ambos da Nave Gris Cia Cênica.

16 Santos (2015, p. 79) esclarece que “o procedimento entrelaça a pesquisa, na dinâmica da criação de mitos da ancestralidade afro-brasileira Nagô-ioruba, de gestos, de ações do cotidiano, às histórias individuais dos sujeitos. O processo é composto de percepção corporal, exercícios corporais e vocais, improvisação e criação cênica. Fases que são realizadas no despertar de uma identidade de ícones, de revelações em dimensões simbólicas, evocadas pelos sentidos e vivenciadas em emoções corpóreas”.

Rememoremos a cantiga que eu trouxe na abertura deste ensaio. Ela é entoada em um determinado momento de rito, que no meu *inzo* se relaciona com o ebó, o processo de reequilíbrio de energia, momento primeiro de limpa que visa restabelecer força para o *muntu*. Como nascemos em terras assoladas pela colonização e apartadas(os) da tradição, é preciso que sejamos despertadas(os) para a nossa integralidade de ser, que nos saibamos ser humano-natureza, em relação e conexão com outros animais, plantas, seres minerais, com vivos e não-vivos, coabitando os mundos *ku nseke* e *ku mpemba*.

Assim, convido você, leitor/a, a redescobrir o dançar movendo-se a partir de *muntu*, do seu acordar, disponibilizando-se, conectando-se e relacionando-se com as dimensões que a(o) envolvem. Siga até o [Corpo Ancestral Contemporâneo: Aula 1](#) e experiencie esta prática. É a partir deste primeiro momento, nomeado de Muntu – (re)descobrimos o dançar, associado a um ebó, ao reequilíbrio energético, que, talvez, possamos fomentar o adentrar mais intimamente com sua consciência motora plena, associada a aspectos energéticos, vibratórios e dinâmicos rumo ao processo de um *transe de expressão cênico*.

Referências bibliográficas:

CALDAS, Paulo. Derivas críticas. In: NORA, Sigrid (org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. p. 56-77.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: Estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das origens**: estudo das performances afro-ameríndias. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LOPES, Nei. **Bantos, Malês e identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MARTINS, Leda M. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário do Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MENDES, Andrea L. R. **Vestidos de releza**: fios e nós centro-africanos no candomblé de Joãozinho da Goméia. Duque de Caxias (RJ): APPH-CLIO, 2014. Série Recôncavo da Guanabara. Vol 1.

NASCIMENTO, Beatriz. **Beatriz Nascimento**: Quilombola e intelectual. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nãgô e a morte**: Pãde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

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

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade**: uma configuração estética afro-brasileira. **Repertório**, Salvador, ano 18, n. 24, p. 79-85, 2015.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. 233f.

SIMAS, L.; RUFINO, L. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

Referências audiovisuais:

PAULA, Franciane Kanzelumuka S. de. **Corpo Ancestral Contemporâneo com Kanzelumuka Aula 1**. 2021. (21m20s). Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLxZb11fCeMCKLwWsMM-JuSsaLDsXoYTRhs> . Acesso em: 11 mar. 2022.

SANTOS, Tiganá S. N. **Educação e Arte para a Juventude de Terreiro**: II Seminário de Nkos'i. 2021. (1h55m20s). Disponível em: <https://www.facebook.com/nzojidanjikunankosi/videos/i-semin%C3%A1rio-de-nkosi-educa%C3%A7%C3%A3o-e-arte-para-a-juventude/503288793987869>. Acesso em: 13 mar. 2022.

“Mora na filosofia”: fundamentos de terreiro

Yaskara Donizeti Manzini

*Pra cantar samba
Veja o tema na lembrança
Cego é quem vê
Só aonde a vista alcança
Mandeí meu dicionário às favas
Mudo é quem
Só se comunica com palavras*

*Se o dia nasce
Renasce o samba
Se o dia morre
Revive o samba*

*Mora na filosofia
(Candeia; 1971)¹*

Meus respeitos a Exú Odara, homem forte que toca tambor. Orixá conhecido como “dono do corpo”, tal qual o samba, que me move como artista e pesquisadora, fazendo-me revisitar meus escritos sobre “Um carnaval que não se vê na Tv”, da tese *Pra tudo se acabar na quarta-feira*, defendida há dez anos. Nesse período, tive a oportunidade de pisar em muitos terreiros, algumas vezes como convidada, outras como participante de ensaios e festas de comunidades do samba.

1 Para ouvir: <https://www.youtube.com/watch?v=LyioPyMh6b4&t=97s>. Acesso em: 31 mar. 2022.

É importante ressaltar que ensaio e festa nas escolas de samba misturam-se. Entretanto, poderia dizer que os ensaios, apesar de abertos ao público, estão mais voltados para as necessidades de suas comunidades, enquanto processo de construção do desfile anual, e ligado aos quesitos harmonia e evolução². As festas podem ser temáticas ou produzidas por alguma ala, como Festa da Cerveja ou Feijoadada da Velha Guarda. Por vezes, fazem parte do processo de criação do desfile carnavalesco, como a festa de Apresentação do Enredo, Festa dos Pilotos de Fantasia e Escolha de Samba de Enredo. Nos últimos anos, vimos aparecer um tipo diferente, os Ensaios Turbinados, em que, após o ensaio da comunidade, outras escolas de samba previamente convidadas apresentam-se.

Ao longo de vinte anos dentro da cultura das escolas de samba paulistanas, continuo defendendo que a “presença” cênico-carnavalesca dos componentes é construída, fundamentada e dilatada a partir do aprendizado para tornar-se sambista.

Sambista, no dicionário Priberam de língua portuguesa (2022), refere-se a: “1. que ou o que dança samba = sambador, sambeiro; 2. que ou o que é compositor de sambas; 3. que ou o que é cantor de sambas; 4. que ou o que participa em atividades de escolas de samba”.

Contrariando o primeiro sentido, ao longo dos anos fui descobrindo que algumas alas na escola de samba, não sambam: comissão de frente, casal de mestre-sala e porta-bandeira, bem como a ala das baianas. Cada uma delas exerce funções dentro dos rituais das escolas de samba,

2 O quesito Harmonia faz parte do módulo musical no julgamento das escolas de samba paulistanas, referindo-se à voz da escola, à sustentação do canto durante o tempo do desfile e sua relação com a bateria. Já o quesito evolução faz parte do módulo dança no julgamento dos desfiles das escolas de samba, tendo a ver com o deslocamento no desfile da escola quase como um todo, pois comissão de frente e casal de mestre-sala e porta-bandeira são julgados à parte. Cada escola, de acordo com sua história, seu perfil e sua comunidade, evolui de maneira peculiar. A evolução está para o desfile como a dramaturgia está para o teatro.

que exigem posturas e comportamentos específicos que comentarei ao longo deste artigo. Sambeiro, no mundo do samba, é uma expressão pejorativa quando nos referimos a alguém que não tem bandeira, que usa a escola para interesses próprios. O segundo e terceiro sentidos da palavra sambista é bem óbvio. Todavia, é interessante ressaltar que compositores e cantores de samba podem ou não ter vínculos com escolas de samba, mas toda escola de samba possui sua ala dos compositores, seus poetas e poetisas que, para além de sambas de enredo, criam sambas alusivos e de exaltação para suas comunidades. As escolas também possuem um Intérprete oficial (o antigo Puxador) e seu Time de Canto.

Foi o quarto sentido da palavra “sambista” que me levou a observar com mais atenção o que acontece nas quadras. Muitas expressões usadas nas comunidades de terreiro estão presentes nas escolas de samba, pois as mais antigas têm fundamentos assentados em seu solo e as cores de seu orixá em suas bandeiras. A palavra “fundamento” é muito usada e, para além de seu sentido de base, de organização de fazer, tem o sentido de “dar início”, de “estabelecer relação com” a cosmopercepção de existência, de pluriverso, de vida, de comunidade, de ancestralidade, de corpo e territorialidade afro-orientada.

Existe um “saber fazer” que é construído dentro do terreiro, como chamamos as quadras das escolas de samba, com, na e para a comunidade, pois todos estão ali para servir ao pavilhão. Também existe o calendário, a relação com o tempo e com o ano, que começa após a quaresma e finaliza na terça-feira gorda, quando as comunidades descansam das atividades de quadra. Esse período coincide com o Olorogum, um período no qual as casas de culto aos orixás descansam de seu ano litúrgico.

De maneira geral, o calendário principal de festas nas escolas de samba abrange: apresentação de enredo, disputa de samba-enredo e

apresentação de protótipos das fantasias. São festas ligadas ao processo de criação dos desfiles anuais. Além disso, todas as escolas de samba celebram seus aniversários em grandes festas com participação especial de sua escola madrinha ou escolas coirmãs. Aqui reside o primeiro fundamento das escolas de samba: o nascimento dela.



Figura 1: Festa do aniversário de oitenta e cinco anos da Lavapés Pirata Negra³, mais antiga escola de samba da cidade de São Paulo em funcionamento. No primeiro plano, o zelador e presidente da agremiação, Ailton Graça, com babalorixá Pai Sergio carregando Exú Rei, orixá patrono da escola. Atrás, se vê a ponta do pavilhão oficial e nas laterais, as baianas da escola. (Foto Patricia de Lára)

Toda escola de samba, para existir, além da documentação estatutária e trâmites legais, necessita ter sua bandeira ou, como chamamos em São Paulo, ter seu pavilhão. A bandeira possui medida padrão: 1,20 cm por 90 cm, em que deve constar o nome da agremiação, seu símbolo, a data da fundação e ser bordada nas cores da escola. O pavilhão pos-

3 A Sociedade Recreativa Beneficente e Esportiva do Lavapés foi fundada em 9 de fevereiro de 1937, com as cores vermelho e branco, e seu símbolo é uma baiana dançando. Sua presidenta de honra é Rosemeire Marcondes – neta da fundadora Deolinda Madre –, e seu presidente estatutário, Ailton Graça, desde 2019.

sua dupla fase e ainda hoje sua confecção é um trabalho artesanal de costureiras e bordadeiras especializadas. Contam os mais velhos que entre as faces das bandeiras eram colocados pós e pequenos objetos sacralizados para protegê-la, conferindo-lhe força e axé. Entretanto, para que seja considerada a representação da escola de samba, a bandeira precisa ser consagrada, daí o segundo fundamento do samba: a escola precisa ser batizada.

Distante dos rituais cristãos de expurgação do pecado original, nas escolas de samba o termo está ligado a: benzimento, benção e nomeação de uma comunidade que nasce e é admitida para a sociedade do samba. Urbano (2006) relata que as cerimônias de batismo podem variar de agremiação para agremiação, mas possuem pontos em comum. De maneira geral, fazem parte do ritual os dirigentes da agremiação madrinha e batizada, baianas das duas agremiações, mestres-salas e porta-bandeiras das duas agremiações e componentes das agremiações. Em *Carnaval e samba em evolução na cidade de São Paulo*, a autora descreve duas cerimônias de batismo. Em ambas as descrições existem o uso de amaci (água de cheiro feita com manjerona ou outras ervas) quando as baianas benzem o pavilhão da escola afilhada, bem como seus dirigentes, baianas, componentes e a quadra da nova escola. Um momento importante da cerimônia de batismo se dá quando os mastros dos pavilhões se tocam, evocando a união entre elas, ou quando os casais de mestre-sala e porta-bandeira dançam invertidos, sugerindo que a escola madrinha zelará pelo aprendizado da nova escola e esta preservará os conhecimentos que lhe forem passados. Nessa ocasião, a escola madrinha oferece à recém-batizada uma rosácea com as cores de sua bandeira, que será usada no alto do mastro da escola batizada em importantes solenidades. Dessa maneira, ao olharmos uma bandeira, observamos também a sua origem, a sua ancestralidade.

A cerimônia de batismo é citada em diversos sambas. Urbano (2005) cita um samba de Zé Carlinhos, sobre o batizado da Barroca Zona Sul⁴, pela Estação Primeira de Mangueira⁵. Nesse caso, inclusive a Barroca imprime em seu pavilhão o verde-rosa mangueirense. Cito o samba de enredo do Salgueiro⁶, de 1972, chamado “Mangueira minha madrinha! (Tengo, tengo)”⁷, de Adil de Paula, conhecido como Zuzuca do Salgueiro:

Ô ô ô, oh meu Senhor
Foi Mangueira (bis)
Estação Primeira
Que me batizou

Em noite linda
Em noite bela
Viemos à avenida
Desfilarmos em passarela
O batizado será lembrado
Pelo Salgueiro de agora
Alô Laurindo, alô Viola

4 Sociedade Recreativa Cultural Social e Esportiva Beneficente Faculdade do Samba Barroca Zona Sul, fundada em 7 de agosto de 1974. Suas cores são verde e rosa, e seu símbolo é uma criança negra tocando tamborim. Fonte: <https://ligasp.com.br/escolas/barroca-zona-sul/>. Acesso em: 31 mar. 2022.

5 O Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira foi fundado em 28 de abril de 1928 e é oriunda de diversos blocos que desfilavam no Morro da Mangueira. Suas cores verde e rosa são uma homenagem ao Rancho do Arrepiado, e seu símbolo é um surdo (tambor) encimado por uma coroa e sustentado por um ramo de louro. Fonte: <https://mangueira.com.br/site/historia-da-mangueira/>. Acesso em: 31 mar. 2022.

6 Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, fundado em 5 de março de 1953. Sua bandeira foi criada por Nelson de Andrade, possui oito polígonos na cor vermelha e oito em branco, convergindo para seu escudo também na cor vermelha, que possui quatro instrumentos, pandeiro, surdo de barrica, ganzá e tamborim quadrado grafados na cor branco. Os instrumentos são circundados pelo nome da agremiação. Fonte: <http://www.salgueiro.com.br/simbolos/>. Acesso em: 31 mar. 2022.

7 Para ouvir: <https://www.youtube.com/watch?v=Pr3fVmxSshI>. Acesso em: 31 mar. 2022.

Alô Mangueira de Cartola
Tengo-Tengo
Santo Antônio, Chale (bis)
Minha gente, é muito samba no pé!

Após batizada, a bandeira passa a representar o âmago da escola. Sua história é transcendente e imanente simultaneamente. Transcendente porque passamos, morremos, e ela continuará sendo ostentada, até o último sambista existir; mas imanente porque é a própria identidade da escola, nada acontece sem ser por e para ela, impregna e contamina o cotidiano vivido. E o sambista é o elemento de coesão e catalisador das pessoas que frequentam a escola de samba. Há um samba⁸ alusivo da Camisa Verde e Branco⁹, composto por Celson, Xande, Mumu, Simone e Luciano, que entoa:

Esse é o meu pavilhão!
É a minha vida, é o meu manto!
Pois neste coração,
Pulsa só Camisa Verde e Branco.

A força do sangue que corre em minhas veias,
Faz a minha vida florescer...
Foi lá, que eu aprendi a ser poeta,
Ter malandragem discreta, este é o meu jeito de ser...

Ser ou não ser,
Eis a questão
Camisa, meu eterno pavilhão.

8 Para ouvir: https://www.youtube.com/watch?v=4jfcDA2_IjE&t=33s. Acesso em: 31 mar. 2022.

9 Associação Cultural e Social Escola de Samba Mocidade Camisa Verde e Branco, fundada em 4 de setembro de 1953. Suas cores são verde e branco e seu símbolo, o trevo de quatro folhas. A Camisa é oriunda do Cordão Carnavalesco da Barra Funda, fundado em 1914. Disponível em <https://ligasp.com.br/escolas/camisa-verde-e-branco/>. Acesso em: 31 mar. 2022.

É a participação nos ritos das escolas de samba que faz com que os componentes aprendam a diferenciar as diversas cerimônias com seus códigos e etiquetas, entendendo seu papel na e para a comunidade. A vivência em quadra junto à comunidade vai construindo e atualizando o conhecimento aquilombado, e é esse conhecimento que sustenta o componente para dar subsídio ao que irá apresentar/representar na avenida. Aprende-se fazendo, participando, ocupando um lugar dentro dessa sociedade.

O terreiro prepara o performer para um nível mais sutil, uma camada mais profunda do significado de cumprimento de sua função no desfile, pois o rito atualiza o passado da agremiação e desperta no componente de hoje o orgulho de pertencer a ela, de apresentá-la na avenida. (MANZINI, 2012, p. 113)

Tanto as festas quanto os ensaios da escola só ocorrem, de fato, após a exibição do pavilhão. Para que isso aconteça, existe certa rotina composta por uma série de ações desempenhadas por diversas pessoas da escola. Essa rotina é chamada pela comunidade de “rito de corte”. A bateria, ao começar seu “esquenta”, alerta que o rito dar-se-á em breve. Outros componentes que participam do rito começam a se aproximar do centro do terreiro – comissão de frente, baianas, velha guarda, passistas, alas coreografadas, alas de comunidade, entre outras. As pessoas que conhecem a cerimônia também se aproximam paulatinamente, começando a ocupar e delimitar o espaço da quadra, do terreiro, indicado pelos diretores de harmonia. Quando a bateria silencia, caso os pavilhões não estejam no porta-pavilhões, os diretores de harmonia trazem-nos para colocá-los lá. A corte da bateria (rainha, princesas e madrinha) se posta à frente da bateria. Os diretores estatutários ocupam seus lugares e, por último, os casais de mestre-sala e porta-bandeira entram e cumprimentam os pavilhões. O intérprete e a ala musical saúdam cada ala que participa do rito, assim como os visitantes, e começam a cantar o hino da escola.

Aqui reside outro fundamento do terreiro: todas as escolas de samba possuem um hino, um samba que descreve ou elogia seu bairro de origem, as cores de sua bandeira, seus fundadores, seus protagonistas. O hino¹⁰ da Unidos do Peruche¹¹ exalta as cores de sua bandeira e a dança das suas cabrochas. Com letra de B. Lobo, clama:

Chegou a filial do samba,
Aqui ninguém é bamba
Mas tem um ideal
É incentivar a verdadeira melodia nacional

Vem ver as cabrochas faceiras
Gingando na ponta do pé
Vem ouvir a cadência do nosso batuque como é
Verde, amarelo e azul, da cor de anil
Peruche tem as cores do Brasil.

O hino da Vai-Vai¹², composto por Geraldo Filme, retrata as relações do samba com o bairro, com o progresso da cidade de São Paulo e a história da própria escola desde os tempos de cordão:

Quem nunca viu o samba amanhecer
Vai no Bixiga pra ver
Vai no Bixiga pra ver

10 Para ouvir: <https://www.youtube.com/watch?v=n5WslZ3WQD8>. Acesso em: 31 mar. 2022.

11 Grêmio Recreativo Cultural e Social Escola de Samba Unidos do Peruche, fundado em 4 de janeiro de 1956 e batizada pela Escola de Samba Lavapés. Sua bandeira tem as mesmas cores da bandeira brasileira, e seu símbolo é a constelação do Cruzeiro do Sul com um ritmista vestido à moda colonial tocando um tamborim. Fonte: <https://ligasp.com.br/escolas/unidos-do-peruche/>. Acesso em: 31 mar. 2022.

12 Oriunda do Cordão Carnavalesco e Esportivo Vae-Vae, oficializado em 1 de janeiro de 1930, transformou-se no Grêmio Recreativo Cultural e Social Escola de Samba Vai-Vai, em 1972. Suas cores são o preto e branco e seu símbolo, a coroa. Hino disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r4migJx50gA>. Acesso em: 31 mar. 2022.

O samba não levanta mais poeira
Asfalto cobriu nosso chão
Lembranças eu tenho da saracura
Saudade tenho do nosso cordão
Bixiga é hoje só arranha-céu
E não se vê mais a luz da Lua
Mas o Vai-Vai, está firme no pedaço

É tradição e o samba continua

E quem não conhece o morro da Mangueira, cantado nos versos de seu hino¹³?

Mangueira teu cenário é uma beleza
Que a natureza criou, ô... ô...
O morro com seus barracões de zinco,
Quando amanhece, que esplendor,

Todo o mundo te conhece ao longe,
Pelo som de teus tamborins
E o rufar do seu tambor
Chegou, ô... ô...

A mangueira chegou, ô... ô...
Ó Mangueira, teu passado de glória,
Ficou gravado na história,
É verde-rosa a cor da tua bandeira,
Pra mostrar a essa gente,
Que o samba é lá em Mangueira!

Os hinos da Estação Primeira de Mangueira e da Vai-Vai aludem à tradição e às raízes do samba, que são enxertadas por múltiplas informações que se recriam. A referência à raiz tem haver com o senso de memória épica¹⁴ da diáspora africana. Quando nos reportamos ou

13 Para ouvir: <https://www.youtube.com/watch?v=zCATsXa404c>. Acesso em: 31 mar. 2022.

14 Molefi Ketji Asante e Kariamu Welsh Asante, em “Commonalities in African Dance: An Aesthetic Foundation” (1996, p. 71-82), aponta sete características que permeiam o senso estético da diáspora africana: POLIRRITMIA: prevê que cada parte do corpo movimenta-se com um

saudamos nossos ancestrais, os atualizamos, trazendo-os à vida através da memória. Não são exemplos a serem apenas seguidos, pois também suas experiências guiam as novas gerações, sugerindo possibilidades de (re)criações por parte delas. Nos terreiros de samba, cabe à velha guarda o cuidado, zelo e narrativa dessa memória. A memória épica está extremamente ligada à tradição oral e preparação do sambista nos terreiros de samba. O “Canto da Velha Guarda”¹⁵, composto por Mario Sergio, Luisinho e Carica, versa sobre o assunto:

Velha, porém muitos anos de glória.
A raiz do samba tem muitas histórias pra contar.
O samba fez seu nome, tem nos anais lindos carnavais.
Foi, o canto desses maioraís, canto de nossos ancestrais.
Foi e ainda é.

Deixem que essa raiz venha nos ensinar
Um lindo canto que faz embalar, principalmente a alma.
E então caindo nas graças do povo
Um samba velho é sempre novo...

A velha guarda é que guarda nossa bandeira
Quando presente nas rodas de samba
É lenha na fogueira
E queima sem cessar um só instante
É tão marcante, é brasileira

A mocidade é quem sabe o valor da mesma
E traz no encanto a verdade de bambas
E ser velha ela almeja ser mais um

ritmo e uma forma diferente; POLICENTRISMO: indica que há vários centros no corpo humano que dão impulso à dança; CURVILINEARIDADE: considerada enquanto forma, configuração e estrutura, uma vez que ao círculo é conferido o poder sobrenatural de criar a estabilidade fora do tempo; DIMENSIONALIDADE: ligada à textura e à percepção, é entendida como a possibilidade de exprimir as várias camadas dos sentidos; MEMÓRIA ÉPICA: ligada à tradição oral, contribui para a preservação e continuidade da diáspora; ASPECTO HOLÍSTICO: demonstra a complexidade da dança nas cerimônias; REPETIÇÃO: enquanto estimuladora do caráter de atemporalidade.

15 Para ouvir: <https://www.youtube.com/watch?v=qK7a5UFHtdw>. Acesso em: 31 mar. 2022.

Na galeria dos imortais

Por enquanto escuta um samba de um velho rapaz

É durante o hino que o primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira dança no centro do terreiro ostentando o pavilhão oficial da escola. Entende-se por pavilhão oficial aquele no qual consta a data de fundação da agremiação, além das cores e seu símbolo.

Quando a porta-bandeira, tal qual orixá Oiá Igbalé, em seus volteios move os ventos e os ares, fazendo a bandeira dançar, aciona conhecimento, presença e bênçãos dos ancestrais daquelas escolas. As bandeiras, com suas cores e símbolos, representam e demarcam territórios de saberes. No documentário Ôrí, Beatriz Nascimento diz que:

O quilombo surge do fato histórico que é a fuga [...] daí a importância da busca do território. Então, naquele momento, quando se estabelece, estabelece um sentido de nação estritamente africano e banto... a nação aculturada. (1989, 18'40")

Enquanto profere essas palavras, podemos ver dona China e Urco, porta-bandeira e mestre-sala da Vai-Vai, em 1980, em ação. Ela com seus giros fazendo o pavilhão da Escola do Povo distender-se, ganhando espaço, amplitude e liberdade, e ele cortejando, protegendo e riscando o chão com sua dança. É através das bandeiras que reconhecemos nossos territórios, nossas origens no samba, nossa comunidade.

A dança da porta-bandeira é repleta de giros nos sentidos horários e anti-horários acionando dimensões temporais e pluriversos de existência. O mestre-sala protege a bandeira e, consequentemente, a porta-bandeira, em sua dança “risca o chão”, tal qual os pontos riscados da umbanda, da macumba e dos odús Ifá, invocando encantados de várias dimensões e tradições afro-diaspóricas. Apesar da forte influência da dança de corte europeia, a dança do casal não perdeu seu fundamento de acionar dimensões temporais habitadas pelas memórias de bambas e orixás das agremiações.

Por isso, nenhuma ação na escola de samba acontece sem que o primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira tenha dançando ao som do hino da agremiação, quando, nesse ritual de corte, eles apresentam a bandeira aos diversos setores da escola para que esta seja reverenciada e beijada. É nesse momento que os sambistas reafirmam o propósito de habitar e defender esse território, essa ancestralidade.



Figura 2: Acima, vemos o casal da X-9 Paulistana¹⁶ oferecer a bandeira à coreógrafa da comissão de frente. Os componentes da ala em postura curvada estão reverenciando e aplaudindo o pavilhão. (Foto: Leandro Nascimento. Acervo da autora)

Após o primeiro casal, o segundo casal (que ostenta o Pavilhão de Enredo) dança, e assim sucessivamente, terceiro casal, quarto, juvenil

16 O Grêmio Recreativo e Cultural Escola de Samba X-9 Paulistana foi fundado em 12 de fevereiro de 1975. Suas cores são verde, vermelho e branco, e seu símbolo é a letra X com o número 9 sobreposto adornado por uma flâmula de louros. Fonte: <https://ligasp.com.br/escolas/x-9-paulistana/>. Acesso em: 31 mar. 2022.

e infantil, o quanto houver¹⁷. Enquanto isso, o intérprete canta sambas alusivos à escola e sambas-enredos de carnavais passados. Às vezes, após a apresentação solo de cada casal, os casais apresentam-se aos pares, por outras, executam a “Dança dos Pavilhões”, também conhecida como “Roda dos Pavilhões”, que é quando vários casais dançam juntos e os mestres-salas trocam de pares. O ápice dessa dança se dá em duas rodas, quando as porta-bandeiras ocupam o centro da roda ostentando seus pavilhões e girando em sentido anti-horário, e os mestres-salas ficam no círculo externo dançando e cortejando os pavilhões no sentido horário¹⁸; em seguida, entram na roda e todos dançam em uma única roda segurando e abrindo os pavilhões, demonstrando os territórios do samba. A “roda dos pavilhões” simboliza a irmandade no samba, pois todas escolas de samba são coirmãs, tem histórias parecidas ao lutarem pela valorização do samba, pela legitimação de saberes afro-orientados e combate ao racismo.

Portanto, para um sambista não existe nada mais importante que seu Pavilhão, que deve ser honrado, amado e cuidado. Por isso, no “rito de corte”, tudo é feito para ele. Ele é o senhor supremo daquela escola. É a representação simbólica da ancestralidade daquela comunidade e de todos os carnavais vividos por ela. Neste rito, dimensões temporais se cruzam, o passado/presente/futuro da comunidade inscreve-se naquele “pedaço mágico de pano” que gira em vórtice no centro do terreiro. As pessoas ao redor estão ali para servi-lo. O comportamento

17 Os componentes presentes na roda do rito dançam (com movimentos moderados, contidos) em seus lugares enquanto os Pavilhões exibem-se.

18 Nas comemorações de aniversário de qualquer agremiação em São Paulo, o ponto alto da festa é a “Roda dos Pavilhões”, que ocorre quando cada Pavilhão presente roda sozinho e, em seguida, em coro, quando é executada a “Dança dos Pavilhões”. A “Dança dos Pavilhões” exige muita perícia da parte de quem as executa, pois o espaço da dança fica restrito. As medidas são mais políticas, pois os mestres-salas trocam de porta-bandeiras e, conseqüentemente, pavilhões, durante a execução da dança.



dos envolvidos reafirma este fundamento. Nesse ritual, “a memória coletiva é transformada em ação” (SCHECHNER, 2008, p. 52).

No “mundo do samba”, muitas dessas ações são convenções que mostram os cuidados com o pavilhão durante o rito:

- Homens não devem usar chapéu à frente ou para saudar o pavilhão, nem quaisquer tipos de bonés;
- Homens não devem saudar o pavilhão caso não estejam adequadamente trajados, ou seja, portando pelo menos calça e camisa;
- Mulheres harmonias e portas-bandeiras só podem carregar pavilhões se estiverem vestindo saia;
- Quando o pavilhão for oferecido para saudação, pelo mestre-sala, a pessoa deve fazer uma reverência (normalmente as pessoas cruzam as mãos na altura do peito, abaixam a cabeça e curvam ligeiramente o tronco) para depois pegar com a mão esquerda a parte oferecida, por baixo, e com a mão direita cobrir o pavilhão para beijá-lo e levá-lo à testa;
- O mesmo procedimento deve ser usado quando o pavilhão estiver em descanso no porta-pavilhões;
- É uma gafe manchar o pavilhão com batom ou suor, por isso passou-se a cobrir o pavilhão com a mão ao beijá-lo, para que o mesmo não seja maculado;
- Caso o pavilhão esteja em repouso no porta-pavilhões antes de qualquer acontecimento na quadra, deve-se primeiro prestar os cumprimentos ao mesmo para depois cumprimentar as pessoas presentes;
- Há uma ordem de saudação ao pavilhão quando o mesmo estiver em repouso: cumprimenta-se o Pavilhão Oficial, depois o de Enredo, Terceiro Pavilhão, Pavilhão Juvenil e Pavilhão Mirim, quando houver;
- Quando a porta-bandeira estiver rodando com o pavilhão é de bom tom afastar-se para não intervir em sua dança, bem como afastar a cabeça ou abaixar para que o pavilhão não pare de rodar caso aproxime-se durante a dança.

Estas são algumas das regras de etiqueta do sambista, independentemente de possuir cargo ou não na escola e de participar ou não do rito. Esses comportamentos não são ensinados, mas apreendidos através da observação e da vivência nas festas. O “mundo do samba” é um lugar cheio de gentilezas, convenções, normas que devem ser seguidas. Contudo, as normas podem ser recriadas, ou atualizadas de acordo com as necessidades da época.

O aprendizado e preservação dessas medidas enfatizam e “emolduram” gestos e ações. É no rito que o sambista demonstra para a comunidade que sabe seu lugar naquela sociedade, ou o quão educado é ou está apto para ocupar determinada função na escola. Um dos aspectos do ritual é “moldar o indivíduo para a comunidade” (SCHECHNER, 2008, p. 52). Assim, ao participarem do rito, os componentes começam a ter outra dimensão do seu papel na escola de samba.

As baianas têm papel fundamental nos ritos do terreiro, como defumar, aspergir amaci, benzer, assoprar pós, oferecer bebidas. Nos rituais de mudança do Pavilhão de Enredo, são elas quem trazem e fazem os rituais de sacralização antes dele ser aberto e ostentado pela segunda porta-bandeira. Sua dança remete aos giros dos pés de dança de orixá, exaltada nos versos de muitos sambas-alusivos, como este da Unidos do Peruche, composto por André Luiz e Rodrigo Bola:

Linda flor a deslumbrar a passarela
Encantando com seu doce bailar.
Carrega a mais linda história
A meiguice estampada no olhar.
Baiana, baianinha
És meu bem querer!
O samba minha menina
Se rende a você
Rica mistura de amor e de fé
Seu sorriso irradia derrama axé.
Gira, gira, baiana vem girar.

Hoje a minha escola vai te exaltar
És orgulho e tradição
Carrega a Peruche no seu coração.¹⁹

A cadência dos seus giros é marcada pelos braços que pulsam no ritmo dos surdos da bateria. Na quadra, seus trajes lembram o vestuário das ialorixás, e nos desfiles, a roupa é estilizada de acordo com o enredo, mas sempre mantendo a saia redonda e armada, típica das roupas do candomblé. A amplitude e peso da roupa torna difícil dançar samba. Além disso, as baianas representam as mães do samba, em referência às mães-de-santo que protegiam os sambistas em seus ilês, em fins do século XIX e início do século XX, no Rio de Janeiro.

Outra ala que não samba é a comissão de frente. Essa arbitrariedade se dá em função da história da própria comissão de frente, tanto em relação ao papel do baliza que abria os desfiles dos cordões paulistanos – que, nas contendidas com grupos rivais, ora executava malabarismos com a batuta, ora lutava com ela –, quanto na relação mais cortês, aristocrática e diplomática das comissões de destaque das sociedades carnavalescas que, posteriormente, foram absorvidas pelas escolas de samba, quando diretoria ou convidados ilustres, em sua maioria comerciantes e profissionais liberais dos bairros onde se localizavam as escolas, abriam os cortejos, vindo à frente delas vestidos com roupas sociais como fraque e cartola. Sob essa perspectiva, o samba não foi dançado pela burguesia, que dialogava com a direção das escolas. Assim, atualmente, dentro dos ritos de quadra, a comissão de frente abre os caminhos, articulando espaços para que ritos aconteçam, protegendo os envolvidos. Por isso, seus componentes não sambam. Em pista, possui o fundamento de apresentar a escola e saudar o público presente, criando relação e empatia com a assistência, preparando-a para o desfile.

19 Para ouvir: <https://www.youtube.com/watch?v=YGWZwhoymSs>. Acesso em: 31 mar. 2022.

O carnaval que não se vê na TV – o carnaval dos sambistas: que é escola, articulação de comunidades, ocupação de territórios, criação de narrativas – carrega em seus ritos epistemes afro-orientadas ligadas ao pluriverso – do aiyé ao orún. Quando a dilatação do tempo nos apresenta passado, presente e futuro nas cerimônias rituais de nossos terreiros de samba, quando ancestrais e orixás nos abençoam através de nossas bandeiras, as escolas de samba são muito mais que apenas um desfile anual! Como bem diz Cartola, cego é aquele que só vê a matéria, mudo é aquele que só fala...

Mora na filosofia!

Referências bibliográficas:

ASANTE, Kariamuwelsh. Commonalities in African Dance: An Aesthetic Foundation. In: ASANTE, Molefi Ket; ASANTE, Kariamuwelsh. **African Culture: The Rhythms of Unity**. Trenton: Africa World Press, 1996. p. 71-82.

MANZINI, Yaskara Donizeti. **“Pra tudo se acabar na quarta-feira”**: aproximações, diálogos e estranhamentos entre carnaval e teatro nas performances da Comissão de Frente. 2012. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

SAMBISTA. In. DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, 2022. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/sambista>. Acesso em: 16 jul. 2022.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. 2. ed. New York; London: Routledge, 2008.

URBANO, Maria Aparecida. **Carnaval e samba em evolução na cidade de São Paulo**. São Paulo: Plêiade, 2006.

Referência audiovisual:

ÔRÍ. Direção: Raquel Gerber. Produção Executiva: Raquel Gerber. São Paulo: Angra Filmes; Fundação do Cinema Brasileiro, 1989. 35 mm, COR, 91 min, 2.493m, 24q, Eastmancolor, 1:1’37”. Disponível em: <https://negrasoulblog.wordpress.com/2016/08/25/309/>. Acesso em: 15 ago. 2021.



Canção como memória: o trabalho de Geraldo Filme na construção da história do samba paulistano

Sofia Chiavacci

Ao escolher pesquisar as canções de Geraldo Filme e observar as mudanças ocorridas nos bairros do centro de São Paulo, foco da Iniciação Científica desenvolvida entre 2020 e 2021, a expectativa era de que fosse possível compreender quais tinham sido tais mudanças, através da narrativa não convencional dos fatos.

Quando me refiro à convenção, penso no relato da história da cidade de São Paulo que vigorou, que deu certo: em seu crescimento exponencial, em sua geração de empregos, em suas reformas modernas, em seu discurso de progresso. Tal narrativa reverbera, ainda nos tempos de hoje, nas falas da população idosa e também da mais jovem. É visível também que, atualmente, essa versão dos fatos venham acompanhada do relato sobre o medo e os perigos que a cidade grande pode proporcionar. A violência, o tráfico, a pobreza, a falta de infraestrutura são alguns exemplos.

Essa narrativa não convencional, portanto, estaria ligada a uma outra visão, não necessariamente contrária, mas talvez complementar à descrita anteriormente. De forma narrativa e nostálgica, o sambista Geraldo Filme compartilha partes do que foi a sua vivência morando e frequentando os bairros da Barra Funda, Campos Elíseos e Bexiga.

Como forma de conseguir expandir a teorização a respeito das letras de samba, utilizei o trabalho de Muniz Sodré, *Samba, o dono do corpo* (1998). Apesar de se referir ao samba carioca, Sodré faz apontamentos que podem também dizer respeito ao samba de São Paulo, por suas raízes históricas similares. Ao analisar a origem das letras de samba, Sodré afirma que mesmo tendo semelhanças com a canção portuguesa, tanto por carregar a nostalgia em suas letras, como também pela herança das quadras (estrofes compostas por quatro versos), os temas são definitivamente “negro-brasileiros” (SODRÉ, 1998, p. 43). Ele continua:

É também negra a característica aforismática ou proverbalista da letra de samba. Realmente, nas sociedades tradicionais (onde se incluem as culturas africanas), o provérbio constitui um recurso pedagógico, um meio permanente de iniciação à sabedoria dos ancestrais e da sociabilidade do grupo. Esse instrumento educativo se forja na experiência, provada na vida real. Seu objeto de conhecimento é a própria relação social – o relacionamento do homem com seus pares e com a natureza. (SODRÉ, 1998, p. 44)

O conceito e a importância dos provérbios aparecem como valores fundamentais para a afirmação de uma identidade, e como “a constante chamada à atenção para os valores da comunidade de origem e o ato pedagógico aplicado a situações concretas da vida social” (SODRÉ, 1998, p. 44). As letras de samba, portanto, comporiam parte dessas ações pedagógicas com e para a população negra. Ao analisarmos as letras de Filme, pode-se pensar esses elementos tanto quando o compositor narra uma história que já aconteceu, na forma de mantê-la viva e reproduzi-la através dos tempos, como quando afirma os valores da comunidade de origem, como mencionou Muniz Sodré anteriormente.

Por fim, Sodré, ao tratar do discurso das letras de samba, diz:

Essas características semióticas fazem da letra do samba tradicional um discurso transitivo. Em outras palavras, o texto verbal da canção não se limita a falar sobre (discurso intransitivo) a existência social.

Ao contrário, **fala a existência**, na medida em que **a linguagem aparece como um meio de trabalho direto**, de transformação imediata ou utópica [...] do mundo. (SODRÉ, 1998, p. 44-45, grifo nosso)

O conceito de transitividade, ou seja, aquilo que está em constante transformação, ou, conforme explica o autor, uma “transformação imediata”, bem como o falar a existência, relaciona-se diretamente com a proposta de Grada Kilomba (2019), presente em seu livro *Memórias da plantação*, de escrever a própria história, e não ser descrita por ela, de modo a tornar-se narrador e escritor da própria realidade, autor e autoridade da própria história, tornando-se “a oposição absoluta” do que foi determinado pelo projeto colonial (KILOMBA, 2019, p. 28). Amparada por essas abordagens, e pela de outras e outros autores que a seguir serão nomeadas/os, é que a investigação acerca de quem foi Geraldo Filme, e quais os possíveis significados das letras de suas canções, se desdobrou. Aqui, serão compartilhadas reflexões acerca de duas delas, escolhidas a partir do recorte da análise da cidade de São Paulo e de suas transformações.

Geraldo Filme foi um sambista, nascido em 1927 na cidade de São Paulo, e registrado um ano depois na cidade de seus familiares, São João da Boa Vista, interior do estado. Foi morador do bairro Campos Elíseos, localizado ao lado da Barra Funda, zona central da cidade. Era cantor, compositor e batuqueiro e, apesar de uma longa lista de composições, o músico teve apenas dois discos autorais produzidos: o primeiro lançado em 1980 pela Gravadora Eldorado, e o segundo lançado postumamente pelo selo SESC São Paulo em 2000, gravado a partir do programa “Ensaio”, realizado pela TV Cultura em 1992. Também participou de um musical dirigido por Plínio Marcos, intitulado “Plínio Marcos em prosa de samba: nas quebradas do mundaréu” (1974), que posteriormente se tornou um CD. Também participou como intérprete no trabalho “Canto dos Escravos” (1982), com a cantora Clementina de Jesus.

Como temas recorrentes em suas composições, Filme narrou processos de transformação da cidade de São Paulo vivenciados por ele, em especial as que afetaram os bairros da Barra Funda e do Bixiga. Transformações estas que acarretaram na perda de espaços de sociabilidade negros importantes para a memória e consolidação do samba e da cultura negra, como o Largo da Banana, os cortiços e as rodas de samba no bairro do Bexiga, o córrego do rio Saracura, entre outros.

Uma das canções que talvez mais transmita a melancolia dessas mudanças é a intitulada “São Paulo, menino grande” (1982). Nela, Filme lamenta o crescimento desenfreado da capital, e narra com saudade os tempos de outrora. A composição de Filme se inicia com “São Paulo, menino grande / Cresceu não pode mais parar / E o pátio do colégio quem lhe viu nascer / Um velho ipê parece chorar”.

Localizado na Sé, o Pátio do Colégio é um exemplo dos diversos edifícios históricos da cidade de São Paulo que passaram por transformações ao longo dos anos. Sua primeira construção data de 1554, conhecido por ter sido o marco de “nascimento” da cidade¹, e teve como intuito iniciar a catequização de povos nativos. Na década de 1950, já contemporâneo a Geraldo Filme, foi completamente demolido e reerguido com uma nova arquitetura. A referência ao ipê feita na música, parece significar o olhar ancião que acompanhou com pesar as transformações do edifício, podendo ser traçado um paralelo com o olhar do próprio Filme, que lamenta as transformações de espaços da cidade.

Ele segue a canção com os versos: “Não vejo a sua mãe preta / Na rua com seu pregão / Cafezinho quentinho, sinhô / Pipoca, pamonha e quentão. / Lembrar, deixa-me lembrar, laiarálalaiáiaí”. Apesar de

1 PATEO DO COLLEGIO. Jesuítas Brasil, 2015. Disponível em: <https://www.pateodocollegio.com.br/pateo-do-collegio-linha-do-tempo/>. Acesso em: 28 mar. 2022.

não se saber o ano exato da composição da canção, outro fato que a remete à década de 1950 é a inauguração do monumento à Mãe Preta, no Largo Paissandú. Localizado ao lado da Igreja N. S. do Rosário dos Homens Pretos, a construção da estátua foi fruto da mobilização das entidades negras da época, como símbolo da memória da cidade². Posteriormente, o monumento foi aprovado na câmara de vereadores.

Ao analisar a canção, pode-se refletir que Filme, ao dizer que não vê a mãe preta da capital, questiona os poderes públicos que, ao mesmo tempo que aprovam construções que referenciam as mulheres negras, não colaboram para a permanência destas nas ruas. O “pregão”, citado pelo compositor, remete ao ato de divulgar os produtos através da voz, prática comum entre vendedores ambulantes, o ato de proclamar (PREGÃO, 2021). Provavelmente, as comidas citadas (pipoca, pamonha e quentão) eram vendidas por essas mulheres pretas.

Carlos José Santos (Casé Angatu) compartilha dados do início do século XX que apresentam as mesmas problemáticas. O pesquisador informa que aqueles conhecidos como “caipiras” e as lavadeiras (homens e mulheres negras) se concentravam na Várzea do Carmo, localizada na zona central de São Paulo, para vender seus produtos, e que isso era motivo de incômodo para as pessoas mais abastadas (SANTOS, 2018, p. 106). Além dessas duas atividades, Casé também afirma que, próximo ao atual Mercado Municipal, “existia também, até 1890, o ‘antigo Mercado’, cujo pátio era ocupado pelas ‘barraquinhas de vendedores de legumes’ e outros produtos” (SANTOS, 2018, p. 108).

O pesquisador também menciona que não há registros claros a respeito da repressão policial para com esses e essas trabalhadoras, porém afirma que é possível refletir sobre a falta de gosto, por parte dos

2 Cf. em: https://spnegra.wixsite.com/spnegra?fbclid=IwAR04RUAp2KtV7cAH_JA7ITeC2W4Tfnw7a9q-WYXgwwMGO10cqwcHyjx9is. Acesso em: 28 mar. 2022.

poderes públicos, dessa população, “uma vez que, conforme já tratado, as autoridades pretenderam um controle ou a rejeição ao que representasse determinados aspectos do passado” (SANTOS, 2018, p. 109).

A respeito do Pátio do Colégio, Angatu se refere ao que poderia ser relacionado às mães pretas citadas por Geraldo Filme. O pesquisador conta que, em 1876, as “quitandeiras de verduras” haviam solicitado a transferência do Largo do Carmo para o Pátio do Colégio, onde haveria maior fluxo de pessoas e, portanto, amplas possibilidades de venda. Os poderes públicos recusaram a mudança a princípio, mas mudaram de ideia no ano seguinte e concederam a transferência das mulheres. Apesar da concessão, afirma:

Essa mudança de opinião, contudo, não significou uma alteração da mentalidade dos poderes públicos. Muito pelo contrário, a municipalidade estava levando em conta a inconveniência que quitandeiras e carroceiros passaram a representar ao trânsito e à estética de uma área que rapidamente se modernizava e europeizava. (SANTOS, 2018, p. 109)

A tese de João Luiz Maximo da Silva (2008) a respeito da alimentação de rua na cidade de São Paulo traz mais elementos sobre essa característica repressiva, no final do século XIX, por parte das autoridades em relação ao ofício das quitandeiras. Silva conta que diversas resoluções foram feitas por parte da Câmara Municipal, no intuito de ameaçar a permanência dessas mulheres que trabalhavam ao redor do Mercado Central, na época localizado na Várzea do Carmo, que recentemente tinha sido urbanizado com a retificação do Rio Tamanduateí (SILVA, 2008, p. 59).

E as justificativas seguiam sendo parecidas com as de todo o processo de urbanização do centro da cidade: a limpeza, a ordem e o trânsito:

A questão, segundo o jornal, parecia bem clara: a região central estava sendo transformada conforme novos padrões econômicos,

higiênicos e urbanos [...]. Tanto as quitandeiras quanto o pequeno comércio de alimentos, além dos botequins, deveriam estar fora da região que se aformoseava. A estética, a sujeira e o perfil dos frequentadores não estavam em consonância com a imagem que se pretendia para esse local. (SILVA, 2008, p. 69)

Tais reflexões levantadas por Casé Angatu e por João Silva, apesar de fazerem referência ao final do século XIX, podem ser transpostas para a realidade de Filme, ao analisarmos a letra “São Paulo, menino grande”. Na realidade, não é difícil cogitar que as mães pretas, citadas na música, possam ter tido seus espaços de trabalho novamente alterados ou destituídos por decisões políticas que tinham como fundamento a modernização e higienização do centro de São Paulo. E, como bem evidencia Angatu (2018), tais fatos são essenciais para compreender que a busca por esses modelos não foi harmoniosa, pelo contrário, foi um momento de muitas lutas entre “a ordem desejada e a experiência vivenciada no uso diário dos espaços” (SANTOS, 2018, p. 119).

O samba segue com os versos: “Agora que o menino cresceu / Perdeu sua simplicidade / Não quer mais o seu amor-perfeito / E um cravo vermelho, amigo do peito”. Nessa passagem, a cidade se confunde mais nitidamente com a figura de um menino que está se tornando grande. Este, que está em fase de crescimento, deixou para trás a idealização amorosa e a simplicidade.

A canção termina dizendo que “São Paulo de Anchieta / E de João Ramalho / Onde estão teus boêmios, / A sua garoa, cadê seu orvalho? / Lembrar, deixa-me lembrar, laiarálalaiáiaí”. É significativa a menção à garoa, tendo em vista o bordão perpetuado na cidade no século XX e reforçado na canção de Alvarenga e Ranchinho, “Ê São Paulo”, de que a capital seria a terra da garoa. E a relação com a falta dela, questionada por Filme na música, está diretamente ligada ao processo de urbanização.

A partir de um estudo feito por Pivetta (2012), pôde-se concluir que houve um aumento de chuvas fortes em São Paulo desde a primeira metade do século passado, o que significa uma diminuição da recorrência das geroas, caracterizadas por serem chuvas leves e finas. Segundo a reportagem, o asfaltamento de ruas e avenidas e o aumento de prédios influenciaram no aumento da temperatura e consequentemente, de ar quente, o que colabora para a formação de chuvas mais fortes. O estudo, porém, afirma que apenas parte dessas mudanças foram causadas pela urbanização, a mudança do clima natural da Terra também compõe parte desse processo.

Percebe-se, portanto, que Geraldo Filme traz elementos da paisagem para compor um registro histórico do momento vivido. Na verdade, ao terminar a canção com o verso “Lembrar, deixa-me lembrar”, há uma dupla ideia de lembrança: a primeira sendo o próprio compositor exercitando a memória de um tempo que, na escrita da música, já não mais existia. Ou seja, a palavra lembrar, nesse sentido, se relaciona com o passado. Já na segunda ideia, pode-se pensar na palavra sendo uma afirmação, que, ao cantar a canção, esse momento histórico será sempre recordado.

Outra canção de Filme que compartilha memórias e registros orais de mudanças urbanas na cidade de São Paulo, e que pode ser vista como uma afirmação do movimento de resistência cultural e simbólico do samba paulistano, é aquela intitulada “Vou sambar n’outro lugar”. Geraldo Filme inicia a canção mais uma vez lamentando a perda de um espaço de sociabilidade: “Fiquei sem o terreiro da Escola / Já não posso mais sambar”.

Dois aspectos relevantes a serem destacados nessa primeira parte da estrofe são a menção a palavra terreiro e o uso do termo “Escola” grafado em maiúsculo. Ao analisar essas duas palavras, é compreensível que

o terreiro esteja associado ao seu sentido literal, um espaço de terra plana, batida, e a escola se refira à Escola de Samba, por isso o seu uso em maiúscula. Neste sentido, o terreiro perdido é o do lugar onde a Escola poderia estar sediada, onde os ensaios da bateria e encontros provavelmente aconteciam.

O terreiro, portanto, parece, à primeira vista, não estar associado a um lugar sacralizado, como comumente é referenciado nas religiões de matriz africana (os terreiros de Candomblé e Umbanda, por exemplo). O pensador Muniz Sodré (2002), porém, alerta a respeito dessa delimitação dada ao terreiro. Em uma contextualização da origem desse ambiente no Rio de Janeiro (mas aqui utilizado para pensar também a cidade de São Paulo, por suas semelhanças históricas), o autor compartilha que antes o lugar utilizado para os ritos era o mato, a floresta, e que a necessidade da delimitação surgiu na readequação que a cidade solicitava. Logo, os rituais começaram a acontecer em casas, barracões e quintais, e estes, através da ritualização, se tornaram os terreiros (SODRÉ, 2002, p. 79-80).

Sodré porém informa que, apesar dessas delimitações, o terreiro não deve ser entendido como um espaço técnico, porque não está contido apenas no lugar aparente, sendo um “entrelugar” (2018, p. 79-80) entre aquilo que é visto e não visto, pensando na forma como os ritos afro-religiosos se apresentam:

O espaço sagrado negro-brasileiro é algo que refaz constantemente os esquemas ocidentais de percepção do espaço, os esquemas habituais de ver e ouvir. Ele fende, assim, o sentido fixo que a ordem industrialista pretende atribuir aos lugares e, aproveitando-se das fissuras, dos interstícios, infiltra-se. Há um jogo sutil de espaços-lugares na movimentação do terreiro. (SODRÉ, 2002, p. 81)

Tais apontamentos são interessantes para pensar que o sentido dado à palavra terreiro, na música de Filme, pode estar atrelado também a

esse lugar simbólico-religioso que não está contido, necessariamente, em uma casa de Candomblé ou Umbanda. A partir da visão de Muniz Sodré pode-se analisar o lugar do terreiro da Escola como uma dessas infiltrações do espaço sagrado negro-brasileiro.

Neste sentido, a própria experiência confirma a relação estabelecida pelas escolas entre a sacralidade afro-brasileira e o samba. Madrinha Eunice³, por exemplo, nos primeiros anos da Escola de Samba Lavapés, escolheu as cores vermelha e branca em homenagem à entidade de Exu Veludo; a bateria, até hoje, leva o nome de “batucada do veludo”, também por essa referência. Este é só um exemplo dentre os diversos existentes no mundo do samba que relacionam a sacralidade às Escolas⁴.

A continuação da música oferece mais artifícios para essa reflexão: “Sambista sem o Largo da Banana / A Barra Funda vai parar”. Frequentador assíduo desse espaço, Geraldo Filme frequentemente o cita em suas canções, como poderemos observar. O Largo da Banana era um espaço localizado na Barra Funda, próximo à antiga estação de trem, ao final da Alameda Olga e da rua Brigadeiro Galvão, onde ocorriam descarregamentos de mercadorias. A maioria da mão-de-obra dos serviços relacionados aos trens era realizada por homens negros, migrantes do interior, vindos de tradições do samba rural, que recebiam em troca do trabalho parte das mercadorias trazidas, podendo vendê-las posteriormente (SILVA, 1990).

Ao ficarem a espera de oportunidades de trabalho ou após seu término, esses homens realizavam no Largo da Banana a roda de tiririca

3 Fundadora da primeira Escola de Samba de São Paulo em atividade, a Lavapés, Deolinda Madre é uma figura de suma importância para a consolidação do samba paulistano. Ver mais em: Samba à Paulista: fragmentos de uma história esquecida, de Gustavo Mello. São Paulo. TV Cultura, 2007. 3 partes. (144 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KD1gx9xxVD8>. Acesso em: 23 fev. 2022.

4 Para um estudo mais aprofundado dessa relação, ver: ALEXANDRE, 2018.

e o batuque dos engraxates⁵, transformando-o pouco a pouco no que ficou conhecido posteriormente, o “berço do samba paulistano”.

Tendo definido esse espaço geográfica e simbolicamente, entende-se o trecho da canção, em que o terreiro da escola mencionado é o próprio Largo, o que afasta a tese de que a escola remete ao espaço da Escola de Samba, mas ao mesmo tempo contribui para pensar que o seu uso esteja relacionado a um vínculo de aprendizado desenvolvido com e no Largo da Banana. E, a partir das reflexões de Muniz Sodré (2002), colabora para pensar que essa escola também desenvolve uma relação afetivo-religiosa com o espaço.

Outra reflexão interessante para se pensar essas duas frases: o sambista e o Largo da Banana sendo duas existências que dependem uma da outra para viver, chegando ao ponto de, na inexistência de uma delas, o bairro para, congela no tempo. Imaginar o batuqueiro sem o Largo, conhecido por ser o berço do samba paulistano, e presente na memória de incontáveis pessoas que frequentaram o lugar, se vê como algo impensável.

Filme continua a construção da narrativa: “Surgiu um viaduto é progresso / Eu não posso protestar”. Aqui, como agentes transformadores da realidade dos sambistas, surgem o viaduto e o progresso, assim como no samba “Último Sambista”⁶. Lígia Nassif Conti interpreta o progresso,

5 A tiririca é definida por André Santos (2013) como sendo uma: “[...] brincadeira de rasteiras (semelhante à capoeira) onde dois jogadores sambando no meio de uma roda de batuque tentavam derrubar um ao outro com golpes de perna” (SANTOS, 2013, p. 1). Já o batuque dos engraxates, também segundo o autor, surgiu do cotidiano de garotos que engraxavam sapatos, “[...] aproveitando os momentos de folga, esses garotos costumavam batucar em roda e compor sambas que narravam o dia a dia desta cidade” (idem, ibidem).

6 “Adeus/ Tá chegando a hora/ Acabou o samba, adeus Barra Funda/ Eu vou me embora/ Adeus/ Tá chegando a hora/ Acabou o samba, adeus Barra Funda/ Eu vou me embora/ Veio o progresso/ Fez do bairro uma cidade/ Levou a nossa alegria/ Também a simplicidade/ Levo saudade lá do

na canção, como “fenômeno irrefreável, que invade o espaço urbano de maneira determinante e inconteste” (CONTI, 2015, p. 43), de forma a compreender que não há outra maneira a não ser se despedir.

Já a arquiteta Renata Siqueira, a partir da análise das duas músicas, faz a seguinte indagação: “teria a ideia de progresso algum sentido para além de uma oposição à possibilidade do samba?” (SIQUEIRA, 2020, p. 22). A mesma responde que sim, que há uma busca, a partir das denúncias feitas, por um reconhecimento das demandas dos sambistas e que, ao contrário do que se pode imaginar, as canções valorizam o progresso e solicitam que o samba seja parte desse processo de modernização (SIQUEIRA, 2020, p. 22). Siqueira ainda reforça que, “em um sentido mais amplo, isso representa um alerta para a necessidade de reconhecimento da população negra e pobre de São Paulo como agente social legítimo e dotada de direitos que deveriam ser contemplados na implementação do ‘progresso’” (SIQUEIRA, 2020, p. 22).

A música finaliza com os versos “Adeus, berço do samba / Eu vou-me embora / vou sambar n’outro lugar”. Conti avalia o trecho como uma saudação e despedida do espaço (CONTI, 2015, p. 43).

Mais adiante, ao analisar o trecho final de outra canção de Filme, intitulada “Tradição”, ou como também é conhecida, “Vai no Bexiga pra ver”⁷, a pesquisadora ressalta uma outra perspectiva: “Mas o Vai-Vai

Largo da Banana/ Onde nós fazia samba/ Toda noite da semana/ Deixo este samba/ Que eu fiz com muito carinho/ Levo no peito a saudade/ Nas mãos o meu cavaquinho”. In: GERMANO MATHIAS. Último sambista. São Paulo: CPC-UMES: 1999. CD (64 duração min).

7 Talvez uma das canções mais famosas de Filme, sempre cantada nas rodas de samba de hoje em dia. Segue a letra na íntegra: “Quem nunca viu o samba amanhecer/ Vai no Bexiga pra ver/ Vai no Bexiga pra ver/ O samba não levanta mais poeira/ Asfalto hoje cobriu o nosso chão/ Lembrança eu tenho da Saracura/ Saudade tenho do nosso cordão/ Bexiga hoje é só arranha-céu/ E não se vê mais a luz da Lua/ Mas o Vai-Vai está firme no pedaço/ É tradição e o samba continua”. GERALDO FILME. Tradição. São Paulo: Gravadora Eldorado: 1980. LP (duração 37 min).

está firme no pedaço / É tradição e o samba continua’. A tradição do Vai-Vai é destacada como mantenedora da continuidade do samba” (CONTI, 2015, p. 45). Apesar de se tratar de uma outra canção, é possível refletir sobre essa manutenção da continuidade do samba também em “Vou sambar n’outro lugar”. Escolhida para ser o nome da música, a última frase da canção parece alimentar a chama da resistência do samba que, com pesar, não ocorrerá mais no seu berço, mas certamente continuará existindo em espaços como a Escola de Samba Vai-Vai e tantos outros redutos.

A respeito disso, Renata Siqueira (2020) conclui seu artigo dizendo:

Ao mesmo tempo em que a eliminação dos lugares de samba engendrou formas de resistência, tais como a permanência “firme” do Vai-Vai no Bexiga ou a despedida da Barra Funda em busca de novos espaços de samba, isso não correspondeu a uma aversão ao “progresso”. Ao contrário, havia, justamente, o desejo de que a população negra fosse incluída nas vantagens advindas daquele fenômeno. A crítica de Geraldo Filme incidia, portanto, sobre a correlação entre progresso/urbanização e eliminação de espaços de vida da população negra, mas não sobre o progresso ou a urbanização em si. (SIQUEIRA, 2020, p. 25)

Ao analisar a canção sob a ótica proposta por Siqueira e Conti, é possível refletir sobre duas questões que podem ser relacionadas às duas músicas aqui analisadas.

A primeira diz respeito ao objetivo de Filme com a composição de suas músicas. Além da visível denúncia da perda dos espaços de samba da Barra Funda, bem como o registro da memória desses acontecimentos e da importância destes para a cidade de São Paulo, Renata Siqueira (2020) aponta para um objetivo que reivindica a inserção dos espaços negros na urbanização da cidade. Já a segunda, diz respeito à afirmação da presença negra nos espaços e à reformulação de outros lugares de sociabilidade. Citada por Conti (2015), a Escola de Samba Vai-Vai é um exemplo dessa afirmação; o Kolombolo Diá Piratininga

e o Instituto Samba Autêntico, espaços contemporâneos de samba em São Paulo, também compõem essa presença.

Dessa forma, Geraldo Filme, através de suas canções, contribui para a formulação de uma memória da cidade de São Paulo, por uma perspectiva não convencional, como foi apontado no início do texto. Além disso, essas canções se tornam um registro histórico, uma vez que é possível escutá-las independentemente do momento histórico em que estão inseridas, permitindo um reconhecimento de uma identidade cultural, e dando ao samba e a outros ritmos uma finalidade também de transmitir para gerações futuras parte da história e memória da sociedade brasileira.

Referências bibliográficas:

ALEXANDRE, Cláudia Regina. Práticas religiosas e festivais nas Escolas de Samba de São Paulo: um estudo sobre o Candomblé na Vai-Vai. **Revista Último Andar**, São Paulo, n. 32, p. 33-43, dez. 2018.

CONTI, Ligia Nassif. **A memória do samba na capital do trabalho**: os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo (1968-1991). 2015. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História, FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: Episódios de racismo cotidiano. São Paulo: Cobogó, 2019.

MONUMENTO a Mãe Preta. **SP Negra**, 2017. Disponível em: https://spnegra.wixsite.com/spnegra?fbclid=IwAR04RUAp2KtV7cAH_JA7ITeC2W-4Tfnw7a9q-WYXgwwMGO10cqwcHy-jx9is. Acesso em: 1 jan. 2022.

PATEO DO COLLEGIO. Jesuítas Brasil, 2015. Disponível em: <https://www.pateo-collegio.com.br/pateo-do-collegio-linha-do-tempo/>. Acesso em 1 jan. 2022.

PIVETTA, Marcos. Da garoa à tempestade. **Pesquisa FAPESP**, São Paulo, ed. 195, maio 2012. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/da-garoa-a-tempestade/>. Acesso em: 1 jan. 2022.

PREGÃO. *In*: DICIONÁRIO da língua portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, 2022. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/preg%C3%A3o>.

[priberam.org/preg%C3%A3o](https://dicionario.priberam.org/preg%C3%A3o). Acesso em: 1 jan. 2022.

SANTOS, André A. de Oliveira. O ‘batuque dos engraxates’ e o jogo da ‘tírica’: duas culturas de rua paulistanas. XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: CONHECIMENTO HISTÓRICO E DIÁLOGO SOCIAL. Natal-RN. 22 a 26 de julho 2013. p. 1-12.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos. **Nem tudo era italiano**: São Paulo e pobreza (1890-1915). São Paulo: Annablume, 2018.

SILVA, João Luiz Maximo da. **Alimentação de rua na cidade de São Paulo** (1828-1900). 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História, FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-23112009-142821/publico/JOAO_LUIZ_MAXIMO_DA_SILVA.pdf . Acesso em: 21 mar. 2022.

SILVA, José Carlos Gomes. **O Sub Urbano e a outra face da cidade**: Negros em São Paulo 1900-1930 – Cotidiano, lazer e cidadania. 1990. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.

SIQUEIRA, Renata Monteiro. O Largo da Banana e a presença negra em São Paulo. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, Nova Série, vol. 28, p. 1-33, 2020.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**. A forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago Editora; Salvador, BA:

Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

Referência audiovisual:

SAMBA à Paulista: fragmentos de uma história esquecida. Direção: Gustavo Mello. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, TV Cultura, 2007. 3 partes (144 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KD1gx9xxVD8>. Acesso em: 23 fev. 2022.

Referências fonográficas:

A MÚSICA brasileira deste século por seus autores e intérpretes – Geraldo Filme. Compositor e intérprete: Geraldo Filme. São Paulo: Selo SESC, 2000. 1 CD.

Ê SÃO PAULO. Compositor e intérprete: Alvarenga e Ranchinho. São Paulo: Premier/RGE, 1969. 1 LP (55 min).

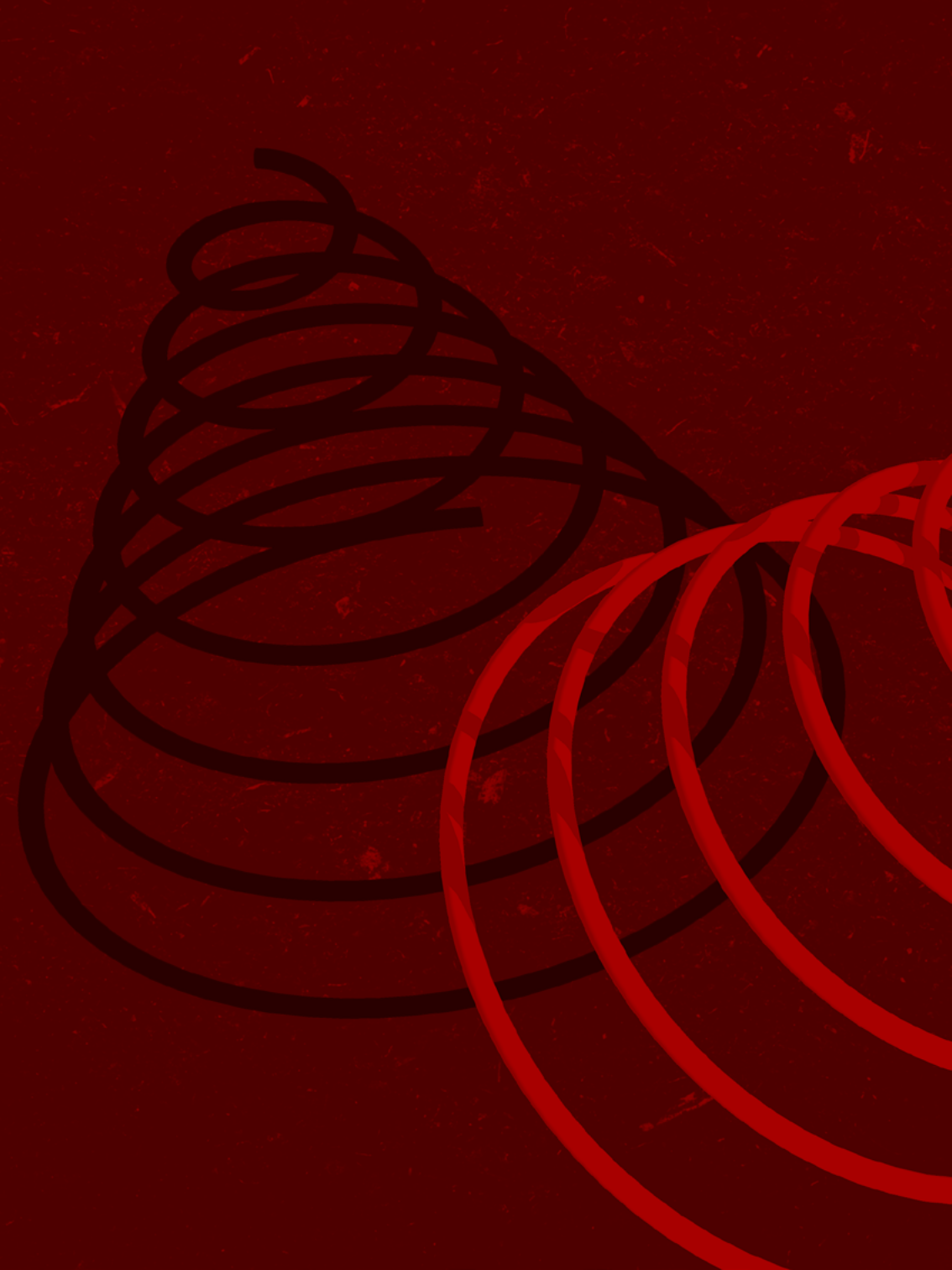
GERALDO Filme: Coleção Memória Eldorado. Compositor e intérprete: Geraldo Filme. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=95SZgCYbYPc>. Acesso em: 22 fev. 2022.

O CANTO dos escravos. Intérpretes: Clementina de Jesus, Geraldo Filme, Dona Doca da Portela. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1982. 1 LP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gil3Mw32OnU>. Acesso em: 23 fev. 2022.

PLÍNIO Marcos em prosa e samba: nas quebradas do mundaréu – com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro. Intérpretes: Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro e Plínio Marcos. São Paulo: WMG; UBEM, 1974. 1 LP (40 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kUBlr4RdQ3M&t=135s>. Acesso em: 22 fev. 2022.

TRADIÇÃO. Compositor e intérprete: Geraldo Filme. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1980. 1 LP (37 min).

ÚLTIMO SAMBISTA. Intérprete: Germano Mathias. São Paulo: CPC-UMES, 1999. 1 CD (64 min).





Percorrendo os “quadris da mulata”: racismo e sexismo nas danças de quadril

Ana Carolina Toledo

Não me lembro exatamente quando comecei a dançar com o quadril. Creio que desde sempre. Sou uma mulher negra, cresci em uma família negra, com costumes negros, dentro de uma casa onde funciona um terreiro de religiosidade negra, ouvindo músicas negras, dançando danças negras. Mas nem sempre estive escuro para mim a experiência negra que me constitui como ser.

Dentro de nossas experiências coletivas, muitos são os caminhos que nos levam ao entendimento do *ser mulher negra*, nos quais nossas histórias individuais, ainda que dentro de experiências opressivas coletivas, contam muito. Nesse sentido, posso dizer que o caminho que potencializou a insurgência de minha subjetividade foi o das *danças de quadril*, pois essas danças, de uma forma ou de outra, sempre estiveram significativamente no meu caminho, como lentes de aumento às opressões sexistas e racistas que recaíam sobre mim e sobre outras ao meu redor.

Em meus estudos, chamo *danças de quadril* aquelas de matriz cultural africana em que há isolamento ou ênfase da movimentação da região pélvica, com clara acentuação do quadril em movimentos de báscula, deslocamentos laterais, chacoalhos e movimentos sinuosos e circulares (tal qual o “rebolado”), em diferentes níveis e intensidades. A minha intenção com esta definição não é reduzir essas danças, essas manifestações culturais e suas origens, a um único aspecto, mas, sim,

reconhecê-las como uma rede identitária afro-atlântica que se configura a partir do quadril. Neste texto, abordarei as discussões acerca das construções simbólicas que recaem sobre essas danças pensando no constructo em torno dos “quadris da mulata”, traduzido no nosso rebolado.

Rebolar foi uma constante na minha vida enquanto território de existência, e também sempre foi uma constante no embate entre meus imperativos de subjetividade autodefinida em coexistência com uma objetificação construída externamente.

Ao pensar no caminho percorrido para afastar-me das imagens de objetificação e aproximar-me de meus próprios modos de expressão subjetiva, uma palavra surge, de modo recorrente: “mulata”. Aprendi desde cedo que eu era “mulata”. E este “ser mulata” que me diz respeito vai além da tonalidade da pele e de um determinado fenótipo, falácias da nossa dita democracia racial¹. Diz respeito a todo um comportamento esperado, a todo um comportamento sexual esperado. Diz respeito a toda uma dança.

A palavra-conceito “mulata”, associada às mulheres negras passistas, símbolos nacionais do nosso samba, é uma imagem construída em torno de (nós) mulheres negras a partir dos referenciais do homem branco, logo, definida externamente e que, portanto, nos objetiva como as “outras” dizíveis. Etimologicamente ligada à palavra “mula”, é relacionada às origens híbridas desse animal comparada à mestiçagem de negros e brancos (LOPES, 2004, p. 457), mas também é inegável o símbolo da mula enquanto “objeto de trabalho”, animal utilizado para transportar cargas que os “senhores” não desejavam suportar:

1 Racismo brasileiro, como em outras sociedades de origem latina, é o racismo disfarçado ou, conforme classificado por Lélia Gonzalez (2018), racismo por negação, onde “prevalecem as ‘teorias’ da miscigenação, da assimilação e da ‘democracia racial’” (p. 324).

A “mulata” foi criada pela ideologia do embranquecimento. Nós sempre somos vistas como corpo, que trabalha, que é burro de carga, que trabalha e ganha pouco, ou se é um corpo explorado sexualmente, que é o caso da “mulata”, símbolo dessa ideologia. Quantas empregadas domésticas não sofrem investidas de seus patrões etc. A “mulata” ficou como símbolo dessa exploração, mas não é só em sua figura que a mulher negra é explorada. Tanto a empregada, como a “mulata” são expressões modernas daquela que, no passado, foi chamada de mucama. Temos vários depoimentos de empregadas e outras mulheres negras de diversificadas funções sociais que relatam as investidas que sofrem de patrões ou superiores de trabalho. (GONZALEZ, 2018, p. 260)

Segundo Kilomba (2019), no racismo, a *outridade* negra é construída pela branquitude por um processo de negação: a pessoa negra será aquilo ao qual a pessoa branca não quer ser relacionada. Portanto, “a branquitude é construída como ponto de referência a partir do qual todas/os as/os ‘Outras/os’ raciais ‘diferem’” (p. 75), sendo que nesse processo de diferenciação hierárquica, o *sujeito negro* vem sendo identificado como *objeto “ruim”*, “incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformando em tabu, isto é, agressividade e sexualidade” (p. 37). Como mulas, viemos carregando seus fardos em nossas costas. E palavras-conceito como “mulata” reforçam a imagem de *outridade* roteirizada sobre nós e constantemente atualizada como *remakes* de filmes que não saem da moda.

Esses roteiros têm uma finalidade bastante específica: controle. É através destas imagens que nossa *outridade* é reforçada e, mais do que isso, que os aspectos de agressividade e sexualidade, negados pela sociedade branca, prevalecem em nós, homens e mulheres negras. Essas imagens alimentam e são alimentadas pelas subjetividades brancas – estas, ocupando um lugar de privilégio e conforto em relação àquelas – através de todos os nossos mecanismos de produção de imagem: filmes, revistas, novelas, propagandas veiculadas em massa, arte e monumentos que (re)criam a história. Essas imagens também

produzem e são produzidas por nossas subjetividades negras reguladas pelos processos de objetificação, cumprindo sua função de nos cercear a papéis sociais pré-estabelecidos.

A esta roteirização ideológica de *corpas* negras, Patricia Hill Collins (2019) vai chamar “imagens de controle”, que podem ser definidas como “uma representação específica de gênero para pessoas negras, que se articula a partir de padrões estabelecidos no interior da cultura ocidental branca eurocêntrica” (BUENO, 2019). As imagens de controle corroboram os processos de objetificação descritos, funcionando como aparato ideológico para manutenção da dominação a partir de um comportamento outorgado ao “outro” ou, neste caso, às “outras”, ou seja, às mulheres negras. À custa da submissão de um grupo social, mantêm-se como predominantes os valores daqueles que detêm o poder. Portanto, o objetivo destas imagens

[...] não é refletir ou representar uma realidade, mas funcionar como um disfarce ou mistificação de relações sociais objetivas. Essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana. (COLLINS, 2019, pp. 135-136)

Inúmeras são as possibilidades dessas imagens, sacramentadas desde a escravidão, e que permanecem nos estigmatizando ao serem “historicamente manipuladas como uma forma de controlar o comportamento e os corpos de mulheres negras, obstaculizando os processos de subjetivação dessas mulheres, sua autonomia e, também, o exercício da cidadania” (BUENO, 2019).

Ao sermos faladas enquanto “outras”, somos desumanizadas. Ao sermos chamadas por um termo que nos aproxima de mulas, somos animalizadas. Não-humanas e animais, nos tornamos, portanto, “disponíveis” para a função servil sem qualquer preocupação ética sobre para que servimos e como servimos. E para que servimos?

A utilização de corpos femininos negros na escravidão como **incubadoras** para a geração de outros escravos era a exemplificação prática da ideia de que as mulheres desregradas deviam ser controladas. Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve de produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado. Essas representações incutiram na consciência de todos a ideia de que as negras eram só corpo sem mente. A aceitação cultural dessas representações continua a informar a maneira como as negras são encaradas. Vistos como **símbolo sexual**, os corpos femininos negros são postos numa categoria em termos culturais tida como bastante distante da vida mental. (HOOKS, 1995, p. 469, grifo nosso)

Esta ideologia vulgarizante de *corpas* negras é, portanto, uma declaração tácita não somente da objetificação e consequente desumanização, mas, também, de uma leitura fragmentada, tutelada há séculos pelo patriarcado branco desde o tratamento dispensado às *corpas* negras nos leilões de escravizados do século XIX, precursor da forma como as mulheres são representadas nas imagens atuais, reduzidas às suas partes sexuais (COLLINS, 2019).

A fragmentação histórica da *corpa* negra tem relação direta, portanto, com a difusão das imagens de controle, uma vez que nos apartam de nossa totalidade, da completude de nossa própria história e nos desautorizam a contá-las, nos subordinando e subvalorizando a partir de uma hipersexualização que desumaniza, indeferindo nosso direito de ser e nos colocando no lugar de servir.

Em seus escritos, Lélia Gonzalez (2018) fala com primazia deste processo, trazendo à luz esta posição servil ilustrada pelas investidas de exploração sexual em torno de *corpas* negras através dos tempos. A “mulata” seria a transfiguração da empregada doméstica para um “produto tipo exportação” (p. 46), onde os atributos da mulher negra brasileira teriam um lugar de destaque para fruição e consumo de seus

idealizadores racistas e sexistas, assim como foram outrora nossas ancestrais escravizadas.

Fragmentada, a imagem da “mulata” traz um aspecto inerente ao seu constructo: o rebolado. Seus corpos expostos e fragmentados junto à pretensa disponibilidade sexual opressiva, são reforçados pelo atrativo de sua dança. E não se trata de qualquer dança. A dança aqui é aquela protagonizada justamente por seu atributo “admirado” há séculos: seu quadril. Ou, como diria Lélia (2018), sua bunda mesmo!

As “mulatas”, enquanto profissionais, são dançarinas ímpares. O rebolado se refere ao movimento circular e sinuoso do quadril, inerente ao samba moderno, aquele dançado na avenida. Associar os passos marcados pelo pé à rítmica sincopada do quadril e à comunicabilidade polirrítmica que trazem ombros, braços, mãos e olhares não é uma tarefa simples. Podemos concluir isto ao observar qualquer estrangeiro se aventurando em passos de samba. Trata-se de uma dança complexa e, como qualquer outra desta magnitude, exige técnica. E esta técnica corporal negra vem sendo imortalizada através da corpo-oralidade. Essas mulheres negras crescem em seus contextos comunitários aprendendo e aperfeiçoando suas formas de dançar, com a ludicidade que caracteriza a transmissão destas manifestações populares. E, após uma vida de prática, exibem com maestria sua dança, seu samba rebolado, representações das mais significativas da cultura afro-brasileira. Sendo assim, sou contemplada pelo questionamento de Lélia (2018) ao perguntar

Por que essas jovens negras não são consideradas como profissionais de dança? A gente saca, então, que elas constituem uma “espécie diferente”, que não pode fazer parte de uma categoria profissional já existente, justamente pelo fato de serem negras. De repente, a “mulata” é o outro lado da mucama: o objeto sexual. (p. 111)



Figura 1: “A evolução das Globelezas”. De 1990 a 2017 mulheres negras figuraram hipersexualizadas na TV Globo, reiterando a imagem da “mulata” passista. (Fonte: Revista Veja)

Um sofisticado procedimento de apropriação cultural, duplo da objetificação, também atua no sentido de fazer a cultura popular negra servir ao propósito de manter seus interlocutores em segmentos subordinados:

Acho que a Carnavalização do samba – aquele processo de vinculá-lo apenas ao perfil de música que borda nossa suposta simpatia – foi e continua sendo em larga medida uma tentativa de domá-lo (seja por parte do Estado, da indústria fonográfica, da mídia, do mercado publicitário, de alguns sambistas etc.), exatamente porque o samba é muito mais complexo e problemático – no sentido de não se domar a análises superficiais – do que isso.

Muito mais do que gênero musical ou bailado coreográfico, o samba é elemento de referência de um amplo complexo cultural que dele sai e a ele retorna, dinamicamente. Nos sambas vivem saberes que circulam; formas de apropriação do mundo; construção de identidades comunitárias dos que tiveram seus laços associativos quebrados pela

escravidão; hábitos cotidianos; jeitos de comer, beber, vestir, enterrar os mortos, amar, matar, celebrar os deuses e louvar os ancestrais. Reduzir o samba ao terreno imaginário onde mora a alegria brasileira do Carnaval é um reducionismo completo. (SIMAS, 2020, p. 114)

Apagada nossa história corpo-oral manifesta, apagamo-nos também enquanto sujeitas/os. Reduz-se à produto mercadológico manifestações negras higienizadas e, concomitantemente, controla-se seus corpos levando-os a explorar tais imagens em troca de algum lucro por isso:

A origem de tal “profissão” encontra-se no processo de comercialização e distorção (para fins não apenas ideológicos) de uma das mais belas expressões populares da cultura negra brasileira: as escolas de samba. Sua invasão, de início, por representantes dos setores ditos progressistas e, em seguida, pelas classes média e alta que introduziram uma série de valores diretamente oriundos do sistema hegemônico culminou com esse tipo de manipulação/exploração sexual, social e econômica de muitas jovens negras de origem humilde. (GONZALEZ, 2018, p. 46)

Os quadris moventes são samba, mas samba não é só Carnaval; tal e qual, Carnaval enquanto festa negra não é somente os “quadris da mulata”. Nossas *danças de quadril* estão associadas a complexas “cosmopercepções negras” (OYĒWŪMÍ, 2021) e são repletas de sentido, apagados em processos de apropriação e de perpetuação das imagens de controle.

Essas imagens, que permanentemente se reinventam, adaptando-se aos seus diferentes contextos e expressando valores de um pensar colonizante, agora são ainda mais detalhadamente e massivamente trabalhadas. Se antes eram mercadorias em leilões de escravizadas, evoluíram junto ao capitalismo e ganharam contornos de indústria cultural, o que também multiplica seus lucros. Portanto, seguindo ainda a ótica da objetificação e fragmentação corporal, antes mesmo de serem desmascaradas e terem suas significações escancaradas, essas imagens tomam novas formas sutis de ludibriar, uma vez que sobrevivem explorando símbolos já existentes ou criando novos (COLLINS, 2019).

No contexto brasileiro, a imagem da “mulata” enquanto passista, apesar de duramente discutida, ainda persevera. Entendendo, entretanto, que a eficiência de uma imagem de controle tem relação direta com o número de mulheres relacionadas culturalmente a ela e, também, à possibilidade dessas imagens se atualizarem respondendo não somente a contextos geográficos mas, também, geracionais, não é difícil concluirmos que a grande manifestação do momento seja o funk brasileiro. Dentro desta manifestação popular negra, a imagem da “mulata” é atualizada nas “funkeiras”, sofrendo um processo de apropriação e objetificação similar ao do samba. Luciane Soares (*apud* FORNACIARI, 2011), pesquisadora negra do universo funk, afirma sobre esta imagem:

Eu não acredito que se possa afirmar que, por elas usarem o corpo, elas são aquilo que elas apresentam, apenas. Eu gosto demais de pensar em performance. Eu acho que há uma performance dessas mulheres. Aquelas que trabalham nisso entenderam que esse nicho de mercado é um nicho onde o corpo é o elemento mais importante para geração de renda. [...] o espetáculo se sobrepõe à letra e ao protesto, esse é um ponto que eu acho que tanto para mulheres quanto para homens. Para a mulher ainda mais, porque **essa imagem atualiza o estereótipo da “mulata” sensual, a mulher brasileira sensual.** [...] esse lugar dessa mulher é muito narcotizante; as pessoas – homens e mulheres – veem nessa forma de usar a roupa, essa forma de dançar e mexer o bumbum, uma ideia de descolamento e hiper sensualidade. E eu acho que essa é uma ideia muito construída, muito performática – de fato, nem todas essas mulheres são esse *boom* de sexualidade, mas é um produto que gera renda, renda para elas, inclusive. (p. 69, grifo nosso)

Atualizando a “mulata” construída como “produto de exportação”, as funkeiras, em processo similar, rendem. Porém, trata-se de uma imagem ainda mais elaborada quando comparada à imagem da “mulata”, uma vez que se apresenta dividida em categorias, como nos conta Lopes (2011):

Na cena do mundo funk, as performances de gênero são encenadas de modo polarizado: entre o espaço da sexualidade e o espaço do compromisso com o casamento. [...] a personagem “fiel” (como aquela

que estabelece vínculos do casamento) e a “amante” (aquela que está apenas no espaço da sexualidade). Além de amantes, as mulheres também se posicionam no funk como “cachorras”, “putas”, “piranhas” etc. Cabe destacar que, para as mulheres, não é possível cruzar as fronteiras ou circular publicamente entre esses dois espaços – o da sexualidade (incorporando a performance da “amante”) e o do casamento (incorporando a performance da “fiel”), o que provocaria, de alguma maneira, uma quebra nesse padrão de dominação masculina. (p. 171)

Uma imagem, em contraponto, torna possível a outra. Isso é inerente ao pensamento diferenciador-binário-hierárquico que possibilita a criação das imagens de controle. Porém, “consideradas em conjunto, essas imagens predominantes da condição de mulher negra representam o interesse da elite masculina branca em definir a sexualidade e a fecundidade das mulheres negras” (COLLINS, 2019, p. 159). Seguindo com o enfoque nas imagens situadas no espaço da hipersexualidade, Lopes (2011) destaca e se aprofunda em duas, especificamente, popularizadas no meio comunitário dessa manifestação e reproduzidas nas letras de suas músicas: a “novinha” e as “cachorras”:

A novinha é outra personagem feminina típica encenada nos atos de fala da cena funk. Trata-se de uma “amante” que é significada pela sua pouca idade. Essa também é cantada nas músicas de funk como um objeto de desejo ou como aquela que dá prazer ao homem [...]. (p. 173)

[...] ao incorporar, principalmente, a performance de “cachorra” e seus inúmeros desdobramentos (“piranha”, “puta”, “boa”, “solteira”, “mulher fruta”, “cicciolina”, “cachorra” etc.) é que a maioria das mulheres tomou conta da cena funk. (p. 177)

Ainda que nas descrições feitas por Lopes (2011) prevaleçam as construções enquanto marcação de gênero e ainda que estas não sejam, na pesquisa referenciada, articuladas enquanto imagens de controle, sabemos que, por ser o funk uma manifestação cultural diaspórica negra, estas imagens são, também, racializadas.

Destaco, na construção dessas imagens, as escancaradas declarações de *coisificação* (“mulher fruta”) e *animalização* (“cachorras”, “piranhas”) que acompanham historicamente o processo de objetificação e hipersexualização da mulher negra. Essas imagens, fixadas no imaginário social, perpetuam a ideia de “um corpo superexplorado, sexualmente falando. Nunca somos vistas como pessoas e há reprodução dessa situação mesmo no interior da comunidade negra” (GONZALEZ, 2018, p. 233), conforme também reafirma Collins (2019):

Por mais doloroso que isso seja – especialmente no contexto de uma sociedade racialmente tensa, sempre atenta a sinais de desunião na população negra –, é importante abordar a reprodução das imagens de controle da condição de mulher negra pelas organizações da sociedade civil negra, e sua incapacidade de se posicionar contra as imagens desenvolvidas fora dela. (p. 161)

“Mulatas”... “novinhas”. Entre os processos de massificação de uma e de outra tivemos, ainda, as dançarinas de pagode baiano, popularizado na década de 1990 como *axé music*.

[...] a juventude que hoje canta e dança o funk era a criança que assistia ao Faustão apresentar, em seu programa dominical, os concursos de loira e morena do Tchan!, e aprendeu a “ralar na boquinha da garrafa”. (FORNACIARI, 2011, p. 70)

Essas imagens hipersexualizadas vendem. Sem novidades. Vendiam escravizadas com seus corpos nus expostos em leilões. Vendem “mulatas tipo exportação” junto ao samba como produto nacional. Vendem inúmeras coreografias febris protagonizadas por “morenas” ralando até um chão destituído de sentidos. E agora, também, vendem “liberdade sexual” *voyeurizada* ao *beat* do tamborzão². Longe de julgar ou classi-

2 Beat de funk criado, no final dos anos 1990, a partir da cadência de batidas de atabaque reproduzidas eletronicamente, difundida e agregada a outros elementos musicais. Esse ritmo disseminou-se nacional e internacionalmente como grande “ritmo do funk carioca para o mundo” (*A historia do tamborao griado* [sic] por DJ Luciano DJ Cabide, ano 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z1ZKRUakUgs&feature=youtu.be>. Acesso em: 31 out. 2021.).

ficar ainda mais as mulheres que protagonizam estes movimentos e lembrando, sobretudo, que eu sou uma delas, o enfoque aqui é destacar que, à parte da afetividade cultural que nos faz dançar com satisfação cada uma destas manifestações, há uma indústria nos vendendo. E a forma que esta indústria nos vende não somente não favorece nossos processos de subjetividade autodefinida, como a *obstaculariza*, já que nossas subjetividades, pelo exposto acima, colocam todo este sistema prontamente em choque. O que vendeu e continua vendendo é a leitura de nossas *corpas* dançantes e nossa autoexpressividade como produto pornográfico.

Essa objetificação e essa ideologia racista e sexista da dominação criaram imagens iconográficas, representações a partir do corpo das mulheres negras que orientam os espectadores para determinadas “qualidades” da pessoa retratada, desconsiderando o conjunto de subjetividades que a humanizam. A pornografia é, portanto, um “hábito de pensamento que reproduz relações de dominação e submissão” (COLLINS, 2019, p. 243), que permite usar a imaginação “para se entregar à autossensação que oblitera a subjetividade do observado” (COLLINS, 2019, p. 245).

Nos colocando no lugar de “mulas” de morros e quebradas, como corpos descartáveis, a indústria da objetificação segue atenta às nossas atuações, aguardando a próxima oportunidade de nos vender aos pedaços, nos fragmentando enquanto comunidade e enquanto indivíduo. Quando nossas batidas musicais e corporais ecoam nossa potência, quando nossas vozes soam alto e autodefinidas, afastando-se e ameaçando ideários hegemônicos, são rapidamente absorvidas, cooptadas, domesticadas e transformadas em comercial feliz e inclusivo de cosmético ou cerveja.

Entender nossos contextos econômico-político-sociais nos abre caminhos para compreender o porquê de nossas potências serem ame-

açadoras e quais os esforços externos aplicados para que nos tornemos somente “mulas”, “mulatas”, “morenas”, “novinhas” ou “cachorras”. E isto é fundamental para não perdermos de vista quem somos e aquilo que tentam nos ludibriar a ser. A empreitada externa de nos esvaziar de sentido não pode nos esvaziar de sentido.

O reconhecimento do poder erótico, assim definido pela pensadora negra Audre Lorde (2019), pode ser uma chave possível para engrenar esta mudança de perspectiva a partir de nós e da recuperação de nossos sentidos próprios em contextos comunitários.

O erótico é um recurso intrínseco a cada uma de nós, localizado em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados. Para se perpetuar, toda opressão precisa corromper ou deturpar as várias fontes de poder na cultura do oprimido que podem fornecer a energia necessária à mudança. No caso das mulheres, isso significou a supressão do erótico como fonte considerável de poder e de informação ao longo de nossas vidas. (p. 67)

Se considerarmos o quadril feminino da negra dançante do samba, do pagode baiano e do funk sob um contexto afrocentrado, podemos considerar que estas danças trabalham com e a favor da força de uma sexualidade erótica ancestral, para além da colonizadora “invenção das mulheres” (OYĚWÙMÍ, 2021). As imagens de controle sob o olhar patriarcal branco heteronormativo, entretanto, tornou essas danças, assim como suas protagonistas, pornográficas e “plastificadas”, conforme segue Lorde (2019):

O erótico é frequentemente deturpado pelos homens e usado contra as mulheres. Foi transformado em uma sensação confusa, trivial, psicótica, plastificada. Por essa razão, é comum nos recusarmos a explorar o erótico e a considerá-lo como uma fonte de poder e informação, confundindo-o com o seu oposto, o pornográfico. Mas a pornografia é uma negação direta do poder do erótico, pois representa a supressão do verdadeiro sentimento. A pornografia enfatiza sensações sem sentimento. (p. 68)

A pornografia suprime sentimentos e nos sujeita, não nos faz sujeita. A pornografia nos oblitera. O erótico, entretanto, nos conecta com nossas *corpas* negras em seu amplo espectro, com os sentidos de nossas danças, e às possibilidades de autofruição. Portanto, enquanto a indústria pornográfica de “mulatas” nos oferece uma “dança das cadeiras”, na qual para ganhar o importante é “sentar”, o poder do erótico nos possibilita outra dança, a de *sentar concentrada* em nossas próprias prioridades, ser autoconsciente.

[...] todos os sistemas de opressão tiram proveito do poder do erótico. Em contraste, a sexualidade das mulheres negras pode se tornar um importante lugar de resistência quando é autodefinida por nós mesmas. Assim, do mesmo modo que aproveitar o poder do erótico é importante para a dominação, reivindicar e autodefinir esse erotismo pode se mostrar um caminho para o empoderamento das mulheres negras. (COLLINS, 2019, p. 225)

As *danças de quadril*, sob a ótica da *autodefinição* e (re)apropriação de nossas *corpas*, ameaçam um ideário hegemônico quando ameaçam os próprios “ideais” de ser mulher, e ameaçar os “ideais” de mulher é ameaçar todo sistema patriarcal capitalista que se constrói sobre ele.

Sendo assim, creio que renunciar à dança que objetifica não resolverá a questão da objetificação. Porque a objetificação jogada sobre a dança é, ela mesma, um sintoma, não a razão. Não creio que abandonar ou negar expressões corporais repletas de sentidos ancestrais, como as *danças de quadril*, solucionará o problema de nossas opressões. Enquanto os “ideais” que objetificam forem o parâmetro, não haverá soluções em definitivo.

As *danças de quadril* são expressões culturais negras e, sob a ótica afrocentrada, podem favorecer a autodefinição das mulheres negras a partir da circulação de suas energias sexuais, reivindicação de seu próprio corpo e de seu erotismo. A diferença entre ser uma manifestação criativa e de resistência ou ser a manutenção de imagens de controle

é a ação corporificada nesta (re)criação: subjetividade autodefinida. Ser e não servir. Assim, “quando falo do erótico, então, falo dele como uma afirmação da força vital das mulheres; daquela energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e cuja aplicação agora reivindicamos em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, [...] nossas vidas” (LORDE, 2019, p. 70).

Dançar enquanto autodefinida, aqui, sugere que estou partindo de pressupostos que me fazem sentido pessoalmente, que me valorizam enquanto ser humano integral e, sobretudo, que ampliam minha consciência acerca do contexto imanente que me cerca. Muitas são as lentes oferecidas para nossa própria leitura, mas a questão aqui não é somente nos vermos, mas sim nos autopercebermos. Quando habitamos nossas “cosmopercepções negras”, as imagens construídas pelo sistema do “privilegio do olhar” (OYĖWÙMÍ, 2021) são confrontadas.

Reconheço as imagens de controle e não me vejo nelas. Não sou representada por uma dança que me vende como exótica, mas sou representada, entretanto, por uma dança negra que carrega sentidos que me conectam a um tempo histórico circular, atualiza em mim um movimento ancestral e que é capaz de criar redes identitárias com outras mulheres e comunidades negras. Não sou representada por uma dança que me fragmenta para me objetificar, mas sou representada por uma dança que favorece a conexão com minha sexualidade, com minha saúde, que me conecta a todas as partes do meu corpo, inclusive àquelas negadas por prerrogativas patriarcais.

Sigamos para o reboativo reconhecimento deste poder do erótico em nós enquanto percepção, enquanto potência de ação e enquanto subjetividade ativa manifesta. (Re)conhecê-lo é deixar viver a força ancestral feminina que habita em nós. Uma vez manifesta, esta força produz voz. E vozes, juntas, além de muita *jogação*, produzem transformação.

Referências bibliográficas:

BUENO, Winnie. A Lacradora: Como imagens de controle interferem na presença de mulheres negras na esfera pública. **Blogueiras Negras**, [s. l.], 15 abr. 2019. Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/a-lacradora-como-imagens-de-controle-interferem-na-presenca-de-mulheres-negras-na-esfera-publica/>>. Acessado em: 27 jul. 2020.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

FORNACIARI, Christina. **Funk da gema**: de apropriação a invenção, por uma estética popular brasileira. Belo Horizonte: Edição da Autora, 2011.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. São Paulo: Diáspora Africana; Editora Filhos de África, 2018.

HOOKS, bell. Intelectuais Negras. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995. Tradução: Marcos Santarrita.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LOPES, Adriana de Carvalho. **Funk-se quem quiser**: no batidão negro da cidade carioca. Rio de Janeiro: Bom Texto; FAPERJ, 2011.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.



Entre trilhas da encruzilhada e as encruzilhadas da trilha

Edicléia Plácido Soares

Falar sobre si é sempre um desafio. Também falar sobre as próprias percepções e experiências é sempre algo difícil, cheio de idas e vindas e atropelos, pois nunca cabe tudo, nunca sabemos o que cabe e se adequa à oportunidade de manifestar uma ideia. Mas como, enquanto mulheres negras, fomos sempre silenciadas pelas normas gramaticais, estruturas ortográficas e modelos e sistemas para deixar nosso discurso inteligível e tangível à academia, tomo aqui a oportunidade de escrita e de reflexão para escrever de uma forma mais fluida e caótica, tentando aproveitar as experiências adquiridas durante o processo de criação do espetáculo *Poemas atlânticos* e das reflexões de uma mulher atravessada pelos ventos vindo do Sul através dos pensamentos de pensadores e pensadoras da diáspora africana.

Ao encontrar e conhecer pessoas que chegaram da África contemporânea, pude entrar em contato com questões que trouxeram novas percepções sobre minha negritude e ancestralidade, pude entrar em contato com novas percepções sobre uma África que desconhecia e que o Brasil evitava olhar com complexidade.

E quando decidi desenvolver a pesquisa em torno da questão da Imigração, tocada pelas notícias de pessoas do continente africano que tentavam atravessar o mediterrâneo em busca de sobreviver aos conflitos políticos e sociais do continente, não tinha ideia do quanto era uma tentativa rasa e superficial de entrar em contato com uma problemática que fui tomando noção do quanto era imensa e secular.

O drama de homens, mulheres e crianças que tentam atravessar mares fugindo da pobreza, da exploração e de uma vida sem perspectivas em seu país existe há muito tempo, e faz parte do círculo terrível de dominação da Europa ocidental que há muitos anos exploram os minérios e a mão de obra africana, financia guerras civis por interesses comerciais e gera a miséria e o desespero de quem não tem pra onde ir diante de países sucateados pelo imperialismo europeu ainda dominante. No filme *Atlantique*, dirigido pela senegalesa Mati Diop (2019), um grupo de operários senegaleses lutam contra a exploração numa obra de um edifício e decidem coletivamente tentar a vida atravessando o mar num barco sem muitos recursos; eles nunca mais retornam, mas depois de naufragarem em alto mar seus espíritos voltam a assombrar seus antigos patrões. O desejo de justiça social prevalece e supera a morte.

Mas não quero escrever sobre isso, quero escrever sobre a imagem com que fui educada a imaginar a África, a África como um país, um bloco cultural que possui a matriz iorubá e a matriz bantu ligadas estritamente a tradições religiosas que chegaram até a Bahia e que existem no Rio de Janeiro e Minas Gerais. Só muito recentemente descobri que o sequestro de africanos aconteceu em todos os estados brasileiros até onde inclusive acreditava-se não existirem pessoas negras, como Rio Grande do Sul, Paraná e Santa Catarina. Assim, como sempre, fomos convidados a acreditar que, enquanto pessoas negras, somos minoria em São Paulo.

No entanto, podemos constatar que o continente africano tem 54 países com culturas, idiomas e ares distintos, banhadas pelos oceanos Atlântico, Índico, Mediterrâneo, entre outros. Uma informação que não chega aos livros escolares e jornais de televisão. A população de pessoas negras no Brasil é formada por essa mesma pluralidade e diversidade na extensão de todo o território brasileiro. Um Brasil desconhecido de muitos sob o manto do racismo estrutural que invisibiliza presenças e contribuições culturais não hegemônicas.



Figura 1: No mapa acima, observamos o continente africano, seus países, os mares que os circundam e sua relação geográfica e política com o Brasil e outros continentes. (Fonte: Google Maps)

O encontro que aconteceu a partir de 2016 com pessoas que migraram deste continente para o Brasil, refugiadas ou não, vindas de diversos países africanos, trouxe uma visão do continente africano que foi me surpreendendo pela estranheza com que eles traziam a referência de uma África que desconhecia, uma África que não era um país, uma África rejeitada pelas mídias, pelos museus, pelas editoras e enciclopédias. Uma África que também tinha advogados, engenheiros e arquitetos. E cada pessoa que reconhecia falando o francês, o inglês, o português – e não as línguas regionais que para nós se restringiam as de matrizes bantu e ioruba – trazia um rastro do grande equívoco que tem sido a nossa relação com essa África contemporânea, bem diferente dessa África mítica, ancestral e mãe de todas as culturas que vivem em nosso imaginário.

Poemas atlânticos, espetáculo produzido a partir do projeto “Mergulho”, diz dessa África mítica, e fala desse desejo de ser abraçado por ela, de voltar a ela pelo mar – “Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar”. Uma África que abraça a todos indistintamente, que acolhe as pessoas negras que queiram voltar para a sua raiz e identidade, que acolhe as pessoas brancas que queira voltar para sua

raiz e ser perdoado pelas atrocidades cometidas pelos seus ancestrais europeus escravocratas.

Mas a África mítica se confronta com uma África contemporânea que tem mil faces, línguas, culturas, e uma de suas faces é a de africanos que cruzaram rios, mares, continentes em busca de refúgio. E chegam aqui exibindo uma pele ainda mais retinta, uma língua desconhecida, vestes orientais, um brilho novo e desconhecido nos olhos.

O espetáculo nasceu em plena pandemia, num período de medo em que os mais vulneráveis ficaram ainda mais vulneráveis, em que foi exposta a cor de quem mora na rua, de quem perde o trabalho, de quem não tem acesso a uma linha de internet paga, sistema de saúde e atenção à vida. A cor de quem não recebe a vacina primeiro. Uma vida que é descartável, cultural e sistematicamente subjugada, perseguida, exterminada.

A questão de quem tem o direito à vida, tornou-se tema de nossas discussões enquanto grupo inter-racial. De quem é a culpa? Fizemos um contorno nessas questões, pois sentimos que não teríamos condições emocionais para tocar nesses temas durante restrições severas de distanciamento social e em meio ao luto de mais de 600 mil mortos. Mas a questão ficou latente e latejante, ninguém merece morrer, ninguém merece receber a carga de culpa por tudo que aconteceu e acontece, mas o extermínio dessas populações, dessas pessoas existe e sempre existiu, e os privilégios da branquitude também. E o racismo enquanto sistema de extermínio continuava e continua em operação.

Poemas atlânticos não tinha a pretensão de resolver essas questões perenes e revoltantes e salvar a humanidade dela mesma, mas dentro de seu campo de ação e possibilidade de construção e expressão dramática, sob a minha direção, quis dar voz aos corpos negros, quis dar espaço à solidão, ao sufocamento cultural e à utopia. Uma utopia

como possibilidade de convivência entre diferentes, ainda que não se chegue a nenhuma conclusão. Mas deixamos alguma pergunta no ar? Trouxemos uma obra pacificadora? Evitamos tocar na ferida da branquitude?

Na cena inicial, três pessoas – duas brancas e uma negra – carregam um balde nas costas. Questões “universais” e não racializadas pela branquitude, como a exploração no trabalho, a subjugação da classe operária, a relação entre oprimidos e um opressor imaginário, foram pinçadas e desconstruídas pelo solo de uma bailarina negra, Paulina Alves, em cena. Uma crítica ao universalismo nas questões sociais que silencia e desvia a atenção para corpos secularmente oprimidos pela escravidão, exploração, abuso e pelo silenciamento de suas subjetividades. A cena se conclui com a dança daquela que ninguém dava atenção. “E eu não sou uma Mulher?”, diria bell hooks, e nossa experiência demonstra a narrativa de quem é obrigada a trabalhar desde a adolescência para ajudar no sustento de casa, acumulando outras demandas, funções e espaços sócio-políticos que são necessários ocupar, mas deixa a sua sensibilidade e subjetividade ofuscada pelas tarefas que se multiplicam. É a Rainha Louca, figura que surgiu em minhas divagações sobre quem tem lugar de fala mas duvida das próprias palavras, não se sente escutada embora aplaudida nos espaços de poder. Foi preciso elevar o tom da voz e da presença dramática da mulher negra nesse trabalho:

Lutar contra essa figura que ri de si mesma
Que duvida da própria capacidade
Que se auto ridiculariza
Que não confia nas próprias conquistas
Que duvida da própria trajetória
A rainha louca, que não acredita nas próprias palavras
Que não se vê, que não apreende
Lutar contra o que se debate em si mesma.¹

1 Poema da autora realizado durante o processo de criação do trabalho.

A lata d'água na cabeça é a referência de tantas vozes e presenças invisibilizadas. Atravessar o palco com a cabeça dentro do balde faz menção à loucura, à transformação, como uma máscara que cai e revela o monstro do racismo e subjugação.

A discussão sobre um sistema que subjuga e ao qual somos submetidos continua na cena seguinte, para a qual demos o nome de “queda dos baldes”. Nela, Rafael Carrion (um bailarino branco) entra segurando um balde, tentando equilibrá-lo na cabeça, mas o balde cai. Em seguida, o homem oscila e cai no chão. Rafael Markhez, outro bailarino branco, entra ocupando espaço e realizando a mesma dança/ação, criando linhas de composição no espaço, como Rafael C.; na sequência, entra uma bailarina negra, Cléia Plácido, e realiza a mesma dança/ação, seguida de mais uma bailarina (outra negra), Paulina Alves, e depois um bailarino negro, Felipe Cirilo. A partir da ação de cair e se levantar, além da reação desencadeada quando outro corpo cai, algo acontece no espaço, todos se afetam: alguém cai junto, alguém se levanta, alguém caminha para outro lugar do palco. Assim, uma dramaturgia se realiza em composição com os eventos e fenômenos sonoros e cinéticos que o balde gera com sua simbologia, musicalidade e presença.

Extermínio, subjugação, opressão. O som da queda do balde compõe com a cena, estimula os corpos, provocando um desconforto no público. O balde cai, um balde de alumínio que amassa. A cada manuseio, é demonstrado também a nossa vulnerabilidade e exposição ao tempo, às mudanças e transformações.

Achille Mbembe nos enriquece com suas colocações em seu livro *Crítica à razão negra*, em que discorre sobre o Devir Negro: “Já não há trabalhadores propriamente ditos. Só existem nômades do trabalho. Se, ontem, o drama do sujeito era ser explorado pelo capital, a tragédia da multidão hoje é já não poder ser explorada de jeito nenhum, é ser relegada a uma ‘humanidade supérflua’ [...]” (MBEMBE, 2018, p. 15-16).

A ideia de humanidade supérflua permeia a dramaturgia da cena, em que esse outro não tem cor, não tem nome e subjetividades frente ao opressor imaginário, que Mbembe (2018, p. 17) identifica com tanta precisão como o neoliberalismo, e cria em seu texto a imagem do homem-coisa, homem-máquina, homem-código e homem-fluxo, que procura regular a sua conduta em função das lógicas do mercado.

O autor empreende um mergulho na complexidade da relação entre o ideal do pensamento hegemônico em atrito com a carne e o corpo e as coisas vivas relacionadas ao trabalho, ao suor e à subjetividade, que também é área de conhecimento, é civilizatório e contemporâneo. E vem sendo silenciada.

Numa primeira fase do trabalho, a racialidade não estava explicitada nessa cena, todos faziam a mesma coisa, mas o bailarino branco entrava primeiro e um bailarino negro saía por último. Mas o que isso significava?

Somente quando tive o distanciamento de assistir por várias vezes à exibição do vídeo, durante as apresentações *on-line*, foi que pude perceber que as bailarinas negras² entravam uma por vez, e algo acontecia na leitura dessa cena com a presença de corpos negros. O que mudava não era enfatizado pela dramaturgia do trabalho. Esse é um procedimento que sempre acontece quando se convida bailarinos negros para participar de um trabalho e não se leva em conta a mudança estética que é ter corpos negros em cena, nem que seja um corpo só, pois o tom da pele gera mudanças na luz, é uma outra corporalidade que passa a ser lida por quem assiste. Dessa inquietação surgiu o solo de Felipe Cirilo, pois sentimos que alguma coisa precisava acontecer ali naquele momento. E um corpo negro masculino que entra em cena

2 Aqui vou me referir a todos no gênero feminino porque temos apenas um bailarino negro no grupo.

tem muito o que dizer em sua corporalidade frente ao que essa cena já anunciava: o extermínio, a coisificação. São corpos em constante suspeição e ameaça de extermínio.

Abandonamos o ritmo monocórdio dessa cena e buscamos a intensificação da tensão a partir dessa dança. O que trouxe uma violência fanoniana, que rompe com a estrutura de controle e vigilância presente nos corpos. O som do corpo se debatendo contra o chão e sua respiração criam uma paisagem sonora inusitada que é cortada por um canto que remete ao Mar. O mar enquanto libertação, o Mar enquanto Kalunga, Sankofa, Ubuntu.

Nesse momento, buscamos a utopia de uma África-Atlântica e mágica que traz o remédio através do rito do banho, do tocar-se e do reerguer-se por meio de suas manifestações mais presentes no Brasil: A capoeira angola.

Na segunda parte do espetáculo, houve o desejo de beber mais das corporalidades e imaginários de uma África que chegava até a gente por meio das manifestações das culturas afro brasileiras – a capoeira como simbologia do mar –, e foi inevitável não trazer a referência de Iemanjá, mesmo que a gente não quisesse.

Entretanto, durante o processo de criação, assistimos a um documentário, *Sankofa*, que foi muito importante para ampliar a visão que tínhamos das influências do continente africano e de sua cultura. *Sankofa* foi uma expedição aos portos de origem do tráfico de africanos sequestrados, com o intuito de recuperar a memória da escravidão realizada pelo fotógrafo Cesar Fraga e o professor Mauricio Barros a partir das rotas de tráfico dos escravizados realizada entre Brasil e mais dez países africanos: Cabo Verde, Angola, Senegal, Togo, Guiné Bissau, Benin, São Tomé e Príncipe, Gana, Nigéria e Moçambique. Assisti várias vezes a este documentário e muitas delas com minha mãe e irmã. A partir dele também tive contato com uma África desconhecida, da

qual o espetáculo *Poemas atlânticos* não havia sequer se aproximado. Em nosso processo de criação, ainda trazemos o que chega a nossas mãos sob a permissão dos meios de comunicação e da hegemonia branca, o que nos foi permitido conhecer. O que resistiu e sobreviveu foram as manifestações religiosas e culturais de matriz Iorubá e ainda sim conhecemos muito pouco sobre a cultura Bantu.

Mas olhar para o que temos com humildade, sabendo que o continente africano tem muito mais, nos trouxe um sentimento de abundância em relação ao que é possível investigar, descobrir, criar e discutir sobre as diversas civilizações de onde viemos e as quais ainda existem.

O solo da Edi Cardoso, uma bailarina negra, trazia movimentos de circulação e ondulação dos quadris, inspirados pelo filme *Água sagrada*, que aborda a sexualidade feminina em Ruanda, país localizado na África oriental, bem como o mulherismo africano e o empoderamento.



Figura 2: Poemas atlânticos, solo da bailarina Edi Cardoso, Centro Cultural São Paulo, 2021. (Foto: Acervo da autora)

Esse solo surgiu da pergunta “que dança preta é a sua?”, que nos fizemos olhando para a história pessoal de cada um, e também questionando como a gente se relaciona com as nossas referências de dança preta. Geralmente ficam escondidas e não aparecem nos currículos que falam sobre a nossa formação em dança. O solo desenvolveu-se a partir da dança do axé, presente nas memórias de infância da Edi, um axé que foi temperado pela trilha sonora que trazia a vibração do berimbau, do caxixi e de outras musicalidades alternativas trazidas pela concepção de Sandra Ximenes e Valquíria Rosa. A cena tornou-se uma dança hipnotizante que abria um novo ciclo na dramaturgia do trabalho: um ciclo de cura, de coletividade, de rito e celebração. Uma dança que também trazia outras discussões implícitas no corpo da Edi, a saber, a idealização do corpo que dança, a hipersexualização do corpo da mulher negra, entre outras questões de gênero.

A capoeira angola chegou para nós através das mãos do mestre Pedro Peu, um homem negro e baiano, que embarcou com a gente no projeto e no desafio de ensinar um pouquinho de toda a corporalidade e musicalidade desta dança/luta. Uma preparação corporal que foi ganhando rapidamente outras dimensões e possibilidades, não se tratando apenas de aprender um novo código de movimentação, treiná-lo e aplicá-lo na coreografia do trabalho, mas sondar a imensidão da magia, do domínio, do ritmo e da cultura. Então começamos a olhar para a capoeira com um respeito que só crescia. Tampouco se tratava de uma nova habilidade que seria adquirida com dez meses de projeto, mas de sondar essa dança/luta pela sua complexidade, o que Edouard Glissant (2021) chama de opacidade. Ela não estava ali para ser traduzida e simplificada pela nossa maneira europeizada de reduzir o significado das coisas de forma que caibam no nosso raciocínio colonizado e colonizante.



Figura 3: Espetáculo *Poemas atlânticos*. (Foto: Paulo Cesar)

A noção de preparação corporal dentro do processo de criação de um trabalho é sempre insuficiente principalmente quando esta preparação está normatizada e limitada pelo prazo de um edital. O que fica para depois? Como a gente dá prosseguimento à construção de uma linguagem corporal por meio de um treino conduzido pelo grupo e autogestionado? Este tem sido um desafio.

A cena final é um mergulho ao movimento em si a partir da ondulação, circulação pelo espaço e da ideia de “cardume”, muito usada nas composições de improvisação. Mas as direções buscam a precisão por meio do coletivo e da percepção do outro. Um mergulho nessa África imaginária, idílica e circular que pulsa na ancestralidade de nossos corações.

Referências bibliográficas:

MBEMBE, Achille. **Crítica à razão negra**. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

GLISSANT, Edouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Ed. Bazar do Tempo, 2021.

HOOKS, bell. **E eu não sou uma mulher**: Mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 2019.

Referências audiovisuais:

ÁGUA Sagrada (Sacred Water). Direção: Olivier Jourdain. Produção executiva: Michel Dutry. Bélgica: Nameless Productions, 2016. 1 vídeo (60 min), son., color.

ATLANTIQUE. Direção: Mati Diop. Produção executiva: Judith Lou Lévy e Eve Robin. Senegal: Cinekap; França: Arte France Cinéma; Canal+: Les Films du Bal; Bélgica: Frakas Productions, 2019. 1 vídeo (106 min), son., color.

SANKOFA: A África que te habita. Direção: Rozane Braga. Distribuição: Netflix. Rio de Janeiro: FBL – Criação e Produção, 2020. 10 episódios (257 min.), son., color.

Em busca do corpo brincante: um memorial artetnográfico como relato de experiência

Kleber Rodrigo Lourenço Silva

*Aqui, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo
e como tempo as temporalidades curvilíneas*

Leda Maria Martins



Foto 1: Máscara com o rosto do bailarino Kleber Lourenço em cena da intervenção artística *Estar aqui ou ali?*, 2011. (Foto: Val Lima)

Daqui do lugar em que me encontro, sentado à frente deste computador, rememoro lugares, personagens e histórias. Em meio a tantas memórias, que pretendo relatar nesse texto, inicio uma espécie de expedição e vos convido a viajar comigo. A busca pelo corpo brincante será a meta desta viagem. O que encontramos pelo caminho são personagens da região nordeste que se deslocam por rotas geográficas e imaginárias na aventura de escrever suas poéticas cênicas.

É olhando para o passado e problematizando-o a partir do presente que tento entender para onde aponta o futuro do artista-pesquisador que sou, construindo esta simbologia de viagem. Assim, nos parágrafos que se seguem começo por vos relatar um pouco da minha história como *brincante*¹ da arte, para introduzir-lhes o meu encontro com os outros dois *brincantes*, personagens centrais desta narrativa: o Cavalo Marinho² pernambucano e o Grupo Grial de Dança³.

1 Na região nordeste, um agrupamento de pessoas, conhecidas como *brincadores* ou *brincantes*, realizam há décadas uma grande brincadeira, permeada de música, poesias e danças, chamada *Cavalo Marinho*. Os termos brincador e brincante são utilizados para definir àqueles que atuam na brincadeira. Alguns integrantes de Cavalo Marinho costumam autodenominar-se como *brincadores*, porque tradicionalmente realizam a brincadeira e chamam de *brincantes* àqueles que entram para brincar ou participar pontualmente da festa, como o público, por exemplo. Escolhi utilizar a palavra *brincante*, ao longo deste texto, por considerar mais próxima do meu contexto quando participante do Cavalo Marinho. A palavra brincadeira também é empregada pelos próprios integrantes do Cavalo Marinho para se referirem ao que fazem e por isso a utilizo aqui.

2 O Cavalo Marinho é um folguedo cênico brasileiro, típico dos estados de Pernambuco e da Paraíba. Ele integra o ciclo dos festejos natalinos com apresentações populares. É uma manifestação que engloba diferentes linguagens artísticas como a dança, a música, o teatro e a poesia. Também pode ser denominada de sambada por aqueles que a fazem. O enredo central do folguedo acontece em torno das figuras: Capitão Marinho e os negros Mateus e Bastião. E no desenrolar do auto são representados mais de 85 personagens que são chamadas de figuras.

3 Companhia de dança criada em 1997 pelo escritor Ariano Suassuna e a coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo na cidade do Recife (PE). Tem como objetivo pesquisar uma linguagem contemporânea de dança a partir de elementos da cultura popular brasileira.

Estamos em Arapiraca, Alagoas, cidade do nordeste brasileiro no ano de 1990. O narrador/personagem aqui tem dez anos de idade e com a sua família vivencia seu primeiro deslocamento. Nasci na cidade de Caruaru em Pernambuco, mas aos cinco anos de idade partimos para morar em Alagoas. É dessa época que recordo o desejo grande de estudar artes. Dizia: — *Quero fazer teatro*. Fazer teatro pra mim era dar continuidade àquela exploração corporal de moleque nas brincadeiras de rua, em que dar *estrelinha*, *abrir escala*⁴, mostrar a flexibilidade, dançar e fazer personagens era o mais divertido. Achava que fazendo teatro, poderia continuar a explorar o corpo livre da rua e viver mais personagens que povoavam o meu imaginário.

Daí em diante eu passei a fazer teatro na escola e comecei uma busca permanente por cursos de iniciação teatral fora dela. O que sabia sobre representação estava ligado ao meu imaginário com máscaras, danças, música e figurinos, por conta do fascínio pelas festas de carnaval, desfile de escolas de samba na televisão, assistir novelas e ler. Aquilo tudo era “fazer teatro” pra mim. E a concretude disso tudo era física, se dava no meu corpo quando eu brincava, dançava, representava. Era através da corporeidade que eu construía uma imagem do que seria teatro.

Em seguida à descoberta desse desejo, mudamos para a cidade de Palmares, zona da mata sul de Pernambuco, em 1991. Completados os meus onze anos de idade, a primeira coisa que procurei saber na escola em que fui estudar, foi sobre as atividades culturais. E logo busquei entrar para o grupo de danças folclóricas da escola. Depois de um ano na cidade, conhecida como a terra dos poetas e das usinas de cana de açúcar, consegui entrar em um grupo de teatro amador fora da escola: o Grupo Teatral Nova Arte (GRUTENA). Assim que

4 Na região em que morava na infância, também costumava-se usar o termo *abrir escala*, o equivalente no *ballet* clássico ao “Grand Écart” – utilizado para designar a colocação das pernas em ângulo de 180 graus, no chão. Em outras regiões, também é chamado de *espacate*.

entrei, já começamos a ensaiar a peça *Pluft, o Fantasminha*, de Maria Clara Machado. Eu esperava que fosse aprender cada função do teatro separadamente. Aprender sobre cenário, figurino, interpretação, luz etc. Não foi assim. O ensinar ocorria no *fazendo* de forma integrada, assim como o aprender.

Foi nesse período também que, observado por uma coreógrafa e professora de danças da cidade, Gil Salles, fui convidado por ela para estudar *ballet e jazz* em sua academia. Era o começo dos meus estudos “formais” com a linguagem da dança. Eu partia para entender aquela fisicalidade que tanto me causava prazer nas festas de carnaval, festas juninas e brincadeiras na rua, talvez agora de uma maneira mais sistematizada.

Ainda morando em Palmares, minha formação continuava desse modo: teatro na escola, teatro no grupo amador e dança na academia. O fazer artístico ia ganhando uma maior proporção na minha vida, a ponto de escolhê-lo como um caminho profissional. As linguagens do teatro e da dança se complementavam. Eu estava atuando “entre” essas duas linguagens e percebo que isso já determinava o artista que sou hoje, interessado no cruzamento dessas linguagens. E cada vez mais, fui interessando-me por essas duas linguagens lado a lado: o teatro e a dança, em que o elo entre as duas era o meu corpo.

Através dele eu podia transitar de uma linguagem à outra, podia atuar e dançar. Podia brincar, jogar, divertir-me e expressar-me. Essas sensações estavam próximas daquele imaginário que aos dez anos de idade eu havia descoberto. Próximas do imaginário que nesses deslocamentos até aí realizados, eu ia colecionando: máscaras, carnavais, personagens, danças, poesia, música. Começava a perceber-me como um ator-bailarino. Diante disso, sempre me interessei, durante a formação artística, pelos modos de produção que enfatizavam o exercício dessas linguagens de forma híbrida ou interdisciplinar. Buscava sempre

atividades corporais em que o dançar e o atuar estivesse conectado. E continuei a busca.

Completados os quatorze anos de idade, mudamos para a cidade de Belém, no Pará. Era 1994. Nova rota, novas descobertas. A cidade de Belém está localizada no extremo norte do país, tem um clima infinitamente mais quente e por isso a rua continuava sendo o espaço por excelência de minhas vivências. Só que agora, andar pelas ruas da cidade, em meio a feiras, mercados, parques, grafites, procissões, festas e outros, era o divertimento e a nova forma de aprendizado. Ia me dando conta de aspectos culturais, que mesmo também existindo na região nordeste, não havia percebido com tanta clareza.

Despertei meu olhar para costumes do povo como antes não havia feito. Talvez as diferenças culturais acentuassem a percepção de quem eu era e de onde vinha. Descobri comidas, danças populares, lendas, textos de teatro escrito por autores locais. Entrei em uma escola profissionalizante de *ballet*, a *Escola de ballet Jaime Amaral*. Estudava dança na Cia. da escola, mas em festas populares e apresentações folclóricas, dançava o Carimbó, o Lundu e o Siriá, danças populares tradicionais da região norte. Assisti a muitos espetáculos que falavam da cultura local e de seus hábitos. Fiz teatro com alguns desses grupos.

Como a viagem não parou, ao final do ano de 1995, meus pais resolvem retornar a Caruaru. Dez anos após a saída, aos cinco anos de idade, voltei a residir naquela terra. Recém-chegado na Capital do *Forró*⁵

5 Caruaru é um município do Estado de Pernambuco, pertencente à Mesorregião do Agreste Pernambucano. Possui a maior festa junina do mundo, segundo registro do *Guinness World Records* e é internacionalmente conhecida por estes festejos. Nesse período festivo, a população consome bastante um ritmo musical e de dança chamado forró, que se tornou uma das características principais da festa, atraindo turistas de muitos lugares. Por isso recebeu o título de Capital do Forró.

e terra do *Mestre Vitalino*⁶ como é conhecida essa cidade, ávido por redescobrir aquele lugar, eu fui à busca dos grupos de teatro e dança, e logo comecei a trabalhar no cenário artístico local.

Aos dezesseis anos, ingressei num grupo de dança chamado *Grupo de Danças Folclóricas Asa Branca*. Esse grupo atuava na cidade, realizando apresentações artísticas de danças tradicionais brasileiras, que eram chamadas de danças folclóricas. Por Caruaru ser uma cidade voltada para o turismo, era comum a existência de grupos artísticos desta natureza, que eram “responsáveis” por divulgar a “cultura regional”. O Asa Branca era um deles. As apresentações aconteciam em eventos do calendário cultural da cidade e datas comemorativas, como o dia do folclore, a semana santa ou o mês junino.

Os ensaios do grupo aconteciam aos finais de semana e lá aprendíamos as danças através da repetição de seus passos, que já eram inseridos num desenho coreográfico que ia para cena. Quando chegávamos, fazíamos um breve aquecimento corporal com alongamentos musculares e, em seguida, íamos aprender os passos da coreografia. Não existia a presença de mestres populares daquelas manifestações no processo de ensino-aprendizagem e ensaios. Chamávamos mesmo de passos aquelas movimentações que nos eram ensinadas. O conjunto desses passos criava um vocabulário para cada dança: o maracatu, o frevo, o xaxado, o coco de roda, a ciranda, entre outras.

Percebo hoje que acontecia ali uma estilização dessas danças populares, onde o saber aprendido e repassado pelo coreógrafo ia se transformando livremente. Aquelas danças eram feitas para serem vistas e apresentadas cenicamente. Como explica o pesquisador Roberto Pereira:

6 Mestre Vitalino foi um importante artesão nascido em Caruaru, que retratava em seus bonecos de barro a cultura e o folclore do povo nordestino. Essa retratação, que ficou conhecida entre os especialistas como arte figurativa, projetou o trabalho do artista internacionalmente, ajudando a divulgar o nome da cidade.

Estilizar a dança popular é representar o estilo próprio, característico desta dança. Conservando intacta a índole da dança, todos os passos técnicos devem ser recriados na bigorna mágica da arte, para revelar a dança popular não como uma “deformação”, mas na sua perfeição artística, capaz de provocar sensações estéticas nos espectadores. Só assim, a técnica da dança folclórica será transformada numa revelação artística da dança cênica. (PEREIRA, 2003, p. 54)

Roberto quer dizer com isso que a estilização na dança popular é o principal mecanismo para a representação dela no contexto cênico. Esse contato com a estilização de danças tradicionais é um modo comum de aprendizagem no fazer artístico da região nordeste. Nesse momento, já não conseguia pensar meu corpo atuando unicamente no teatro ou no *ballet*. Percebia que minha atuação neste, por exemplo, ficava limitada à execução de passos, enquanto sentia a necessidade de me expressar através de um vocabulário menos codificado.

Na medida em que fui me interessando por estudar teoricamente o universo das artes cênicas, surgiam novos questionamentos a respeito da realização dessas artes. Os embates sobre erudito e popular e sobre as técnicas de treinamento do corpo foram aparecendo nas descobertas teóricas e nas vivências profissionais dos anos seguintes. Eu começava a achar que não podia dançar uma coisa e nem outra, porque meu corpo carregava códigos que não cabiam naqueles lugares. Também pensava sobre a atuação no teatro e para onde ela iria naquele contexto das danças.

Ainda não percebia que estava imerso no meio de embates, como o do erudito e do popular, que existem historicamente. Segundo Marianna F. M. Monteiro, em *Dança Popular: Espetáculo e Devoção*:

A partir de uma divisão de tradições culturais, surgiu uma cultura letrada ou erudita, vivida por uma minoria e uma cultura iletrada pela maioria. Esta cultura letrada volta-se para as tradições clássicas, escolásticas e é tida como revolucionária, enquanto a iletrada,

demarcada pela tradição oral, é vista negativamente. Por conseguinte, esta oposição entre cultura popular e cultura erudita vai se acirrar em forma de combate religioso e permanecer até os dias de hoje. (MONTEIRO, 2011, p. 26)

Ao passar dos anos, após essas experiências em Caruaru, chegou a hora de escolher um curso universitário. A próxima viagem, agora sem o acompanhamento da família, seria à cidade de Recife, capital do estado de Pernambuco, terra do carnaval, do Frevo e do Maracatu. Cidade onde mais tarde iria cruzar meu destino ao dos brincantes de Cavalo Marinho. Estava prestes a completar dezoito anos de idade, era 1998.

O curso chamava-se Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas – Teatro. Esta etapa da formação ficou marcada pela realização de leituras teóricas sobre o universo das artes e o aprendizado agora acontecia de forma diferente. Cada disciplina cursada era um universo novo que se abria para complementar minhas descobertas práticas e profissionais. Esse formato de aprendizado com divisões em disciplinas era uma novidade para mim. Ter um pouco mais de tempo para investigar cada especificidade da linguagem: o corpo, a voz, a luz, o som, o texto, a encenação, a didática etc. Cada livro ou referência descoberta era uma nova possibilidade de experimentar.

Cursando as disciplinas e experimentando criações no grupo de pesquisa, comecei a perseguir uma ideia de atuação com a qual eu me identificasse. Um corpo que atua e dança. Um ator e bailarino que cria partindo do seu corpo e subjetividades. Estimulavam-me as práticas mais fisicalizadas do treinamento do ator, vivenciadas nas aulas de interpretação, por exemplo. Essa palavra, *treinamento*, passou a ser recorrente nas bibliografias que fui buscar, tanto no exercício da dança, quanto no teatro. Junto com ela apareciam outras: sistematização, método, criação. Terminologias que hoje geram muitas reflexões críticas sobre sua utilização.

Renato Ferracini, falando sobre o conceito de interpretação-representação defendida pelo pesquisador Luís Otávio Burnier (1994) fala que “o ator que representa busca sua expressão por meio de suas ações físicas e vocais [...]. O ator cria a partir de si mesmo” (FERRACINI, 2001, p. 43, 45). Burnier aponta mais:

O ator que não interpreta, mas representa, não busca uma personagem já existente, ele constrói um equivalente, por meio de suas ações físicas. Esta diferença é fundamental. Se pensarmos no sentido da palavra representar, o ator, ao representar, não é outra pessoa, mas a representa. Em nenhum momento, ele deixa de ser ele mesmo: evidentemente, a fim de evitar uma possível transformação de suas ações físicas em puros códigos a ser executadas de forma mecânica, ele dinamiza suas energias potenciais, desencadeando um processo verdadeiramente vivo. A forma como este processo se operacionaliza, deve ser tema de estudos dos atores. (BURNIER, 1994, p. 22)

Comungando com as palavras de Burnier, esse lugar descoberto conscientemente então passou a ganhar espaço nas experiências que estavam por vir. Dessa época recifense, ainda enquanto estava na universidade, destaco das minhas lembranças uma experiência que interliga a narrativa central deste texto. Aconteceu durante o ano de 1999, quando fui professor de teatro num projeto chamado *Cultura Viva*⁷.

No projeto Cultura Viva, os alunos faziam as aulas de teatro e ainda passavam pelas aulas de danças populares e música. Para o encerramento do projeto, que teve duração de nove meses, dirigimos a peça *O Boi Misterioso de Afogados*, de Hermilo Borba Filho. Configurava-se assim o meu *reencontro*⁸ com Hermilo Borba Filho – autor, pesquisador

7 O projeto Cultura Viva foi uma ação do programa de emprego popular realizado pelo Instituto do Desenvolvimento Social e do Trabalho de Pernambuco. Tinha como proposta a realização de uma formação profissional de cultura pernambucana em dança, música e teatro. Era um projeto coordenado pelos irmãos do dançarino e encenador André Madureira, criador do *Balé Popular do Recife*, Anselmo Madureira e Antúlio Madureira.

8 O primeiro encontro, com Hermilo Borba Filho se deu quando ainda era criança e fazia teatro

e encenador que, mais tarde, continuaria presente nas minhas práticas artísticas –, além de meu primeiro encontro com o Cavalo Marinho. O texto de Hermilo descreve a narrativa da brincadeira do Cavalo Marinho do Capitão Antônio Pereira, um famoso brincador popular, morador do bairro de Mustardinha, Afogados, distrito do Recife. A minha relação com a tradição do Cavalo Marinho se acentuaria anos mais tarde, quando passaria a integrar o Grupo Grial de Dança.

Embora de forma ainda inconsciente, fazia o meu primeiro contato com iniciativas de releitura das tradições populares. O Boi de Afogados servia de matriz à criação dramatúrgica, era uma releitura da cultura popular. Tanto Hermilo Borba Filho quanto Ariano Suassuna investigaram o Boi de Sr. Antônio Pereira. Cada um ao seu modo promoveram experiências que deslocaram a brincadeira da rua para o palco. Os dois são referências importantes para se entender as relações das Artes Cênicas com a cultura popular em Pernambuco.

Ariano e Hermilo fizeram parte do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP)⁹ na década de 1940 no Recife. O TEP foi diretamente inspirado pelo exemplo do Teatro de Estudante do Brasil (TEB), de Paschoal Carlos Magno. Era uma época em que todos os intelectuais recifenses também estavam influenciados pelo pensamento regionalista de Gilberto Freyre e sua busca pelas particularidades da cultura popular nordestina.

na cidade de Palmares, terra natal do escritor. Lá, atuei no edifício teatral que recebia o seu nome, e frequentando as bibliotecas municipais, tive acesso a suas obras como romancista e poeta.

9 O Teatro do Estudante de Pernambuco foi criado em 1940. Hermilo Borba Filho foi convidado a assumir a direção artística da companhia em setembro de 1945. A partir de 1946, já sob o seu comando, o Teatro do Estudante de Pernambuco passa por um período de reformulação de objetivos e reestruturação, assumindo um papel de importância singular na consolidação da modernidade teatral no Nordeste, não somente por seu fomento a uma dramaturgia ligada à cultura da região, mas também pela preocupação de levar um teatro de qualidade às camadas economicamente menos favorecidas da sociedade. Além de Hermilo, atuaram no grupo artistas como Ariano Suassuna, Aloísio Magalhães, Capiba, entre outros.

Hermilo dirige o TEP entre 1946 e 1952, e Ariano Suassuna é revelado em 1947 pelo Concurso de Peças do TEP, com a obra *Uma mulher vestida de sol*. Na comissão julgadora deste edital figurava a presença de Gilberto Freyre. Com a repercussão deste concurso dramaturgico, Paschoal Carlos Magno reconhece a importância para a afirmação do teatro brasileiro moderno, do aproveitamento de elementos da cultura popular no texto teatral. A partir disso, surge o rótulo “teatro do nordeste” como um registro da nacionalidade no interior do moderno teatro brasileiro. Mais tarde, outros rótulos serão criados, como o de “Escola do Recife”, dado por Décio de Almeida Prado (REIS, 2010).

Esses rótulos apontam a visão de um lugar único e particular de se fazer teatro na região nordeste. Visão que permanece até hoje e que, a meu ver, estereotipa negativamente os modos de produção na região, criando hierarquias nas quais acabam prevalecendo como únicas e “positivas” apenas as formas de produção que utilizam elementos da cultura popular na criação cênica.

Ariano e Hermilo reencontram-se novamente, atuando no Teatro Popular do Nordeste (TPN)¹⁰. É na atuação dramaturgica e estética de Ariano e Hermilo que se encontram algumas raízes das discussões sobre cultura popular e artes cênicas no Estado. Ariano aponta para os aspectos formais dos elementos da tradição e sua presença numa dramaturgia textual, e Hermilo discute sobre como estes elementos podiam ser relidos e levados à cena, numa perspectiva de encenação. E eu ainda refletia em como este universo das releituras poderia estar menos vinculado a uma ideia fixa e valorativa de “verdade” cênica absoluta. Como poderíamos falar de um corpo popular sem “purismos”?

10 Liderado por Hermilo Borba Filho, o Teatro Popular do Nordeste se constitui sobre duas diretrizes, no ano de 1960: a busca por uma maneira nordestina de interpretar e de encenar, e a determinação de oferecer ao público recifense um teatro profissional pautado pela qualidade artística. Ao lado de Hermilo Borba Filho, outros quatro ex-integrantes do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), Ariano Suassuna, Gastão de Holanda, José de Moraes Pinho e o músico Capiba, figuram entre os sócios fundadores do Teatro Popular do Nordeste (TPN).

Por conseguinte, o pensamento desses dois mestres do teatro nordestino e suas formas de identificações culturais e releituras vão dialogar com a prática do Grupo Grial de Dança, do qual fiz parte durante sete anos (1999 a 2005) na cidade do Recife. Esse diálogo se dá, entre outras, por meio da aproximação de todos eles com o Cavalo Marinho no interior da cena teatral. Por isso, considere importante apresentar aqui um princípio histórico dessa discussão.

A vivência dentro do Grial foi uma etapa importante na minha formação artística, corporal e ideológica. Lá tive oportunidade de me aproximar mais da cultura popular e do pensamento contemporâneo de dança, exercitar suas aproximações e distanciamentos, começar a refletir sobre este diálogo. Pude estar em contato com alguns mestres da cultura popular pernambucana e perceber que existia outra maneira de vivenciar aquilo que eu antes entendia como dança folclórica. Pude aproximar-me do pensamento estético do Movimento Armorial e criar pontos de vista particulares sobre sua reverberação nas artes cênicas brasileiras.

O Grial era o espaço da prática dialogando com os embasamentos teóricos que encontrava na universidade. Foram muitas viagens por lugares distintos, muitos acontecimentos transformados em causos, e muitos causos transformados em arte. Nesta interface da minha carreira como artista e universitário, fui descobrindo mais referências que despertavam reflexões sobre os modos de produção em cultura popular, em dança e teatro contemporâneos.

Refletia cada vez mais sobre a junção entre teatro e dança, sobre os embates entre erudito e popular, sobre formas de “treinamento” destas linguagens e sobre formas híbridas, porque eu estava no meio dessa experiência prática. Pela importância desse momento em minha vida e pela importância histórica do Grupo Grial nesse panorama do diálogo das artes cênicas com a cultura popular no Brasil, foi que escolhi falar

do grupo como parte de minha pesquisa de mestrado, defendida em 2015 no Instituto de Artes da UNESP, enquanto integrante do Grupo Terreiro e orientado pela professora Dra. Marianna Monteiro.



Foto 2: Da esquerda para a direita, os bailarinos Kleber Lourenço, Lulú Pugliese, Karina Ferro e Lindsey Alves no espetáculo *O Pasto Iluminado* (2003), do Grupo Grial de Dança. (Foto: Divulgação)

Com a saída do Grial em 2005, e em seguida, com a conclusão da Licenciatura em 2006, eu mergulhei de cabeça em processos artísticos como artista pesquisador. Fui professor de teatro e dança em diferentes instituições de ensino da arte, como o SESC Pernambuco, estive como encenador de espetáculo de teatro e dança com diferentes grupos do Recife, fiz muitas viagens a outros destinos em busca de aperfeiçoamento artístico, me aventurei como intérprete-criador em projetos solos de dança e teatro e criei o coletivo *Visível Núcleo de Criação* (2005).

Desta última empreitada, surgiram os espetáculos: *Para meu silêncio* (2004), *Jandira* (2005), *Negro de Estimação* (2007), *O Acidente* (2010),

Estar aqui ou ali? (2011), *Daquilo que move o mundo* (2012), *Ensaio para camuflagem* (2015), *Negro de Estimação – Desmontagem* (2021) e *Pedreira!* (2022), além de trabalhos audiovisuais e projetos artístico-pedagógicos. Alguns espetáculos refletem diretamente, em sua dramaturgia, meus questionamentos acerca do diálogo entre a dança, o teatro e a cultura popular. Desejo de exercitar uma dramaturgia na qual o corpo do intérprete e suas experiências como sujeito sejam as motrizes para a criação. Este foi o mote da já citada pesquisa de mestrado iniciada em 2013, e já residindo na cidade de São Paulo.

Nela, tomo como ponto de partida a reflexão sobre o trabalho do Grial e alguns dos seus espetáculos, a fim de ampliar o olhar para como acontece esse diálogo entre artes cênicas e cultura popular, transposto na dramaturgia do corpo e da cena. O que o grupo busca como filosofia e conceito artístico? Quais os caminhos que possibilitam essa busca e de que maneira são executadas? Quais são os procedimentos e métodos utilizados? Como o grupo experimenta os procedimentos contemporâneos de dança em suas criações? Qual o papel do intérprete-criador em suas obras? Busco enquanto objetivo pensar como podemos articular uma reflexão entre construção de poética cênica, identidade e criação. Pensar também sobre as diferentes corporeidades que estão sendo defendidas nesse terreno da arte contemporânea brasileira.

O conceito de corpo cênico na prática do grupo estava vinculado diretamente aos elementos das matrizes populares pesquisadas. Partindo disso, criei um termo que chamo de *corpo brincante* para caracterizar a busca do grupo e organizar teoricamente minha reflexão sobre aquela prática. Este termo cria uma imagem que aproxima os objetivos do grupo ao da figura do brincante popular e suas características de atuação. As palavras da pesquisadora Joana Abreu ajudam a exemplificar aspectos dessas características:

Nas brincadeiras populares, é muito comum que o brincante aprenda a desempenhar diversas funções. Assim, vai se formando não um brincante especializado, mas completo, no que tange a dominar todas as habilidades necessárias ao conjunto da brincadeira (cantar, dançar, tocar, atuar, etc.). (ABREU, 2010, p. 54)

Essa ideia de um corpo completo na atuação, com o domínio de habilidades múltiplas e a serviço do caráter de jogo da brincadeira ou do jogo que acontece no momento da atuação em cena, faz-me rascunhar esse termo *corpo brincante*. Um corpo que busca integrar, conscientemente, todo o seu repertório corporal e artístico com o objetivo de expressar-se cenicamente.

Brincar, na ideia de *corpo brincante*, estaria ligado ao relacionar-se. Jogar com os elementos estruturantes da cena no momento da atuação, relacionando-se com eles em ato, construindo *corporeidades* e tendo o domínio desse estado de criação. Mas como ler essas corporeidades do corpo brincante? Através das matrizes populares vivenciadas e transformadas em códigos de cena, símbolos? Imagino que podemos ir além dessa maneira de apresentação. O que estaria em foco nesse ato criativo seria o estado produzido por tal relação corporal em jogo. Relação que acontece *entre* os elementos da cena que são articulados no interior de uma dinâmica *motriz*, não importando mais revelar a matriz geradora desse estado que, muitas vezes, quando apresentada, fica aprisionada na forma e simbologia dessas matrizes populares que foram pesquisadas, criando inclusive, valorações estéticas e questionamentos éticos.

Com isso, percebo que estava pensando numa abrangência da função *brincante* na cena ou metaforicamente. Pensar o *brincante* que fui à vivência com o grupo e no *brincante* que sou hoje como artista contemporâneo. Pensar essa função como uma metáfora, associada ao trabalho do ator-dançarino e menos vinculada com a afirmação

legítima de saberes ou de uma tradição pura e intocável. Tem mais a ver com processo, imprevisibilidade, hibridismos, contaminações, manipulação, domínio, jogo. Zeca Ligiero em seu estudo das performances brasileiras afirma:

Na performance, a cultura da cena mais do que por marcas, símbolos e formas (matrizes), se efetiva pelo conhecimento que o *performer* traz em seu corpo quando a executa, na combinação dos seus movimentos no tempo e espaço. (LIGIERO, 2011, p. 111)

É essa maneira de combinar, relacionar-se e criar que caracteriza a ideia de *corpo brincante*. Quais elementos estão em jogo na atuação do corpo brincante? Sem as matrizes populares na formação desses corpos, poderíamos encontrar um corpo brincante, uma vez que a metáfora criada vem da imagem do brincante popular? Estas foram outras instigantes perguntas que estimularam a pesquisa.

Assim sendo, meu caro leitor, no meio de muitos percalços, fui construindo essa narrativa *artetnográfica*¹¹ que lhes apresento aqui, como um relato memorial e historicizado, de onde parto do passado para o presente de minha trajetória. Ainda continuo pensando e praticando esses princípios encontrados na pesquisa em minhas práticas atuais no campo da criação estética e pedagógica. Do *corpo brincante* cheguei ao *corpo motriz* e tenho me debruçado cada vez mais sobre as escrituras poéticas da cena, levando comigo um imaginário advindo das tradições culturais.

Rememorar e reescrever esse relato foi de alguma forma atualizar o tempo, ou *dançar o tempo*, como fala a professora Leda Maria Martins. E nesse intervalo de tempos vividos, muitas espirais estão sendo feitas, não para se chegar ao fim, mas, para se evidenciar os começos.

11 Para saber mais sobre o conceito de artetnografia, ler a tese da Prof. Dra. Luciana Lyra indicado nas referências deste texto.

Referências bibliográficas:

ABREU, Joana. **Teatro e culturas populares**: diálogos para a formação do ator. Brasília: Teatro Caleidoscópio: Editora Dulcina, 2010.

BURNIER, L.O. **A arte do ator**: da técnica à representação: elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. 1994. Tese (Doutorado) – Departamento de Semiótica da Cultura, Pontifícia Universidade Católica – PUC, São Paulo, 1994.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; IMESP, 2001.

LIGIÉRO, Z. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. **Guerreiras e heroínas em performance**: da artetnografia à mitodologia em artes cênicas. 2011. 535 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instiuto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

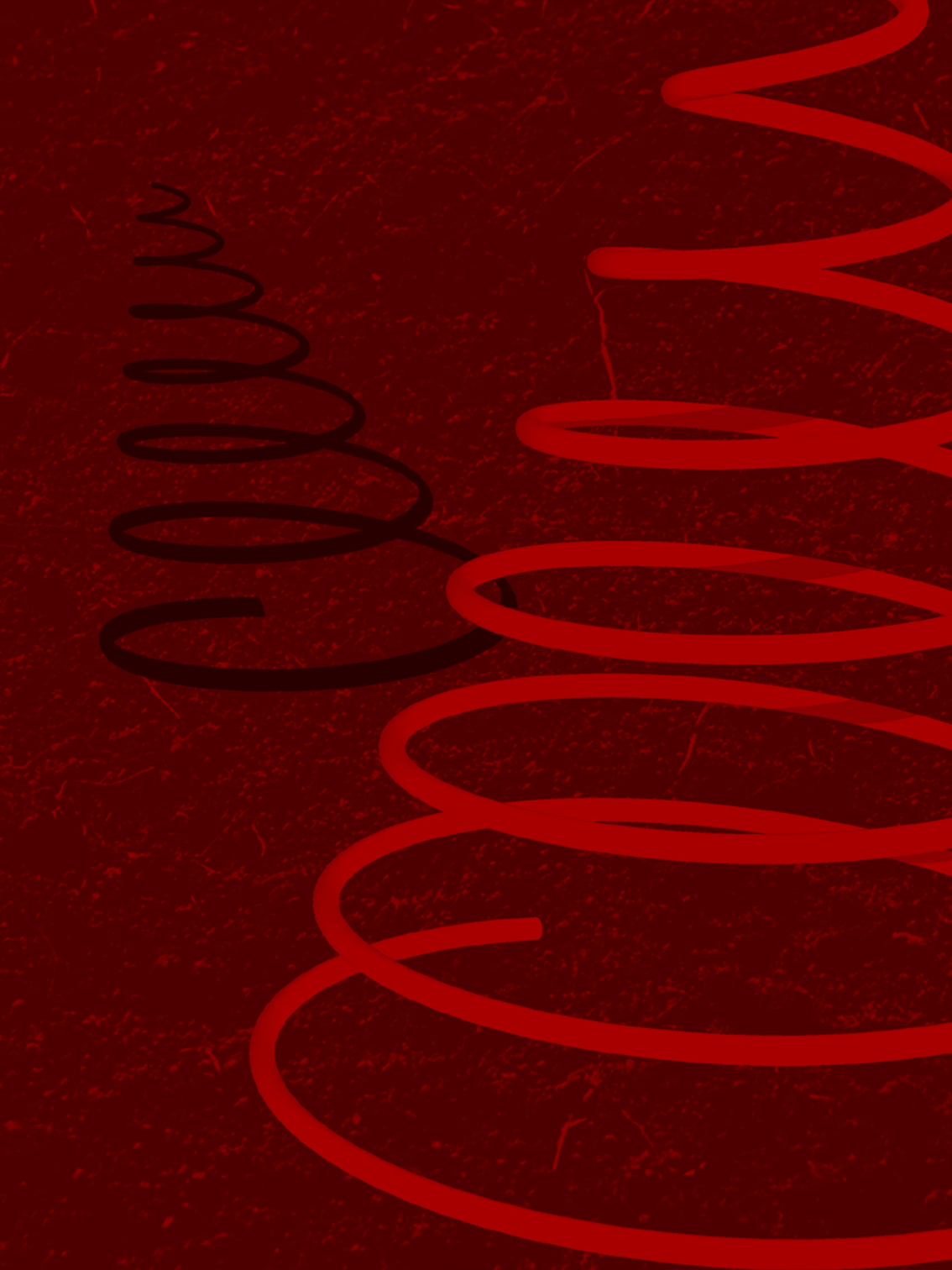
MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MONTEIRO, Marianna F. M. **Dança Popular**: espetáculo e devoção. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**: nacionalismo e estilização. Minas Gerais: FGV Editora, 2003.

REIS, Luís Augusto. **Hermilo Borba Filho e a dramaturgia**: diálogos pernambucanos. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2010.

SILVA, K. R. L. **Da Dança Armorial ao corpo motriz**: em busca do corpo brincante. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/131944>. Acesso em: 9 mar. 2021.



Nego Fugido e o corpo sem órgãos

Monilson dos Santo Pinto (Mony Tolonã)

Este texto é parte das reflexões acerca da relação entre teatro e expressões cênicas populares, de estética quilombola, que inicio no capítulo “Prefácio entre o Nego Fugido e as Linguagens Teatrais”, da dissertação *Nego Fugido, o Teatro das Aparições* (PINTO, 2014), ao colocar em diálogo a ideia de *Aparição*, experiência cênica de Acupe - Recôncavo (BA)¹, e alguns estudos sobre Teatro. No caminhar pelas encruzilhadas dos pensamentos universais sobre as artes cênicas, em busca de reflexões sobre o Nego Fugido, irromperam, naturalmente, pensamentos a respeito de um teatro de aparições, fantasmagórico, que estranha e sacode a poeira da vida cotidiana com seu corpo mutilado, visceral e político. Os termos *Nego Fugido* e *Aparição* são dissonantes aos pensamentos canônicos sobre o teatro e à reivindicação de uma experiência cênica ancestral construída e desconstruída durante séculos pela comunidade quilombola de Acupe. No entanto, na dissertação, abri veredas para outras encruzilhadas, relevando olhares de outros saberes e experiências teatrais. Nesta encruzilhada de saberes dissonantes, é evocado o pensamento de Antonin Artaud², que surge para mim como

1 Comunidade encravada no fundo da Baía de Todos Santos, que todos os domingos de julho realiza um grande evento cultural, bicentenário, com a presença de variadas expressões culturais, e que, no passado, seus moradores o chamavam de Aparição.

2 Antonin Artaud nasceu na França em 1896. Foi poeta, pintor, escritor, ator e dramaturgo surrealista. Suas obras foram tão intensas, intempestivas e anárquicas como a sua vida. Considerado louco, foi internado em manicômios e submetido a violentos tratamentos de eletrochoque que prejudicaram seu corpo e memória. Sua passagem pelo mundo dos vivos marcou de modo decisivo diversas áreas do conhecimento como a literatura, o teatro, a pintura,

um fantasma para revelar que o Nego Fugido é o lugar onde a vida é compreendida pelos sentidos, onde vida e morte permeiam o mesmo espaço, onde moradores de Acupe convivem com sua ancestralidade e, dessa forma, constroem, reconstróem e/ou desconstróem suas histórias.

Em setembro de 2013, fui convidado para ministrar uma oficina sobre o Nego Fugido no Encontro Mundial de Artes Cênicas (ECUM), em São Paulo. Com o tema *Tradição e contemporaneidade: dissonância e polifonia*, o evento propôs estranhar o lugar estabelecido entre os eixos tradicional e contemporâneo, abordando-os a partir de uma relação de coexistência, paridade e contaminações múltiplas, no intuito de subverter o lugar-comum, que os vê como polos separados e estanques.



a filosofia, a medicina e a antropologia. No entanto, os pensamentos mais notórios de Artaud foram pela busca de um teatro não mais dominado pela palavra, e sim, por meio de gestos, plasticidade e por signos de intenso apelo inconsciente. Aproprio-me do termo “acareação” como metáfora de confronto entre os pensamentos de Artaud sobre teatro e a manifestação do Nego Fugido, não no intuito de buscar verdades, mas para desconstruí-las e gerar reflexões pulsantes sobre um teatro de aparições.

Dentro dessa mesma perspectiva, a de estranhar o lugar-comum, a fim de tencionar e friccionar esse diálogo entre o tradicional e o contemporâneo, a programação do evento também contou com a presença de pessoas de outros campos de conhecimento que, de algum modo, estariam deslocados do contexto específico das artes cênicas, como sociólogos, literatos e mestras(es) de manifestações populares tradicionais, caracterizadas pelo hibridismo entre música, dança, brincadeiras, rituais e práticas religiosas. Ao unir mestras(es) transmissores de conhecimentos tradicionais, mediadores e pesquisadores de uma determinada manifestação, buscou-se criar um trânsito entre teoria e prática que propiciasse novos desdobramentos para a experiência de troca e aprendizagem.

A presença do professor, diretor e dramaturgo indiano Rustom Bharucha, no entanto, dava o tom de uma discussão que me interessava. Reconhecido por seu posicionamento político e crítico em relação ao chamado “multiculturalismo nas artes cênicas”, Bharucha, em seus livros, faz um alerta para os perigos de uma perspectiva “extrativista” na relação da arte contemporânea com as culturas tradicionais. Trata-se de um olhar que expõe os riscos da adoção de uma lógica exploratória nesse contato.

Esse perigo de apropriação e expropriação sempre esteve presente nas minhas preocupações e posicionamento a respeito das relações estabelecidas entre as artes cênicas e a cultura popular e, em se tratando do Nego Fugido, essa preocupação acentuava-se. Isso implica dizer que sempre evitei reproduzir a manifestação em oficinas de teatro e de dança, tendo em vista o caráter peculiar da encenação, que não possui uma escritura cênica definida, nem movimentos corporais característicos de suas ações cênicas, sendo seus participantes livres para conduzir suas figuras, ora obedecendo, ora modificando o roteiro definido previamente apenas pelo tempo de prática da manifestação.

Com o convite do ECUM, o desafio era realizar uma oficina sobre a manifestação com participantes que não compartilham as memórias sobre a história da escravidão no Recôncavo, de forma a evitar a mera representação, a imitação (memória roubada) da encenação do Nego Fugido, propondo uma vivência real e viva.

Essas inquietações não eram novas. Depois de um período estudando em Salvador, retornei à Acupe em 2005 e assumi a liderança das atividades do Nego Fugido, que havia passado por um longo período de desagregação. Percebi que as aparições tinham perdido a força explosiva e visceral que fervilhavam os sentidos e provocava o público de outrora.

Não era possível brincar o Nego Fugido de corpo são

Ouvi essas palavras anos atrás do filho de Vovó Lorianana, Domingos Nere “Domingos Preto”, um antigo “puxador” das músicas do Nego Fugido. Na oportunidade, ele comentava sobre um período em que, na “brincadeira”, só era permitido a participação de homens, não havendo a presença de crianças ou mulheres, fato que acontece atualmente³. Ele se referia à forma como a prática do “brincar o Nego Fugido” exigia dos participantes um estado extremo de exaustão, principalmente, devido ao peso dos figurinos, ao estado de êxtase provocado pelos pés descalços em contato com o chão, ao corpo inclinado no ato da performance e ao ritmo frenético imposto pelos atabaques, que exigiam das figuras uma ação sempre enérgica durante a performance.

A mesma referência a um estado de corpo alterado se aplica ao momento ápice da manifestação, a prisão do rei, quando os participantes encenam uma batalha que envolve todas as figuras e que, por

3 Vale a ressalva de que a manifestação do Nego Fugido sempre teve a presença das figuras femininas como liderança de suas atividades.



consequência, provoca vários acidentes e escoriações nos participantes. Nos últimos anos, embora os acidentes tenham sido amenizados com a participação de crianças a partir da década de 1970, ainda ocorrem muitos acidentes durante a encenação.

Buscando resgatar a força explosiva da aparição, que me acostumara a vivenciar e a presenciar, reuni os participantes do grupo e propus que passássemos a ensaiar a partir daquele momento. Uma das características do Nego Fugido é justamente não realizar ensaios ou treinamentos. No início, os participantes estranharam a ideia, mas aceitaram ou fingiram aceitar se submeter a uma espécie de treinamento de preparação para encenação. Durante os ensaios, eles não conseguiam entrar no jogo e estabelecer as relações, ações e movimentos que estavam acostumados a executar nas ruas: demonstravam desinteresse pelo jogo cênico, os movimentos não tinham energia, vida. Mesmo percebendo que o ensaio era um fracasso, eu continuei insistindo, tentando estimulá-los com provocações, gritos e, ainda assim, as coisas não iam bem. Depois de alguns dias de tentativas, passei a ser alvo de zombaria durante os ensaios e, quando eu dava as costas, eles riam de mim.

A cada ensaio havia menos participantes, que sempre arranjavam boas desculpas pela ausência para não me magoar. Então, convenci-me de que ensaiar não era o caminho para reaproximar os participantes e fortalecer o Nego Fugido e encerrei as atividades, por um tempo, para pensar como propor ações ao grupo que não se restringissem a mera reprodução da encenação em ensaios.

Paralelo a tais acontecimentos, sempre estive atento às relações de jogo cênico estabelecido entre as figuras do Nego Fugido durante a encenação. Percebi que algumas dessas relações assemelhavam-se a jogos e brincadeiras que vivenciei ou presenciei nas ruas de Acupe na minha infância. Assim, voltei a me reunir, inicialmente com as crianças

e adolescentes (as negas), e propus alguns jogos e exercícios que mesclavam as músicas do Nego Fugido, principalmente as mais provocativas, com algumas brincadeiras de rua como garrafão, chicotinho queimado, baba a lixa, baleou, miss sissi e triscou pegou em mergulhos no mar. Na época, eu tinha lido, não sei onde e nem de que autor, que quando uma pessoa entra em um estado de conflito interno por meio do jogo, involuntariamente, ela se conecta à sua própria essência, às suas verdades. E esse contato consigo mesmo, em um momento de jogo, poderia provocar uma mobilização de energia, um estado alterado do corpo.

Algumas dessas brincadeiras de rua tinham caráter provocativo e violento, tanto físico quanto moral, obrigando os participantes a se manterem atentos durante toda a ação, estimulando-os a reagirem às provocações e violências. São jogos de ações e movimentos repetitivos de longa duração que levam os jogadores a um estado de exaustão. Por serem praticados por adolescentes, havia a necessidade de adaptá-los às crianças do Nego Fugido, sem perder as relações que eles estabelecem e o tom provocativo das ações. Durante essas atividades, irromperam algumas relações semelhantes às estabelecidas pelas figuras do Nego Fugido durante a encenação: a ocupação e o posicionamento do corpo no espaço, o jogo de provocação tríade entre figuras, espaço e público, o jogo de relação de poder e dominação, a reação contra esse poder e dominação entre a figura e seu intérprete, entre uma figura e outra e entre a figura e o público.

Essas observações me faziam acreditar que havia encontrado um caminho para que os participantes atuais atingissem o corpo com as características dos participantes de outrora, corpo que defini na época como sendo um corpo deformado. Essa ideia de um corpo deformado já vinha sendo observada por mim como um caráter peculiar das manifestações de Acupe. Um corpo sem órgãos construído em meio ao processo traumático sobre a escravização de negros e povos originários,

o genocídio e epistemicídio provocado pelo processo de colonização no Brasil, que irrompe a partir da metamorfose do corpo dos participantes pelos figurinos, máscaras, adereços e objetos na construção das figuras, como podemos observar na foto abaixo:



Figura 1: Caretas, mandus e bombachos nas ruas de Acupe (BA), 2014. (Foto: Robson Santana)

Outra expressão desse corpo deformado e desse corpo sem órgãos se faz pelas ações repetitivas e exaustivas do comportamento, gesto e movimento das figuras do Nego Fugido.



Figura 2: Corpo deformado da figura de Nego Fugido, 2012. (Foto: Jr nascimento)

Analisando as imagens do Nego Fugido e de outras manifestações de Acupe, observamos uma surpreendente unidade a partir da corporeidade comum entre elas.

Após um ano de atividades com as crianças e adolescentes, o resultado começou a aparecer. As atividades que ocorreram em ruas, praças, porto, rios e campo de várzea viraram vitrine, atraindo novos participantes que, conseqüentemente, passaram a “brincar” no Nego Fugido. Aos poucos, os antigos participantes também começaram a se interessar pelas atividades e voltaram a pintar o rosto e a sair nas tardes de domingo. Senti que o grupo voltara a realizar aparições enérgicas e provocativas.

A partir da pesquisa para dissertação e influenciado pela visita de Eugenio Barba à Acupe em 2009, passei a analisar e repensar o corpo das figuras do Nego Fugido durante a encenação e a experiência com as oficinas em Acupe como pano de fundo das minhas leituras sobre pedagogia teatral, treinamentos de ator e mobilização de energias psíquicas, no “quase transe”, embora as vivências das oficinas não estivessem incluídas no objetivo da pesquisa⁴.

Retornando ao ECUM em 2013. Quando recebi o convite para ministrar a oficina, vi a oportunidade de propor atividades práticas a partir das reflexões sobre a corporeidade construída na comunidade acupense. Com algumas adaptações das atividades lúdicas desenvolvidos em Acupe, propus experimentá-las na oficina do ECUM a fim de perceber o surgimento das mesmas relações estabelecidas pelas figuras do Nego Fugido durante a encenação, utilizando o processo ritualização de preparação da manifestação (maquiagem), forma pela qual os participantes da manifestação realizam seus aquecimentos

4 No texto original aponto breves reflexões sobre os aspectos físicos da corporalidade do Nego Fugido a partir dos debates sobre o teatro laboratório de Jerzy Grotowski e também sobre a vista de Eugênio Barba à Acupe, em 2009.



para entrar no jogo. Dentro desse contexto, a proposta da oficina, que chamei de “Olharidade”, era transmitir o conhecimento da manifestação, a partir da relação tríade ver/fazer/aprender. Buscava-se acesso a outros planos da realidade, explorando os órgãos do sentido, como o tato, o olfato e a audição, evitando a mera reprodução da manifestação e criando situações de improvisação que levassem os participantes a se expressarem. Explorando os recursos artísticos da dança, da teatralidade, da musicalidade e da visualidade, buscava, também, refletir sobre como esses recursos ajudam a instaurar estados alterados no corpo dos participantes.

A maioria das atividades da oficina aconteceram na rua, iniciavam com um aquecimento na SP Escola de Teatro e culminavam na praça Franklin Roosevelt. A ideia era que os participantes criassem gestos e ações, jogando com o espaço e as pessoas presentes na praça. Os atores/sujeitos do processo de aprendizagem deveriam ficar atentos ao jogo que a rua lhes ofereceria, eles seriam provocados a acionar os códigos disponíveis do local, articulando o universo de saberes, passado e presente, aflorando as emoções contidas na subjetividade individual: suas memórias, reações íntimas e motivações seriam acionadas permitindo o afloramento de comportamentos selvagens e primitivos.

Ana Teixeira, diretora associada do ECUM e do grupo Amok Teatro, do Rio de Janeiro, acompanhava as atividades da oficina. A cada encerramento de atividade, ela me procurava e fazia comentários relacionados às atividades propostas. Ela confessou que, antes de iniciar as atividades, estava curiosa em saber como eu iria conduzir a oficina baseada na encenação do Nego Fugido de forma que não fizesse uma mera representação e levasse os atores “a não fazer teatro”, ou seja, uma imitação da manifestação. Surpresa com o andamento dos trabalhos, perguntou se eu conhecia ou estava influenciado pelos conceitos de teatro da crueldade de Antonin Artaud.

Durante as nossas conversas, Ana Teixeira fazia comentários sobre o corpo dos atores e as ações provocativas da oficina, e traçava comparações entre a encenação do Nego Fugido e os pensamentos e afirmações provocativas de Artaud sobre o teatro.

De fato, até aquele momento, não estava influenciado por Artaud, mas a diretora teatral, nutrida de uma grande acuidade, percebera nas ações dos participantes da oficina aspectos de comportamento de alguém envolvido em um estado de crueldade: “[...] trata-se de uma crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças” (ARTAUD, 2006, p. 103).

O teatro da crueldade não tem aspectos de uma mera representação, ele deveria estabelecer uma relação estreita com a vida, ter o rigor dos acontecimentos que a vida proporciona, o rigor de um “teatro enraizado no ritual religioso”. O teatro visionado por Artaud, diz Quilici, é uma “experiência afetiva ampliada para além do círculo das relações puramente humanas, e que nos remeterá às questões que o teatro da crueldade pretende tratar (o homem diante do cosmo, o destino, a dimensão sagrada etc.)” (QUILICI, 2004, p. 137).

O teatro da crueldade, com seu rigor implacável, de determinação irreversível, queria libertar o teatro do poder da palavra e renunciava à superstição teatral do texto e à ditadura do autor. O teatro onde gestos e palavras não são separados pela lógica da representação, onde a palavra e a escritura voltariam a ser “gestos” (DERRIDA, 2011).

As observações de Ana Teixeira sobre o Nego Fugido pautavam-se em lembranças emocionadas da primeira vez que ela viu a manifestação em Salvador, em 2008, quando questionara: *Eles estão em transe ou estão brincando?*

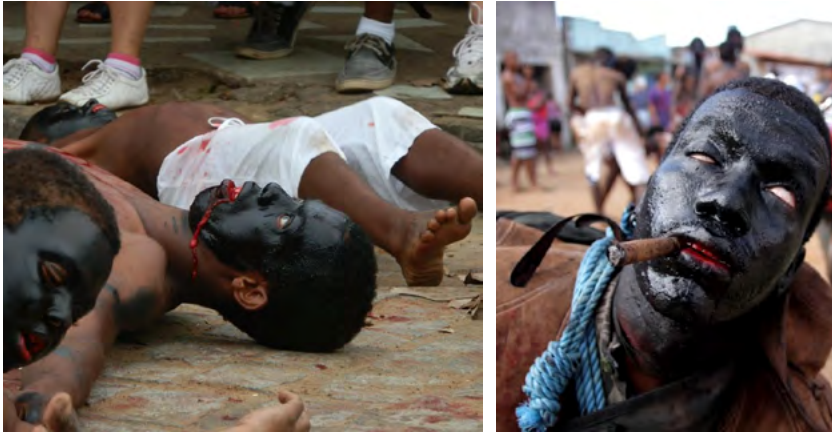


Figura 3: Caçador e negas num estado de aparente transe.
(Foto: Renata Meireles/Flavia Gaudêncio)

Alain Virmaux diz que o transe é algo que pode parecer essencial à apreensão correta das visões teatrais de Artaud e, embora o próprio termo não apareça nos seus textos, “somos tentados a pensar que o transe é o estado lógico para o qual deve tender o ator do teatro da crueldade” (VIRMAUX, 2000, p. 46). Artaud se opõe à ideia corrente sobre a qual “o transe é uma histeria descontrolada, perturbação cega de um organismo que não se governa mais” (VIRMAUX, 2000, p. 46). O autor diz também que Artaud não nega o transe, mas ele não se apodera do ator, agora dotado de um estatuto rigoroso e de um método científico. O ator fará nascer o transe, mas não se emergirá nele.

Esse estado alterado a que Artaud se referia, de ação perpetuamente controlada, ao invés de diminuir, aumentava o estado de consciência do ator. Estudando as sociedades primitivas e seus rituais, como os tarahumaras, indígenas mexicanos, e o teatro oriental, Artaud observou um estado de transe que casava perfeitamente com os objetivos do teatro da crueldade, um teatro que induzisse o transe por meio de “métodos calculados” (VIRMAUX, 2000, p. 47).

Creio que foi essa espécie de transe que Ana Teixeira, influenciada pelos pensamentos de Artaud, viu no Nego Fugido em 2008. Uma dança primitiva que se aproxima das danças de possessão de liberação coletiva de energias, de prolongamento e superação metafísica e religiosa que estabelece alianças com forças superiores, um transe consciente, que parece se aproximar também do teatro.

Para Ana Teixeira, a forma provocativa e orgânica como foi traduzida a oficina “Olharidade”, evitando um modelo explicativo das ações e colocando os atores em estado de jogo, conduzindo-os a uma compreensão por meio dos sentidos, assemelhava-se ao pensar teatral de Artaud, segundo a diretora, *uma vivência que consequentemente levaria os atores a construir o corpo sem órgãos*. Para Ana Teixeira, a oficina submeteu os atores a técnicas que, a exemplo de outras técnicas já consolidadas e conhecidas, potencializariam a atuação de um ator ou dançarino artaudiano: o corpo em estado de jogo; a investigação do corpo por partes; a articulação entre corpo, espaço e objetos; a variação de ritmo no corpo e produção de música no corpo (instrumentos amarrados ao corpo); a sonoridade produzida no corpo em movimento; o controle, variação e intensidade da voz; os gritos; os posicionamentos do corpo (equilíbrio, desequilíbrio, peso e contrapeso) etc.

Creio que a diretora teatral viu na forma da oficina uma oportunidade de defender aquilo pelo que Artaud, diversas vezes, recebeu críticas, sobretudo de Jerzy Grotowski, que o acusava de apresentar, na preparação de seus atores, indicações sistemáticas de treinamento, apenas princípios gerais, insuficientes para a fundamentação de um trabalho com atores. Para Quilici, esses princípios gerais não deixam de apontar direções importantes: “a primeira delas é a de que o campo do ator é o ‘afeto’, e que o modo de se lidar com as emoções deve ser ‘físico’, plástico e não psicológico” (QUILICI, 2004, p. 137).



Quilici está se referindo à primazia que Artaud dá à comunicação afetiva no seu trabalho, que o distancia de Bertolt Brecht, para quem o afeto deve estar subordinado à reflexão:

A forma de Artaud se contrapor ao naturalismo, não será pela inserção de elementos que possibilitem o distanciamento crítico das emoções. Ao invés disso, ele investirá numa partícula de qualidade de “afeto”, distantes das emoções cotidianas que são a matéria-prima da encenação naturalista. (QUILICI, 2004, p. 137)

Quilici ainda nos alerta sobre a dimensão que o “afeto” adquire nos trabalhos de Artaud:

A palavra “afeto” tem também uma conotação peculiar, que nos remete à questão da eficácia. Ela não designa apenas qualidade de uma experiência, mas “o poder de afetar”, uma força que atua no e através do ator, e depois em relação ao espectador. O sentido transformador do teatro mágico e ritual, o seu poder de contágio, relaciona-se a esse desencadeamento de dinâmicas afetivas (QUILICI, 2004, p. 138).

Esse desencadeamento de dinâmicas afetivas é o motor propulsor da encenação do Nego Fugido e o elemento condicionante das mudanças corporais das figuras. Essa busca por uma dinâmica afetiva também era a proposta da oficina, perseguida por meio de trabalho físico, plástico e exaustivo. Essa forma de trabalho físico e plástico não era uma proeza de Artaud, outros encenadores já haviam enveredado por esse caminho, a saber: Meyerhold e Stanislavsky. No entanto, suponho que tanto em Artaud, embora não haja nenhum escrito que aponte para essa perspectiva, quanto nos jogos criados a partir das práticas do Nego Fugido, há a concretização de um ponto de encontro no qual irrompe um corpo deformado.

Analisando as falas de Ana Teixeira e as analogias que fazia entre as ações da oficina, o Nego Fugido e Artaud, penso que o corpo deformado que eu buscava tinha semelhanças com o “corpo sem órgãos” de Artaud.

Visando acionar o corpo deformado na oficina, lancei provocações: “O que aconteceria se colocássemos uma escada dentro do corpo e descêssemos até o mais profundo quanto pudéssemos?” (HIJIKATA apud KUNIICHI, 2007, p. 46). Não conhecia esse escrito na época, mas esse também era o objetivo da oficina, que se iniciou com a proposta de eliminar os dois mais explorados órgãos do sentido e da comunicação: o olhar e a fala. Buscava-se o acesso a outros planos da realidade, por meio do estímulo a lembranças e à percepção de outros sentidos. As ações também exploravam outros órgãos do sentido, como o tato, o olfato e a audição. Para acionar o corpo deformado, era preciso que os participantes descessem os degraus da escada até chegar ao abismo dos sentidos, buscar a profundidade do corpo. Era necessário ir além de um corpo bufão, mutilado: uma corcunda, um pé de pau, um rosto caolho etc. A proposta era descer até o último degrau da escada para encontrar um corpo primitivo, local onde se alcança o corpo sem órgãos.

Nos últimos dias da oficina, eram nítidas as mudanças nas ações e nos corpos dos participantes. As atividades possibilitaram que eles acionassem um corpo em “estado de crueldade”.



Figura 4: Fotos da oficina “Olharidades” durante o ECUM, 2013. (Foto: Acervo ECUM)

Os corpos dos participantes pareciam se projetar no espaço numa “determinação sem limite, uma entrega absurda, para alcançar a mobilização total de si” (QUILICI, 2004, p. 199).

Em vários momentos da oficina, através de uma série de provocações, eu procurava estimular os participantes a perceberem seus corpos metamorfoseados com os objetos, com o espaço e com o ar. No último dia da oficina, solicitei que eles se apropriassem de objetos e tecidos encontrados na sala para produzirem corpos deformados. Neste momento, fui surpreendido pela forma como eles utilizaram os objetos, pois esperava que usassem de maneira igual ou aproximada à forma como são utilizados em Acupe, a exemplo das manifestações dos caretas, mandus e bombachos, mostrados anteriormente, em que o tecido utilizado na caracterização das figuras esconde ou amplia as dimensões do corpo, criando órgãos desproporcionais⁵. Eles começaram a amarrar os tecidos e os objetos ao corpo, deformando-os de maneira diferente. Naquele momento, percebi que estava em São Paulo e não em Acupe, tratava-se de outras memórias, outros traumas, outras relações sociais e o corpo deformado que ali irrompia não era o mesmo de Acupe.

O ator André Pastores trabalhava como produtor do evento e acompanhou as atividades da oficina. Mesmo não participando efetivamente das ações, sentiu-se provocado, incomodado com as cenas fortes dos corpos que irrompiam durante as atividades da oficina e decidiu desenhá-los:

5 Ressalto que os atores em São Paulo não conheciam as manifestações de Acupe.







Voltei para casa pensando nessas imagens, andando pela avenida São João, sob o elevado presidente Costa e Silva, o Minhocão, circulando por uma região onde se concentram muitos moradores de rua. Quando cheguei a São Paulo, em 2011, chamou-me a atenção a forma como esses moradores amontoavam seus objetos de uso diário, os mais variados, amarrando-os ao corpo. Eles circulavam pelas ruas revelando um corpo deformado pela agregação de roupas, cobertores, colchões, panelas, alimentos etc. O corpo é tudo que eles têm, seu próprio lar, sua casa. Seus corpos adquirem novas dimensões, açambarcando o espaço ao redor e as condições que a vida em sociedade lhes impôs. Corpos deformados e sinuosos que ultrapassam limites e transbordam, apresentando uma relação ampla com a vida. É um corpo estendido a outra dimensão e compreensão do ser. Os moradores de rua são indivíduos que carregam “uma imensidão inteira dentro de si”:

Um corpo assim vivido ultrapassa também os contornos que normalmente atribuímos a um corpo individual. O indivíduo que carrega a “imensidão inteira dentro de si”, como diz o texto, não é

mais uma entidade destacada do ambiente, uma mônada fechada e indivisível. Ele descobre-se “vazado”, atravessado pelo infinito de fora, e por isso mesmo, pode se ver na imensidão inteira. Um indivíduo que não é mais um indivíduo, mas um lugar, habitado por uma “multidão”. Multidão de impulsos, sensações, excitações, pensamentos, num momento veloz perpétuo de aparição e dissolução. (QUILICI, 2004, p. 198)

Quilici, analisando as palavras de Artaud, reflete sobre o “corpo sem órgãos”, a partir da construção de imagens paradoxais de um corpo de dimensão que transborda os limites do próprio sentido do corpo, um corpo de dimensões infinitas que não cessa de se revelar. Segundo Artaud:

O corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro e tem dentro toda realidade. Querendo isto dizer que cada indivíduo existente é grande como a imensidão inteira. (ARTAUD *apud* QUILICI, 2004, p. 197)

As ações executadas pelos participantes da oficina, a meu ver, aludiam a um corpo em estado aberto, visitado. Um corpo estendido a outras possibilidades de compreensão, a uma nova forma de existir, uma experiência de reconquista do corpo dilacerado, estilhaçado, disposto a ser reconstruído, renascido. Não seria esse estado do corpo que Artaud buscava nos seus atores?

Desde a década de 20, Artaud empenha-se em construir uma prosa escrita baseada em descrições minuciosas de estados físicos e mentais, muito deles de intenso sofrimento. Sua capacidade de aprender e traduzir tais estados, revela uma habilidade singular. Uma arte da penetração em camadas sucessivas de profundidade, que possibilita, por exemplo, vivenciar o corpo como uma caixa com “fundo falso”. [...] Uma determinada experiência do corpo que nos abriria para este espaço vertiginoso, este “dentro” sentido como abismo. (QUILICI, 2004, p. 197-198)

Quilici diz que o desejo de Artaud era penetrar no “interior” do corpo, um interior que ainda não foi aberto, dissecado e trazido para

fora, para ser estudado, tornando-se assim “objeto”. É um interior que permanece, de certa forma, vedado ao órgão da visão. O acesso a ele se dá por outras vias, diríamos que por uma faculdade de “sentir”. Essa descida pelos degraus do corpo não pode ser entendida como uma aventura no “nada”, pois desse espaço interior, vazio, emerge um movimento infinito de revelações. Esse espaço interior é, ao mesmo tempo, abismo “sem fundo” e fonte de infinitas possibilidades de manifestação desse corpo (QUILICI, 2004, p.198).

Artaud travou uma verdadeira batalha para refazer seu próprio corpo dilacerado. Ele estava interessado em criar um corpo que tivesse o poder de ser reconstruído, livre dos automatismos, implicando “em lidar com essas representações sedimentadas e cristalizadas das nossas experiências primitivas, das sensações, dos afetos, dos impulsos, dos desejos” (QUILICI, 2004, p. 200).

É essa rejeição a um teatro representativo e aproximação entre o teatro e a vida que encurta a distância entre Artaud e o Nego Fugido, entre um corpo sem órgãos e um corpo deformado. O corpo deformado a que me refiro, observado no Nego Fugido e que também irrompeu na oficina “Olharidade”, é o corpo que, a exemplo do corpo sem órgãos, é buscado pelo indivíduo com uma entrega total de si (crueldade), um corpo que “só poderá ser preenchido, percorrido pela dor, em virtude das próprias condições em que foi construído” (DELEUZE; GUATTARI, 1996). Por meio das suas práticas culturais, a população acupense segue produzindo corpos potentes, vigorosos e políticos. “Brincar o Nego Fugido” é visitar o “fundo falso” do corpo, revelando as cicatrizes de um período marcado pela escravidão, um corpo que não cessa de ser atacado e marcado pela desigualdade social, mas que sempre se restaura, constrói e reconstrói por meio de suas lutas diárias por reparação social e cultural.

Referências bibliográficas:

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e o seu duplo**. São Paulo: Martins Editora, 2006.

BARBA, Eugenio. Dr. Faustus: Montagem Textual. *In*: GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 61-88.

BARBA, Eugenio. O Treinamento do Ator (1959-1962). *In*: GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987b. p. 107-144.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. 3

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

KUNIICHI, Uno. As pantufas de Artaud segundo Hijikata. *In*: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia. **Leituras da Morte**. São Paulo: Annablume, 2007. p. 37-52.

PINTO, Monilson d. Santos. **Nego Fugido: O Teatro das Aparições**. 2014. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2014.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

Sob a luz do Santo Sol: apontamentos sobre a comunidade artística Saint-Soleil

Thiago Miguel Sabino

Introdução

No início dos anos de 1970, os artistas haitianos Jean-Claude Garoute (conhecido como Tiga) e Maud Robart fundam a comunidade artística Saint-Soleil. Embora esteticamente a pintura realizada por membros desse grupo possa apresentar pontos comuns com um tipo de arte naïf (ou pós-naïf), a experiência do grupo, que em muito ultrapassa a dimensão estética, não pode ser reduzida a essa tendência. A partir da leitura e interpretações de André Malraux sobre a pintura do grupo, assim como relatos de um dos próprios artistas fundadores da comunidade, Tiga, procuraremos apresentar algumas linhas gerais sobre o que consistiu o trabalho do Saint-Soleil.

Origens

Haiti: Terra das montanhas.

É em regiões montanhosas, onde o Sol pode ser mais facilmente tocado, que o Saint-Soleil raiou junto a antigos espíritos na terra dos *mystères*¹.

1 *Mystères* (mistérios) é como também são chamados os *loas*, espíritos ancestrais e divindades do culto do vodu haitiano (HANDERSON, 2010, p. 128).

Antes da revolução negra na ilha de Saint Domingue, antes mesmo da invasão de Colombo no que seria chamada Ilha de Hispaniola, era “Haiti” o termo que designava a região, termo usado pelos nativos indígenas taínos. No idioma desse povo, “Haiti” quer dizer justamente “terra montanhosa”². Assim, com a Revolução e independência da região, em fins do século XVIII e início do XIX, os afrodescendentes, até então escravizados, agora libertos, não fizeram outra coisa senão devolver ao país seu nome original. Uma maneira de honrar os antigos ancestrais da Ilha.

Nas alturas dessas terras montanhosas, a nordeste de Porto Príncipe, em *Soissons la Montagne*, a 1000 metros de altitude, tem início as explorações artísticas responsáveis pela, talvez, mais “surpreendente forma de pintura mágica de nossos tempos”³.

Tiga conhece Maud Robart no início dos anos de 1970. Desse encontro nasce a parceria que daria luz ao Santo Sol. Tiga já era um pintor conhecido, havia participado do Primeiro Festival Mundial de Artes Negras, em Dakar, Senegal, no ano de 1966, e atuava no campo artístico de modo intenso no Haiti. Ao longo de sua vida, dedicou-se a diversas formas de arte: pintura, cerâmica, música, trabalhando também como professor de arte. Nascido em 1935, passou pelo *Centre d'Art*, aos 12 anos⁴. Além de multiartista, foi também um importante animador

2 Cristóvão Colombo chega em 1492 à Ilha de Hispaniola, região que compreende os atuais Haiti e República Dominicana. Em 1697, a partir do acordo com os espanhóis, os franceses se estabelecem definitivamente na parte ocidental da ilha, que passou a ser chamada de Saint Domingue (mais tarde Haiti). Sobre o significado do nome “Haiti”, ver Handerson (2010, p. 39).

3 Citação aproximada da definição de André Malraux, apresentada por Luisa Tinti como “l’esperienza più sorprendente – la sola controllabile – di pittura magica del nostro secolo” (Malraux *apud* TINTI, 2006, p. 26).

4 O *Centre d'Art* haitiano foi fundado pelo educador estadunidense Dewitt Petters em 1944. O centro tinha como objetivo principal estimular a produção artística de pintores haitianos, na sua maioria autodidatas. Teve uma grande importância para a difusão da arte haitiana.

cultural, com várias iniciativas como aulas de arte e criações artísticas na qual valorizava a livre expressão com os ditos “doentes mentais” e crianças. Em 1968, participa da criação do centro cultural *Poto Mitan*, explorando as raízes da cultura tradicional do Haiti, sobretudo o vodu. Em síntese, seu trabalho pode ser apresentado como uma busca pelas raízes culturais, pela espontaneidade da criação, a valorização da arte feita por amadores, por crianças e pessoas com distúrbios mentais, e a utilização de diferentes linguagens ou meios artísticos para sensibilização e expressão pessoal.

Maud havia acolhido, em sua casa, obras de Tiga para uma exposição em 1971. A amizade entre os dois os conduz a um mergulho na exploração e estudo das bases culturais do Haiti. Isso caracterizará o trabalho posterior de ambos junto ao Saint-Soleil, que pode ser identificado como um grupo de arte, uma comunidade rural criativa, mas também um “movimento” que extrapola questões meramente artísticas.

Tiga teria ficado doente e, para recuperar-se, fora aconselhado por seu médico a mudar-se para uma região do campo, na altitude. Um leiteiro da região informa Maud que está vendendo um terreno, justamente nas montanhas. Maud, seu companheiro Guy Robard e Tiga viajam até a região e ficam impressionados com a paisagem do lugar. O terreno é comprado. Contando com apoio de trabalhadores e camponeses locais, os artistas iniciam as obras. Findada a instalação, os camponeses passam a frequentar o local, e, de modo espontâneo, a entrar em contato com a arte. Após trabalhos diários de cada um, nos momentos de descanso ou lazer, as noites são acompanhadas de “narrações de histórias e de teatro”. Maud e Tiga fornecem materiais para criação, e cada um passa a pintar e criar espontaneamente, sem

nenhuma diretriz rígida ou conselho de como ou o que pintar. Assim, camponeses, pedreiros, cozinheiros e trabalhadores diversos, os quais frequente e historicamente estão excluídos da “arte”, podiam se dedicar a criação e fruição estética. Os camponeses pegavam os materiais, levavam para casa a fim de realizarem suas obras, livremente, e, depois, caso quisessem, podiam trazê-las de volta para compartilhá-las, sem nenhum tipo de julgamento por parte dos guias. Cabe destacar também que, além desse incentivo à livre criação, desde o início das atividades, não havia nenhum tipo de projeto para realização de vendas das obras, nenhuma pretensão de converter tais pinturas em mercadoria.

Dessa forma, aproximadamente entre 1972 e 1973, teria surgido o Saint-Soleil, liderados por Maud e Tiga, de forma quase “espontânea”, mas ao mesmo tempo cultivada. Seus membros fundadores e principais colaboradores, além dos dois guias, eram: Prosper Pierre-Louis, antigo “empregado” da casa de Maud Robart, que a acompanhou à comunidade rural, filho de um *houngan* (sacerdote do vodu) – o que certamente deve ter influenciado suas criações artísticas; Levoy Exil, pedreiro, e um dos expoentes do grupo, cuja pintura era carregada de elementos do vodu; Denis Smith; Dieuseul Paul; e Lousiane Saint Fleurant, pintora e cozinheira: esta juntou-se ao grupo e iniciou suas pinturas com, aproximadamente, 50 anos.

Esses artistas não eram formados em pintura, sequer tinham educação formal. Autodidatas, incentivados a criar e se expressar livremente, eles realizaram um tipo de pintura marcada pela espontaneidade, a qual foi identificada como um tipo de arte naïf. No entanto, um olhar mais aprofundado permite ver que o trabalho do grupo ultrapassava essa identificação.

Um dos elementos centrais do trabalho do grupo era promover “experiências criativas”, mais do que buscar uma determinada forma

ou estética materializada na obra de arte. Maud e Tiga ofereciam às pessoas simples da área, possibilidades de desenvolver seu potencial expressivo por meio da arte, não só pintura, mas esculturas, improvisação, teatro, cantos (JIMÉNEZ, 2014, p. 42). Assim, o Saint-Soleil constituiria um movimento que representava mais do que simplesmente arte. Jiménez escreve que, para Maud, o movimento representou, uma “experiência humana, excitante e criativa, de liberdade” (2014, p. 42).

Esse espírito original do movimento teria sido esquecido. Espírito em que vida e arte se misturam, e a espontaneidade converte-se em algo mais do que um processo criativo ou uma forma estética, atingindo uma dimensão “ética”. A luz do *Santo-Sol* fora obnubilada pelos conceitos-nuvens: escola pós-naïf, arte primitiva haitiana, pintura naïf...

Com a visita do escritor francês André Malraux ao Haiti e à comunidade artística, a posterior publicação de seu livro *L’Intemporel*, no qual um dos capítulos era dedicado ao *Saint-Soleil*, o trabalho do grupo atinge uma ressonância internacional⁵. A partir de algumas ponderações do autor e da leitura de alguns comentários de Tiga, podemos compreender a experiência do grupo de modo não circunscrito à arte “ingênua”.

As pinturas naïfs e a pintura vodu

Como as ideias de pintura naïf, ou escola pós-naïf, são associadas à arte do Saint-Soleil, convém realizar alguns comentários a respeito dessa estética. De forma bastante geral, o termo pode ser associado a um tipo de produção artística que não obedece aos princípios, cânones e regras da pintura dita “oficial”, rompendo com ideias de perspectiva,

5 André Malraux foi, além de ministro da Cultura na França, um escritor que dedicou importantes livros ao estudo da arte. Visitou o Haiti em 1975-76, e publicou em 1976 o livro *L’Intemporel* (volume III da obra *La Métamorphose des Dieux*), no qual escreve sobre o trabalho do Saint-Soleil.

proporção, e caracterizado por uma estética espontânea, ingênua, em certo sentido, próxima às criações infantis. O termo foi empregado inicialmente para se referir às produções do artista Henri Rousseau, expostas em 1886. Pintor autodidata, Rousseau teve sua obra considerada infantil, ingênua e primitiva, tratada com desprezo por artistas ou críticos ligados à arte oficial. Essas características, contudo, começam a ser valorizadas por artistas de algumas vanguardas da arte moderna, e passam a abarcar uma tendência artística formada por pintores autodidatas que se recusam a seguir normas e regras acadêmicas da pintura⁶. O termo, às vezes, é utilizado em sentido expandido, confundindo-se com arte primitiva, primitivismo e arte popular.

Com o tempo, esse tipo de arte converte-se em uma espécie de estilo, até mesmo em um nicho da arte, sem necessariamente corresponder a um espírito ingênuo ou espontâneo. Nesse sentido, a respeito dessa arte na França, Malraux escreve: “Nossos pintores *naïfs*, à exceção dos doentes mentais, não são propriamente *naïfs* [ingênuos], mas muitas vezes astutos”⁷. Ou seja, autodidatas ou não, muitos deixavam de seguir regras acadêmicas, deliberadamente, para seguir uma outra norma estética, cuja aparência fosse de espontaneidade. Ainda que buscassem um estilo com características espontâneas, eles transitavam com a cultura artística, conheciam a arte “oficial”, estavam inseridos em um contexto que reservava um lugar particular à arte (ainda que esses artistas pudessem recusar esse lugar). Esse ponto é importante pois será um aspecto fundamental para diferenciar a pintura *naïf* europeia da haitiana.

6 Mais informações sobre arte *naïf*, consultar: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/artes/arte-naif>. Acesso em: 20 mar. 2022.

7 Citado por Kovatcheva, 2016. No original: “[...] Nos peintres naïfs, à l’exception des malades mentaux, ne sont pas des hommes particulièrement naïfs, mais souvent avisés.” (Tradução nossa)

Toda pintura naïf nasce em face de outra. Nem nossos pintores do mercado de pulgas, nem Douanier Rousseau são os únicos pintores franceses; os pintores espontâneos haitianos eram a única pintura negra, a única pintura haitiana que conta e não encontra nada à sua frente.⁸

Como afirma Malraux, muitos dos pintores naïfs da arte Haitiana não tinham contato com a arte oficial e a pintura acadêmica. Nesse sentido, a “espontaneidade” de uma produção de um artista não letrado – muitas vezes sem nenhum contato com a instituição “arte” e “museu”, ou com os moldes acadêmicos, como no caso de muitos haitianos – diferia bastante daquela “espontaneidade” forjada por artistas europeus. Escreve Malraux:

Aqueles [pintores] do Haiti não estão à margem da pintura acadêmica, eles jamais viram uma pintura acadêmica [...]. Nossos ocidentais naïfs estão pelo menos cientes da existência de museus [...]. O museu de Porto Príncipe exhibe apenas arte naïf [...]; a maioria dos pintores viram uma pintura, pela primeira vez, quando pintada por um amigo: “Por que eu também não?”.⁹

Na segunda metade do século XX, a pintura naïf produzida no Haiti converteu-se em uma espécie símbolo da arte da região. Comercializada de modo intenso, tornou-se o *souvenir* preferido de turistas que visitavam a ilha. Se há uma diferença, como apresentada, entre esse tipo de arte na ilha caribenha e na Europa, ainda assim, a pintura do

8 Tradução livre nossa. No original: “Toute peinture naïve est née en face d’une autre. Ni nos peintres du marché aux puces, ni le Douanier Rousseau, ne sont les seuls peintres français; les peintres spontanés haïtiens ont été la seule peinture nègre, la seule peinture haïtienne qui compte, et ne trouve rien en face d’elle.” (MALRAUX *apud* KOVATCHEVA, 2016).

9 Tradução livre nossa. No original: Ceux d’Haiti ne sont en marge d’aucune peinture académique, n’ont jamais vu un tableau pompier [...]. Nos naïfs occidentaux connaissent au moins l’existence des musées [...]. Le musée de Port de Prince n’expose que l’art naïf [...] ; la plupart des peintres ont d’abord vu peindre un copain : “Pourquoi pas moi” ? (MALRAUX *apud* KOVATCHEVA, 2016).

Saint-Soleil não se limitava ao naïf haitiano. O que há em comum entre elas é apenas a espontaneidade presente nas pinturas e, em muitos casos, a ausência de uma formação ou mesmo de um contato com a pintura “oficial” eurocentrada. Para André Malraux, o Saint-Soleil estaria mais próximo de outra “tendência” de arte presente no Haiti. Em conversa/entrevista com Jean-Marie Drot¹⁰, o autor afirma:

Eu creio que há um primeiro ponto que devemos enfatizar, pois os franceses não parecem suspeitar. [...] há no Haiti dois tipos de pinturas que quase não tem relação entre si. De um lado, os Naïfs: a partir de 1943, se desenvolve em um país que jamais teve “pintores acadêmicos”¹¹, uma pintura completamente livre, não acadêmica. E então gostaria de ressaltar o outro lado da pintura Haitiana que está diretamente ligado ao Vodou.¹²

A respeito desse “outro lado”, Malraux escreve: “Eu insisto, a arte do Saint-Soleil não tem nada a ver com a pintura naïf, mas está ligada

10 Jean-Marie Drot foi um cineasta documentarista. Realizou, em 1976, ano da publicação de *L'Intemporel*, entrevista com Malraux sobre sua viagem ao Haiti, e registrou a atividade do grupo Saint-Soleil. Mais tarde, esse material fez parte de um dos episódios da série de Drot: “Journal de Voyage avec André Malraux: à la recherche des arts du monde entier (1979)”, Episódio 12: “Le Dernier Voyage: Saint-Soleil em Haïti”. Informação retirada do site: <https://malraux.org/journal-de-voyage-avec-andre-malraux-a-la-recherche-des-arts-du-monde-entier-1979/>. Acesso em: 30 mar. 2022.

11 Aspas minhas. O termo utilizado em francês é “peintres pompiers”. Literalmente, “pintores bombeiros”, que se refere a pintores ligados à pintura oficial, ou apegados às regras acadêmicas de pintura. Optei por traduzir como “pintores acadêmicos”, ainda que talvez não seja o termo mais adequado. A origem do termo, em francês, é um tanto dúbia. Para mais informações ver: <https://histoire-image.org/fr/etudes/art-pompier-art-officiel>. Acesso em: 20 jan. 2022.

12 Tradução nossa. No original: “Je crois qu’il y a un premier point qu’il faut souligner, parce que les Français n’ont pas l’air de s’en douter. [...] il y a en Haïti deux peintures qui n’ont presque aucune relation entre elles. D’une part, les Naïfs: à partir de 1943, se développe dans un pays qui n’a jamais eu de peintres pompiers, une peinture complètement libre, non académique. Et puis j’aimerais surtout insister sur l’autre versant de la peinture haïtienne qui, elle, est reliée directement au Vodou.” (MALRAUX *apud* DROT, 2016).

ao mundo de pintores como Hector Hyppolite e Saint-Brice, resumidamente, a grande pintura vodu” (MALRAUX *apud* KOVATCHEVA, 2016). O próprio ambiente rural, marcado pela religião, ambiente no qual se desenvolvera a comunidade do Saint-Soleil, seria um dos elementos fundamentais para essa presença do vodu. Quanto aos pintores citados por Malraux, Hector Hyppolite (1894-1948) era um *houngan* (sacerdote) cujas obras apresentavam uma série de elementos do Vodu. Sua obra teria chamado a atenção de André Breton, um dos líderes do Surrealismo. Breton afirmaria que a pintura de Hyppolite exibiria “as primeiras representações de divindades e cenas do Vodu”, a partir de uma visão que conciliaria “um elevado realismo com um sobrenaturalismo extremamente exuberante”¹³. Robert Saint-Brice também era um sacerdote vodu e suas obras são impregnadas por suas experiências pessoais religiosas e pelo universo dos sonhos¹⁴.

Na arte do Saint-Soleil não haveria nada do repertório dos naïfs, nem paisagens, nem natureza morta, os poucos animais pintados são todos fantásticos¹⁵. Malraux ainda afirma que a pintura do Saint-Soleil seria desconcertante mesmo em um país onde “cada um pinta como quer”, segundo sua vontade (como era o caso do Haiti com obras de

13 BRETON *apud* LÖWY, 2021. André Breton, que visitara o Haiti em 1945, teria ficado impactado com a presença de elementos “mágicos”, ou o “pensamento primitivo” – tão caro aos surrealistas – na pintura haitiana. Breton comprou obras de Hyppolite e excursionou pela Europa, apresentando-as em exposições.

14 As informações sobre as datas de nascimento e falecimento do artista variam de acordo com as fontes consultadas. Os anos 1893-1973, mais prováveis, são encontrados em diferentes referências, como: <https://www.pintoreslatinoamericanos.com/2012/10/pintores-haitianos-robert-saint-brice.html>; <https://www.naderhaitianart.com/collections/saint-brice-robert> (Acesso em: 22 mar. 2022). Algumas fontes apresentam 1898, para seu nascimento, e 1977, para seu falecimento.

15 Tradução livre e adaptação nossa. No original: “C’est que dans ces tableaux, il n’y a rien de la vie quotidienne, rien du répertoire des naïfs : ni paysages, ni natures mortes ; peu d’animaux, et tous fantastiques. [...]” (KOVATCHEVA, 2016).

inúmeros artistas autodidatas). Seria justamente a íntima relação com o vodu um dos fatores de diferença¹⁶.

Com base nas reflexões de Malraux, Kovatcheva afirma que os pintores ingênuos (naïf) são fiéis à realidade, à aparência (ainda que de modo não realista), enquanto o pintor do Saint-Soleil “transfigura” a realidade. Assim, não se tratava simplesmente de reproduzir temáticas ligadas ao vodu. As obras do grupo não buscavam representar os *loas* (divindades do vodu) ou cenas de ritos religiosos. Haveria um vínculo íntimo da pintura com o “mistério”. As pinturas do Saint-Soleil seriam uma “adesão a outro mundo” (MALRAUX *apud* KOVATCHEVA, 2016).

Tal “adesão” fazia com que a arte não fosse uma questão apenas estética, muito menos mercadológica. Certamente, um dos fatores que afeta o modo de produção e o resultado dessas obras é sua recusa à comercialização. Os pintores do Saint-Soleil não pintavam telas para museu, tampouco para vender: “Eles acham que seus colegas *naïfs* desenham para vender, o que não lhes interessa”¹⁷. Ou seja, o que orientava suas práticas era o compromisso com a sua própria expressão, o desejo de criar, a espontaneidade, o trânsito com suas raízes culturais e com aspectos do vodu. Tiga menciona que, diferentemente da arte comercializada no Haiti – a arte naïf –, na arte do Saint-Soleil, “toda sua pintura é uma oferenda [...] ao invisível [...]. E Saint-Soleil não é um lugar profano”¹⁸.

16 No original: “D’abord, qu’était cette peinture de Saint Soleil, déconcertante même en ce pays où chacun peint comme il lui plaît [...]” (MALRAUX *apud* DROT, 2016)

17 KOVATCHEVA, 2016. Tradução livre nossa. No original: “Les peintres de la communauté de Saint-Soleil ne peignent pas leurs tableaux pour le musée. Ils pensent que leurs confrères, les naïfs, dessinent pour vendre leurs tableaux, ce qui ne les intéresse pas.”

18 Tradução livre nossa. No original: “A la différence des naïfs qui vendent cher leur tableaux, Tiga dira plus tard à Malraux que ‘toute leur peinture est offrande [...] à l’invisible [...]. Et Saint-Soleil n’est pas un endroit profane’”. (KOVATCHEVA, 2016)

No que diz respeito a esse lugar “não profano”, nessa relação entre arte e vodu, Malraux apresenta uma reflexão digna de nota. Mais do que associar as obras à religião, entendida como um conjunto de dogmas instituídos, o autor associa-as ao *surnaturel*, ao mistério, algo que é profundamente ligado ao homem, mas que foge ao controle do homem. Sobre o *surnaturel*, escreve: “Nós temos muito mais a aprender com o *surnaturel* aleatório do que com o *surnaturel* instituído, que se tornou familiar a nós”¹⁹. Não se trata de uma religiosidade racionalizada ou dogmática, de um sobrenatural domesticado, mas de um trânsito com o desconhecido, com o improvável, o imponderável do “aleatório”, do acaso.

Essa leitura de Malraux sobre a produção do Saint-Soleil, que pode ser associada ao *surnaturel*, ao mistério ou ao sagrado, dialoga com o entendimento dos próprios fundadores do grupo. Se por um lado há uma exploração das raízes culturais haitianas, não se trata de uma abordagem racionalizante, acadêmica, mas empenhada, em que os exploradores são também explorados. Assim, afirma Tiga:

[...] Eu pinto espontaneamente [...]. Encontrei minha arte na escola de meu povo. Sou antes de tudo um pesquisador e um animador*. Tenho como referência o princípio de rotação artística: colocar à disposição da criança, do adulto, do doente mental, todos os suportes sensíveis (argila, cores, tinta, música, canto, expressão corporal, percussões) a fim de poder explorar a personalidade de cada um. Exploro a cultura haitiana, sobretudo o vodu [...].²⁰

19 Tradução livre nossa de: “Nous avons beaucoup plus à apprendre d’un surnaturel aléatoire, que du surnaturel institué qui nous est devenu familier.” (MALRAUX *apud* KOVATCHEVA, 2016)

20 Tradução livre nossa de: “Je peins spontanément. [...] J’ai trouvé mon art à l’école de mon peuple. Je suis d’abord un chercheur et un animateur. J’ai mis en place le principe de la rotation artistique: c’est mettre à la disposition de l’enfant, de l’adulte, du malade mental, tous les supports sensibles (argile, couleur, encre, musique, chant, expression corporelle, percussions) afin de pouvoir explorer la personnalité de chacun. J’explorais la culture haïtienne, surtout le vodou.” (TIGA *apud* JEAN, 2014, p. 189)

À primeira vista, pode parecer algo contraditório a exploração da “personalidade de cada um”, por meio dos diversos suportes sensíveis, fator que remeteria a uma dimensão individual, e da exploração da “cultura haitiana”, o que remeteria ao coletivo, à sociedade. No entanto, podemos entender que há uma relação dialética entre essas dimensões individual e coletiva. Explorar a sua identidade e suas origens é mais que um mergulho narcísico. Esse aprofundar-se nas raízes, que constituem a pessoa, é aproximar-se da dimensão coletiva. São raízes que se encontram na pessoa e também na cultura. Ademais, isso se adensa se pensarmos que um dos elementos fundamentais dessa cultura é o vodu haitiano, religião que transita com culto a antepassados divinizados, com a memória, frequentemente ameaçada, com a luta pela manutenção da identidade frente à religião colonizadora, e com o transe – no qual o adepto do vodu encarnaria ou manifestaria essa potência ancestral, de modo que a memória coletiva, ou parte dela, sintetizada em determinado *loa*, tornar-se-ia presente no corpo do participante do ritual.

Essa “oferenda ao invisível”, que é a arte do Saint-Soleil, permite-nos pensar na presença de elementos vinculados ao sagrado ou à religião, na arte. Por outro lado, não podemos deixar de mencionar a forte presença de elementos associados ao que chamamos de “arte”, na religião do vodu. Assim, essa conexão entre arte e vodu não é algo forçado, importado pelos artistas que buscam tematizar com elementos da religião suas obras de arte. Ou seja, o próprio vodu é religião, mas também arte. Retomando Tiga:

[...] Exploro a cultura haitiana, sobretudo o vodu. Uma cerimônia vodu é tudo isso ao mesmo tempo. O “vèvè” é um desenho, há a cor, o perfume, as folhas piladas, a dança, o canto, uma atmosfera. É nesse sentido que essa religião é viva.

Haiti é sonho, criação, possessão, loucura [...]. A possessão, a tomada do indivíduo pelo *loa* (espírito), a criação é forte aqui, mais que em

outros lugares, a música com o vodu, a pintura, o desenho, a escultura [...] tudo está aqui.

[...] A arte é para mim, acima de tudo, uma emanção bio-fisiológica do homem. Não é uma atividade cerebral, intelectual. A arte está em tudo. É um ato de criação, o primeiro traço [a primeira versão, o primeiro rascunho] é que é arte. A arte é o princípio de tudo. Na evolução da humanidade, a arte precedeu o artesanato e a tecnicidade. O homem traça um círculo antes de fabricar uma tigela. Qualquer que seja o objeto sensível, o homem que realiza um ato de criação e que o continua, é um artista.²¹

Devido a essas características, Malraux teria ficado impressionado com a pintura do Saint-Soleil. Ficara também impressionado pelo emprego das palavras “religioso” e “sagrado” por parte de Tiga (KOVAT-CHEVA, 2016). Além do vínculo óbvio com o vodu, esse “sagrado” pode ser visto como a esfera do mistério e suas forças que ultrapassam a vida ordinária; já a “religião”, como uma reconexão, retorno a um princípio, a uma perspectiva reencantada do mundo, porém como ferramenta para essa reconexão. Não voltada para as crenças e dogmas da religião instituída, estratificada, mas para as incertezas, aventuras e riscos da criação e da experiência estética. Eis o mistério, não da fé, mas da arte.

21 Tradução livre nossa de trechos selecionados do texto: “[...] J’explorais la culture haïtienne, surtout le vodou. Une cérémonie vodou est tout ça en même temps. Le « vèvè » est un dessin, il y a la couleur, le parfum, les feuilles pilées, la danse, le chant, une atmosphère. C’est dans ce sens que cette religion est vivante. / Haïti est rêve, possession, création, folie. Ne passez pas à côté du rêve. La possession, c’est la prise de l’individu par le « loa » (esprit), la création est forte chez nous, plus qu’ailleurs, la musique avec le vodou, la peinture, dessin, sculpture, danse, tout y est. Et la folie, la bonne folie. Pas la grande folie, ça c’est Dieu. Les quatre éléments sont autonomes, mais il y a une sorte de fusion pour exprimer le phénomène de ce peuple, de ce pays. / Malraux m’avait posé la question en 1966 : « C’est quoi l’art, pour vous, Tiga ? » Alors, je n’ai rien dit. Aujourd’hui, je peux répondre. L’art est pour moi d’abord une émanation biophysique de l’homme. Ce n’est pas une affaire cérébrale, une affaire intellectuelle. L’art est partout. C’est l’acte de création, le premier jet, qui est l’art. L’art est au début de tout. Dans l’évolution de l’humanité, il a précédé l’artisanat et la technicité. L’homme a tracé un cercle avant de fabriquer un bol. Quel que soit le support sensible, l’homme qui fait acte de création et qui continue, est un artiste.” (TIGA *apud* JEAN, 2014, p. 189)

Referências bibliográficas:

DROT, Jean-Marie. Malraux en Haiti. **Étonnants Voyageurs**, Rennes, 2016. Disponível em: <https://www.etonnants-voyageurs.com/Malraux-en-Haiti.html>. Acesso em 15 jan. 2022. Acesso em: 10 jan. 2022.

GOYATÁ, Júlia. O Centre d'Art e os sentidos da arte popular haitiana. In: 32ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 2020. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UERJ, 2020. Disponível em: <https://www.32rba.abant.org.br/arquivo/downloadpublic?q=YToyOntzOjY6InBhcmFt-cyI7czoNToiYT0xOntzOjEwOiJJRF9BUL-FVSVZPljtzOjQ6IjI5MjgiO30iO3M6MT0ia-CI7czozMjoiMTIzNjk3ODY2YzM3YTM4Z-DAAwNWw4NTQzODI1NjViNDYiO30%3D>. Acesso em: 20 mar. 2022.

HANDERSON, Joseph. **Vodu no Haiti – Candomblé no Brasil**: Identidades culturais e sistemas religiosos como concepções de mundo afro-latino-americano. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2010.

JEAN, Antoinette. Andre Malraux et Haïti. L'iminaire du merveilleux. **Présence d'André Malraux** – André Malraux: A La rencontre de l'image et de l'imaginaire, n. 11, p. 166-191, outono, 2014.

JIMÉNEZ, Pablo. **Transformation Through Dance**: Maud Robart and Haitian Yanvalou. Thesis (Master of Arts) – University of Hawai'i at Mānoa, Mānoa, 2014.

KOVATCHEVA, Yulia. A la recherche de la sensibilité essentielle de l'être humain: Malraux devant le miracle de la peinture de Saint-Soleil. **Amitiés Internationales André Malraux**, 27 fev. 2016. Disponível em: <https://www.andremalraux.com/?p=4012>. Acesso em: 20 fev. 2020.

LÖWY, Michael. André Breton e a cons-telação negra do Caribe. **Insurgência** [s. l.], 7 ago. 2021. Tradução de Elvio Fernandes e Diogo Cardoso. Disponível em: <https://www.insurgencia.org/blog/michael-lowy-andre-breton-e-a-cons-telacao-negra-do-caribe>. Acesso em: 14 fev. 2022.

MARCHIORI, Niccolleta. Tra rituale e pedagogia dell'attore: il canto tradizionale haitiano nella pratica de Maud Robart. **Culture Teatrali – Studi, interventi e scritture sullo spettacolo**, Itália, n. 5, p. 69-100, outono, 2001.

PIERRE, Jean Gardy Jean. **Haiti, uma república do Vodou?** Uma análise do lugar do Vodou na sociedade haitiana à luz da Constituição de 1987 e do Decreto de 2003. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

TINTI, Luisa (curatore). La Ricerca di Maud Robart - L'orizzonte arcaico e atemporale del canto integrato. **Biblioteca Teatrale - Revista Trimestrale di Studi e Ricerca sullo Spettacolo**, Itália, n. 77, jan./mar. 2006.

Por que essas palavras me fazem ter mais sede?

Ilda Maria de Andrade

Neste ensaio, discutiremos aspectos de uma ação desenvolvida entre 27 de novembro e 11 de dezembro de 2021 pelo Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards¹, como parte integrante do festival CICLO – Circuito de Artes e Conceitos de Londrina².

O evento contou com a participação do Open Program, dirigido por Mario Biagini e um dos times³ que compunham o Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards à época. A proposta consistia em um *workshop*-montagem no qual foi elaborada uma performance baseada no texto “A grande bebedeira” (La grande beuverie) de René Daumal, com os membros do Open Program e artistas convidados. Como pesquisadora do trabalho deles, recebi um desses convites e pude participar dos últimos dez dias de processo, cuja duração total foi de quinze dias.

1 Esta foi uma das últimas atividades realizadas pelo Workcenter, que, fundado em 1985, encerrou suas atividades em janeiro de 2022.

2 CICLO – Circuito de Artes e Conceitos de Londrina foi criado e promovido pela Palipalan Arte e Cultura e fomentado por órgãos públicos da área de cultura nas esferas municipais, estaduais e federais. Sua primeira edição ocorreu de forma on-line em 2020, durante a pandemia da covid-19, tendo sua realização presencial ocorrida entre novembro e dezembro de 2021.

3 Os outros times (modo como os membros se referiam aos grupos internos) eram o Workcenter Studio in Residence e o Focused Research Team, ambos dirigidos por Thomas Richards.

Esse modelo de *workshop*-montagem não era desconhecido do grupo: em 2015, pude participar de um *workshop* semelhante, com o mesmo Open Program, chamado “The Hidden Sayings”, parte integrante do projeto Cantando Estradas, que ocorreu no interior paulista e reuniu, principalmente, artistas da região. Ambos *workshops* consistiram em uma estrutura performativa já organizada e experimentada anteriormente, que foi adaptada para integrar os participantes dos *workshops*, criando, portanto, uma nova versão da performance.

Na experiência de 2021, a estrutura derivada do texto citado foi intitulada SEDENTOS⁴, sendo adaptada e traduzida do francês por alguns participantes no início do processo. Para construir essa reflexão, discutirei trechos de meus registros acerca dessa experiência.

Trabalho sobre a estrutura

Há uma certa estrutura (SEDENTOS foi realizada na França alguns meses atrás, mas com outra configuração de grupo, já que vários dos antigos membros do Open Program saíram recentemente, então só Mário, Jorge e Felicita participaram dessa ação na França) e o espaço é composto de 3 praticáveis retangulares, de mais ou menos 1 m de altura. Um está centralizado no fundo do espaço cênico e os outros estão, um à direita e outro à esquerda, mais próximos da frente do espaço. A visualização da estrutura é frontal. Os participantes, cerca de 35 pessoas, são organizados e reorganizados em blocos ao longo da montagem, como coros mesmo. Ao que já estava pré-ensaiado com os participantes iniciais, Mário foi inserindo os novos, nos colocando nas posições e orientando algumas falas. Jorge nos deu o texto da montagem para irmos acompanhando e nos entendendo nos ensaios. Trabalhamos na estrutura: fazíamos um trecho, Mário acrescentava os novos, repetíamos a sequência e assim sucessivamente. Foi muito interessante observar as habilidades do Mário enquanto diretor e também ver o Jorge se

4 Essa performance foi apresentada inicialmente em julho de 2021 como parte de um *workshop* realizado no Théâtre de la Ville na França e foi chamada de “Les Assoiffés” na ocasião.

colocando nesse lugar, ver como o pensamento sobre o conteúdo do texto literário em que se basearam vai se articulando numa estrutura formal (no sentido de forma mesmo) e fomos nesse processo até o fim do ensaio.⁵

Iniciar o trabalho com um olhar sobre a estrutura foi importante para aplacar um pouco a ansiedade de chegar em um processo que já estava em andamento, permitindo a compreensão dos momentos que compunham a estrutura. Não era uma improvisação, mas era perceptível que Mário estava buscando espaços flexíveis na estrutura da montagem para encaixar os participantes que, como eu, chegaram já com cinco dias de *workshop* acontecendo.

A primeira parte consistia na entrada dos músicos no praticável central, onde um deles emitia uma fala de boas-vindas ao público enquanto nós, os participantes, nos dividíamos em duas fileiras nas laterais do espaço, girávamos até estarmos de frente a outra fileira e iniciávamos a primeira canção ao sinal dos músicos, uma repetição contínua das frases “o sentido das palavras / o sentido dos pensamentos”. Por essa descrição da entrada dos participantes em cena, presumo ser nítido o aspecto artificial da proposta.

Importante destacar que utilizo o termo “artificial” como conceitualização apontada por Grotowski nas aulas do Collège de France, segundo a qual não se trata de uma leitura maniqueísta ou em termos de certo e errado, mas a maneira como ele organiza qualquer manifestação performativa, ritual ou não, entre duas esferas, de acordo com o modo como o trabalho se orienta:

- **linha orgânica:** quando o trabalho inicial se dá no interior do atuante sobre seus impulsos, associações pessoais e ações psicofísicas que, posteriormente, se articulam numa estrutura externa;

5 Diário da pesquisadora, 4 de dezembro de 2021.

- **linha artificial:** quando o trabalho do atuante se inicia na composição da estrutura externa e, posteriormente, pode se encaminhar para um trabalho com os impulsos do atuante como elementos de “preenchimento” das ações.

A percepção dessa proposta como se iniciando no campo da artificialidade pode trazer questões sobre a linhagem e os modos de trabalho da companhia naquele momento, já que nas mesmas aulas citadas, Grotowski frisava que seu trabalho (e o do Workcenter, por extensão) se dá na via da organicidade. Ou seja, começaria pelo trabalho sobre os impulsos interiores.

Na mesa de abertura do Seminário Internacional “Grotowski 2019: uma cultura ativa”, o pesquisador Fernando Mencarelli abordou a organização de trabalho do Workcenter de um modo que pode nos ajudar a compreender onde se localiza esse tipo proposta de *workshop* e seu modo de estruturação:

[...] a pesquisa em curso que o Workcenter continua desde 1986 e, com Grotowski até 1999, resultou em um campo que foi denominado de Arte como Veículo e gerou duas linhas principais de investigação para os *performers*: uma que aprofunda a pesquisa na arte como veículo de forma focada e a outra que se abre para uma relação com o teatro e as diversas formas de cultura viva, presentes em muitas práticas comunitárias.⁶

A linha de investigação dentro do Workcenter que se ocupava das relações abertas com outras formas de teatro comunitárias era a do Open Program. Por isso, podemos pensar na necessidade de uma estruturação inicial para as atividades, uma espécie de chão comum onde, a

6 MENCARELLI, Fernando. Mesa de Abertura | Seminário Internacional Grotowski 2019. PPGAC UNIRIO, 25 set. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sjAw_9_HnBA. Acesso em: 11 maio 2022.

partir dele, o contato entre os modos de fazer do Open Program e das comunidades⁷ (teatrais ou não) pudessem acontecer.

No texto “Da companhia teatral à arte como veículo”, Grotowski coloca que

No nosso trabalho há um paradoxo. Nós nos ocupamos da arte como veículo, que pela sua própria natureza não é destinada aos espectadores, mesmo assim temos confrontado esse trabalho com dezenas e dezenas de grupos teatrais; além do mais, sem incentivar esses grupos a abandonar a arte como apresentação, mas ao contrário na perspectiva de que devem continuá-la. Esse paradoxo é só aparente. Isso pôde acontecer porque a arte como veículo coloca na prática problemas ligados ao ofício enquanto tal, válidos em ambas as extremidades da cadeia das performing arts, problemas artesanais. (GROTOWSKI, 2007, p. 242)

A partir desse excerto, podemos pensar que, ainda que os objetivos da arte como veículo estejam direcionados ao trabalho interior dos atuantes, ela também pode conversar com a perspectiva de um trabalho cênico que se volta para a percepção do espectador. Sendo assim, SEDENTOS busca esse espaço comum para ser ponto de partida de uma estrutura performativa que foi sendo nutrida pelos encontros, virtuais e presenciais, ao longo do tempo do projeto. Podemos então pensar que a artificialidade dessa estrutura é fundamentada pela importância da comunicação com os participantes de todo esse processo.

7 SEDENTOS foi uma das ações do CICLO 2021, mas a parceria entre o festival, o Open Program e outras organizações (Projeto Brisa, Plenária de mulheres negras do norte do Paraná, Ciranda da paz e CUIA - Comissão Universitária para os Índios) se iniciou na 1ª edição do CICLO, que foi realizada de forma online em novembro de 2020, em função da pandemia de Covid-19. Essa parceria foi se construindo ao longo de 2020 e 2021 em reuniões online e na descoberta das trocas possíveis entre os participantes e seus afazeres.

Em minha pesquisa de mestrado⁸, que se propôs a analisar as aulas ministradas por Grotowski no Collège de France entre 1997-1998, discuti um pouco sobre os modos de abordagem das linhas. Segundo Grotowski (2018, p. 42-43), em um ator experiente dentro da linha artificial há um certo tipo de trabalho interior, que não deriva do fluxo orgânico dos impulsos, mas sim, do trabalho com sua energia.

Ao apropriar-se concretamente da partitura, o ator da linha artificial consegue promover alterações em seu fluxo de energia, nos modos como executa suas ações. Grotowski (2018, p. 44) exemplificou isso dizendo que no teatro clássico chinês há outro aspecto, que é o processo interior do ator através da mudança de acentuações do élan, da energia vital. Retorno aqui às minhas anotações sobre essa possibilidade no trabalho:

O trabalho que já tem uma estrutura pré-definida é desafiador, no sentido de ir descobrindo uma organicidade adaptativa, que vai se construindo ao se adaptar a estrutura externa, e pensei que esse tipo de proposta de *workshop* do Open pende, no sentido de pêndulo mesmo, para linha artificial de início e vai se deslocando com processo para um lado mais orgânico do espectro. Me pergunto se esse deslocamento é possível para todos que realizam o *workshop*, se só é possível para os que se colocam a buscar a organicidade, se todos em algum momento vão tornar-se orgânicos nessa estrutura, ou se só quem sabe do assunto (iniciados?) conseguiriam se permitir enveredar por uma organicidade do processo. Tenho tentado usar essas perguntas para conseguir estar no presente enquanto participo do *workshop* e, com algum grau de intencionalidade, tenho tentado permitir/usar os elementos da estrutura como ferramentas em mim mesma.⁹

Percebo que as questões levantadas no excerto não são, exatamente, respondíveis, mas se constituem como indutoras de reflexão. Ao pensar efetivamente no trabalho sobre os cantos que constituíram essa montagem, talvez possamos aprofundar algumas das nuances desse processo.

8 Cf. ANDRADE, 2018.

9 Diário da pesquisadora, 7 de dezembro de 2021.



Figura 1: Registro do ensaio de SEDENTOS, Londrina, 08 de dezembro de 2021. (Foto: Rei Santos)

Trabalho sobre os cantos

O trabalho de montagem não foi a primeira atividade. Ao iniciar o que foi o meu primeiro dia de trabalho em SEDENTOS, formamos uma roda, nos apresentamos de modo muito breve e começamos a cantar algumas canções. Eu não conhecia nenhuma delas, não eram parte do repertório de canções de trabalho que eu já havia cantando em algum *workshop* anterior e, só no fim do dia, ao iniciarmos o trabalho na estrutura é que percebi que essas canções estavam diretamente relacionadas à ela, haviam sido compostas e traduzidas especificamente para essa proposta:

O processo de aprendizagem dos cantos se deu diretamente pelo ato de cantar. Quem já vinha participando do *workshop*, ao sinal de Mário, começou a cantar. De início, tentei aprender a melodia, já que também não tinha como mimetizar ou ler os lábios dos antigos participantes pois

estávamos de máscaras. Então, fui tentando vocalizar as melodias. Aos poucos, alguns participantes antigos foram se aproximando de mim e, cantando, foram tentando me ajudar a encontrar o tom adequado para a minha voz. Com Asli, que tinha uma tessitura vocal mais próxima à minha, consegui encontrar o lugar certo de apoio da voz, a faixa confortável e pude passar a tentar compreender as letras. Foram 3 canções de início. Asli foi me acompanhando e fui me sentindo mais confiante a cada rodada de canções.¹⁰

Em SEDENTOS, os cantos não eram de tradição, mas sim compostos para esse trabalho performativo e em línguas diferentes: português, inglês, espanhol e francês. Essas particularidades possibilitam algumas reflexões. Mesmo com toda a experiência de Mario e dos outros componentes e colaboradores do Open Program nesse processo – ainda que os cantos não tivessem uma origem ancestral –, o arcabouço de trabalho que eles acumularam permitiria que compusessem cantos que carregassem elementos vibratórios comparáveis, em alguma medida, aos cantos de tradição? Se não, o meu modo de cantar com uma intencionalidade dirigida, poderia encontrar esses elementos no canto?

Para Maud Robart, “o mistério contido nos cantos está na combinação da força da intenção, do pensamento, da emoção, das palavras e dos ritmos” (ROBART *apud* CAMPO; MARTINS, 2014, p. 59). Por sua vez, Thomas Richards afirma que Grotowski “orientava os atores a desvendar o mistério escondido nas canções a partir da percepção interna do som ressoando no corpo, da percepção das qualidades vibratórias da canção, não em relação ao tom, mas aos modos de ressonância da canção no corpo”, permitindo que “cada ator buscasse escondido dentro de si mesmo o caminho de se mover em cada canção” (RICHARDS *apud* CAMPO; MARTINS, 2014, p. 59).

10 Diário da pesquisadora, 4 de dezembro de 2014.

Consgo enxergar no meu processo dentro de SEDENTOS tentativas muito semelhantes nesse sentido, por exemplo: “Então, muito em função da Asli, eu consegui encontrar o modo de cantar e, apesar de não ter aprendido todas as letras, eu consegui relaxar internamente durante o canto, mas mantendo a atenção para fora”¹¹.

Esse relaxamento ocorreu em função das repetições e de me sentir apoiada durante o ato de cantar. A cada repetição, a consciência sobre a melodia, as entonações e as palavras que o compunham iam se assentando, e esse processo ocorreu cumulativamente, dia a dia. E o fato dele estar acontecendo internamente, mas acompanhado por uma outra participante, promoveu aprofundamentos nessa experiência, já que a ansiedade embutida nesse tipo de aprendizado foi diminuída consideravelmente, conforme anotado em diário:

Voltando a ontem, depois de trabalharmos na marcação, também trabalhamos especificamente em algumas canções. Esse ponto foi muito importante para mim porque pude perceber como a repetição e a constância impactam diretamente na precisão e na percepção do meu canto, inclusive na capacidade respiratória (estamos de máscara PFF2) e numa abertura da minha extensão vocal.¹²

Nesse tipo de trabalho, a repetição vai construindo, paulatinamente, a precisão da execução do canto. E é essa precisão ampliada que permite a manutenção da estrutura do canto, de sua melodia e de seu ritmo. E é somente deste modo estruturado e sem improvisações iniciais que o núcleo vibratório dos cantos pode começar a ser tateado.

Há ainda um último ponto que gostaria de abordar em relação ao canto que saltou muito aos olhos, ou melhor, aos ouvidos: a capacidade de escuta necessária para realizar o processo:

11 Ibidem.

12 Diário da pesquisadora, 7 de dezembro de 2021.

Para esse tipo de trabalho, é necessário uma educação da escuta de si, mas também é essencial um certo tipo de educação da escuta em função dos outros indivíduos e do coletivo. Todos esses pontos se relacionam com a capacidade de modular a atenção, quase como colocá-la na frequência mais necessária, como estações de rádio. Então, se estou cantando, minha atenção tem que estar na minha emissão, mas deve flutuar também para minha emissão em relação aos outros indivíduos e, ainda, para minha emissão + emissão dos outros indivíduos + emissão do coletivo. E falo aqui só do que tange o canto porque, ao passarmos aos deslocamentos, às ações físicas do conjunto e à camada da montagem, a atenção necessita flutuar sobre cada um desses aspectos e sobre o todo, em milésimos de segundos.¹³

As questões acerca de um aprendizado da escuta e da modulação da atenção me acompanham desde o fim do processo de SEDENTOS. Se por um lado a compreensão de suas possibilidades pode ser vista quase como obviedade, a prática de ambas é laboriosa e necessita de um número grande de repetições para tornarem-se uma segunda natureza. Se é que chegou a esse ponto.

O processo teve seus questionamentos, por parte de alguns participantes, quanto à artificialidade da estrutura e ao fato de os cantos não pertencerem a alguma tradição. No entanto, embora compreensíveis, esses apontamentos podem derivar de uma certa passividade frente aos processos, especialmente por um certo estereótipo do que se esperava ser trabalhado em um *workshop* com um dos times do Workcenter.

Busquei a experiência me perguntando qual nível de intencionalidade poderia imprimir para converter um processo que, em si, pode ser só externo, em algo que pudesse ser instrumento de um processo de trabalho sobre mim mesma. Penso na noção de via negativa, em realizar um trabalho ativo numa disposição passiva em relação a ele. Esse movimento foi possível? Se sim, estive manipulando o processo ou tentando me desbloquear para que ele pudesse ocorrer?

13 Diário da pesquisadora, 8 de dezembro de 2021.

¿De qué es qué hablo?
¿De qué es que muero yo?
¿Por qué estas palabras me hacen tener más sed?
¿Es pasado o es un futuro?
La tenía al instante y luego se me escapó.¹⁴



Figura 2: Registro da apresentação SEDENTOS, Londrina,
11 de dezembro de 2021. (Foto: Rei Santos)

14 Trecho da canção “No hay manera”, parte da performance SEDENTOS.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Ilda. **Grotowski no Collège de France**. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2018.

CAMPO, Giuliano; MARTINS, Janaína. Cantos rituais de tradição na prática do performer: Jerzy Grotowski, Maud Robart e Thomas Richards. **Urdimento**, v. 1, n. 22, p. 53-62, jul. 2014.

GROTOWSKI, Jerzy. Da companhia teatral à arte como veículo. *In*: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.). **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc, 2007. p. 226-243.

Da performance cotidiana ao teatro de não atrizes/atores

Juliana Mado

Em cada um o todo pulsa. A coletividade nos é inerente, a necessidade de estar em relação a outrem é imperativa aos indivíduos.

Nos grandes centros urbanos, a teia formada por corpos que se movem, que se conectam pela dança coletiva por entre os espaços da cidade, é enorme e tão frágil quanto grande. Que sentido pode haver em cruzar milhares de rostos sem reconhecer nenhum? Que sentido pode haver em fazer o mesmo trajeto que tantas pessoas, mas sem saber de onde vêm nem para onde vão? Para mim não há sentido, senão aquele imposto pelo capitalismo, e pesa um sentimento de opressão.

Para além dessa opressão que eu chamaria de fundamental, uma enorme parcela da população dos grandes centros urbanos é submetida ao que Marilena Chauí chama de Inferno urbano, que consiste basicamente em: transitar por estações e terminais lotados, se espremer dentro de um transporte público e demorar horas para chegar a um destino nessa situação¹.

Certa vez fui convidada a realizar um trabalho em uma comunidade quilombola no Espírito Santo, a comunidade quilombola de Monte

1 Numa entrevista concedida em 2013, Chauí resume: “Os culpados por este inferno urbano são as montadoras com a produção de carros, as empreiteiras responsáveis pela explosão imobiliária e os cartéis de transporte urbano que contribuíram para sua ineficácia.”. Disponível em: <http://www.emdialogo.uff.br/content/entrevista-com-marilena-chaui>. Acesso em: 10 mar. 2022.

Alegre. Passei quinze dias nesse povoado ministrando aulas de teatro e colaborando para uma montagem que estava em processo. Todos os dias o mesmo trajeto a pé, os mesmos rostos. Mas no decorrer dos dias, fui conhecendo e reconhecendo quase todos por quem passava e sendo reconhecida também. Não me dei conta do quanto era boa aquela simples sensação de reconhecer e ser reconhecida por pessoas que circulavam na mesma cidade.

Só quando retornei a São Paulo tomei consciência da opressão pela qual passava todos os dias. Realizando meus trajetos de metrô e ônibus, era muito estranha a busca vã de encontrar um rosto conhecido, estava colada em mim a necessidade de reconhecer uma comunidade, a partir da experiência em Monte Alegre. Percebi-me deslocada na cidade em que vivia há quase quinze anos. Em “Coreopolítica e coreopolícia”, André Lepecki elucida bem a coreografia imposta ao vivente urbano pela legislação e pela arquitetura, e sobre o que seria uma real ação política nesse contexto:

O urbano, como espaço construído por tangíveis imóveis de acordo com a estrutura incorporal da lei, seria o suporte material necessário para conter a efemeridade, a precariedade, o deslimite e a imprevisibilidade ontológica da política, ou seja, do agir que tem como produto apenas o agir.

[...] O sujeito que emerge entre as rachaduras do urbano, movendo-se para além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos, é o sujeito político pleno. (LEPECKI, 2012)

Interessa-me olhar para algumas estratégias de existir nessa grande comunidade artificial que é o contexto urbano. Por mais opressor que seja o trajeto de transporte público, o ir e vir na cidade ainda é um espaço-tempo em que consigo me deter nas imagens e na experiência urbana. Caminhando entre um ponto e outro, observo as cenas que emergem, sinto os cheiros e a temperatura e troco, mesmo que



de forma muito precária, o meu “estar no mundo” com o outro, que habita um espaço comum.

A estratégia de se locomover dentro de um carro, para quem tem essa opção, além de muitas vezes representar o ganho de tempo, é uma forma de evitar a opressão de estar numa comunidade fabricada e imposta. Fechada dentro dos vidros do carro, ouvindo a música que escolhe e muitas vezes podendo administrar a temperatura do ambiente, a pessoa está encapsulada e confortável, enquanto os elementos externos, como o trânsito, não derrubam a sua paz. No entanto, a não ou pouca experiência de estar enquanto corpo no espaço da cidade, aliada à sensação de poder que é disparada nos motoristas, torna-se uma fresta para a hostilidade, a falta de empatia e a intolerância. Não por acaso, a avaliação da personalidade é um dos processos psíquicos a ser aferido na avaliação psicológica pericial para a obtenção da CNH no Brasil (MOGNON; RUEDA, 2016).

Hannah Arendt, em sua obra *Homens em tempos sombrios*, defende que a humanidade, em forma de fraternidade, só acontece entre párias num processo comum a eles de opressão e violência, em tempos sombrios. “De modo invariável ela [a fraternidade] aparece historicamente entre povos perseguidos e grupos escravizados” (ARENDT, 2008, p. 21).

Dessa forma, um dos lemas da Revolução Francesa, a fraternidade, está condicionada aos processos históricos que dizem e transformam de modo radical as sociedades. A compaixão, esta sim, é um sentimento inato ao ser humano, porém concordo com Arendt quando ela analisa: “não podemos discutir aqui o dano que a compaixão introduziu nas revoluções modernas, com as tentativas de melhorar o quinhão dos infelizes, ao invés de estabelecer justiça para todos” (ARENDT, 2008, p. 22).

Não posso afirmar que apenas enquanto cidadãos de grandes centros urbanos, estamos em situação semelhante àqueles que sofrem

perseguição e/ou escravização historicamente, mas sim, em alguma medida, nos aquilombamos para escapar à opressão da realidade urbana. A palavra aquilombar serve aqui tanto no sentido literal, fazendo referência ao termo cunhado por Abdias Nascimento², como para fazer uma licença poética. O fato é que formamos nossas microrredes na cidade grande para acessar o sentimento de pertencimento e experimentar de forma mais real o viver em comunidade.

Na seara das microrredes tem de tudo: vizinhos, família, amigos do trabalho, amigos da faculdade ou da escola, do bairro, juventude, grupos de samba, de jongo, de coco, de maracatu, entre outras tantas manifestações populares da cultura, grupos de resistência preta, grupos que têm em comum a luta de uma classe de trabalhadores, grupos que militam pela visibilidade LGBTQI+, grupos de artistas – do teatro, da música, performance, dança, artes visuais, cinema, grupos de mães, amigos do futebol, do skate, do vôlei ou de outros esportes, frequentadores de um boteco ou restaurante, grupos ligados a uma religião, grupos de fãs de uma determinada celebridade e grupos de amigos que se formam aleatoriamente, para citar apenas alguns exemplos. Poderia escrever páginas e mais páginas relacionando os tipos de grupo que surgem todos os dias em uma cidade.

No entanto, não estou afirmando que são todos iguais. Alguns grupos se aquilombam mesmo e, de forma deliberada, estabelecem estratégias de resistência às opressões de classe, gênero ou raça. Outros, configuram-se como grupos que resistem a uma cultura de massa, que

2 Abdias Nascimento criou o conceito de quilombismo, que traz a visão do quilombo para o presente, mas com ações práticas, “ideia-força”, “energia”, “um conceito científico emergente do processo histórico-cultural das massas afro-brasileiras” (NASCIMENTO *apud* BATISTA, 2019). Tal conceito visa “promover a justiça social e a igualdade, além de sugerir pesquisa, crítica e reflexão constantes sobre o passado e o presente das condições de vida da população de origem africana no Brasil” (BATISTA, 2019, p. 407).



se identificam com uma paixão por determinada expressão cultural. Alguns contam com pessoas que têm realmente noção de sua existência política, de seu poder ou micropoder de atuação na partilha do sensível e dos lugares de fala, físicos ou não; outros grupos não têm interesse em uma voz dissonante, pelo contrário, são formados por pessoas que tão somente lutam por seu lugar ao sol na corrida liberal, mas que, como qualquer indivíduo, precisa se sentir parte de um círculo tangível, em que sua voz de alguma forma possa ressoar.

É nesse contexto que temos espaço para performar, para jogar o jogo das vozes, do ver e ser visto. Nele, também exercemos o que vem a ser a amizade, segundo o pensamento de Hannah Arendt. Para a filósofa, ancorando-se na tradição dos antigos, a amizade se dá sobretudo entre aqueles que compartilham momentos de alegria e regozijo:

Ao sustentar esse ponto de vista, pouca consideração [os antigos] davam à ideia de precisarmos de ajuda de amigos nos momentos de infortúnio; pelo contrário, antes achavam que não pode haver felicidade ou boa sorte para a pessoa, a não ser que tenha um amigo com quem partilhar sua alegria. É claro que existe também a máxima segundo a qual é apenas no infortúnio que descobrimos os verdadeiros amigos; mas os que consideramos nossos verdadeiros amigos, sem tais demonstrações, são em geral as pessoas a quem revelamos sem hesitar nossa felicidade e de quem esperamos que compartilhem de nosso regozijo. (ARENDT, 2008, p. 32)

Não vou me deter aqui na análise do surgimento desses grupos na rede da internet. As chamadas redes sociais virtuais são de fato uma revolução na formação de comunidades. Mesmo em meio a tantas possibilidades de formação de grupos, não é raro nos vermos sozinhos, enredados apenas pela grande e frágil teia da realidade urbana. É nesse buraco que a internet supre de alguma forma as carências humanas. Ali você pode escolher com quem se conectar, criar uma *persona* mais próxima do que você realmente gostaria de ser, enfim, há uma infini-

dade de possibilidades de se colocar no mundo, quando de fato se tem um acesso virtual irrestrito.

Sobretudo no período pelo qual estamos passando, a pandemia da covid-19, as redes virtuais exercem um papel muito relevante. Porém, acredito que trata-se de um processo parecido com o de usar o carro para se locomover nos centros urbanos: é um artifício para escapar ao artifício da grande comunidade chamada cidade. Trata-se de um ambiente que pode servir muito aos nossos necessários aqui-lombamentos, mas também, por esse mesmo motivo, tendemos a nos desacostumar com o que é diferente daquilo que se julga sensato ou do que nos causa identificação. Essa infinidade de possibilidades muito comumente desemboca em intolerância e pode nos encaminhar para o que Arendt chama de falta de mundanidade, que seria bem pior do que a falta de humanidade³.

Performar para existir

A pequena dança que existe dentro dos coletivos e nas relações interpessoais, diferente da grande coreografia dos centros urbanos, é regida pelo corpo vivo, pela voz que se faz escutar, pela apreensão dos sentidos de quem está em presença da outra ou do outro. Desenvolvemos a nossa corporeidade de estar no mundo, a forma como pretendemos ser assimilados, vistos em diferentes contextos, ou seja, a nossa performance cotidiana. Pessoas se dizem tímidas ou extrovertidas, pessoas falam e outras se calam. No entanto, nenhum desses comportamentos está isolado, a cada momento estamos em relação a alguém, a algum lugar, a algum hormônio, a algum evento passado e/ou

3 A autora expõe que em certas situações, como entre comunidades de párias que sofrem perseguição, pode acontecer de os sujeitos de um grupo, fechados entre si, sofrerem uma perda radical do mundo, em decorrência de uma enorme atrofia dos órgãos com que reagimos a ele, e isso seria a perda da mundanidade (ARENDT, 2008).

a alguma expectativa. Todas essas relações entram em jogo quando me coloco em presença de alguém, seja fisicamente, seja virtualmente, e é a partir delas que se constitui a performance, o jogo de sedução, ainda que feito de silêncio e escuta.

Mikhail Bakhtin, com sua filosofia do dialogismo, afirma que a “alteridade define o ser humano, pois o outro é imprescindível para sua concepção: é impossível pensar no homem fora das relações que o ligam ao outro” (BAKHTIN *apud* BARROS, 2005, p. 28). Segundo Diana de Barros, para Bakhtin “a intersubjetividade é anterior à subjetividade, pois a relação entre os interlocutores não apenas funda a linguagem e dá sentido ao texto, como também constrói os próprios sujeitos produtores do texto” (BAKHTIN *apud* BARROS, 2005, p. 29).

Considero texto tudo o que pode ser lido no sujeito: o seu corpo, sua voz, seu ritmo e suas ideias em forma de palavras e performatividade. Assim, nos construímos e desconstruímos em relação ao outro e também em relação ao grupo do qual a outra ou outro faz parte. Essa pequena dança entre corpos, dentro desses contextos pontuais, revela invariavelmente as questões estruturais da sociedade ocidental, como o patriarcado, o racismo e o etarismo. A coreografia nesse caso é regida pelos marcadores: para quem estou falando? A quem dou minha escuta? Quem está me lendo?

É muito interessante a concepção de sujeito político que Adriana Cavarero traz para o contexto das relações. Para a filósofa italiana, é no canto das vozes, na existência estética dos corpos em relação a outros sujeitos e realidades, é nesse *entre* que a política acontece: “É no espaço relacional entre a voz de um sujeito e o ouvido de outro que emerge o político. Quem é o sujeito? É a sua voz – corpórea, semântica, contextual, relacional, singular – que o identifica.” (CAVARERO, 2011). Acredito que quanto mais esse processo se dê de forma consciente, mais potente fica.

O teatro de não atrizes/atores

Como artista e pesquisadora em Artes Cênicas, me mobiliza, nesse momento, a investigação da performance cotidiana imbricada nas relações a partir de procedimentos cênicos. A performance nas e das relações são representadas no teatro desde sempre por atores, suas personagens, pelo texto e pela estética dos espetáculos. Porém, o movimento de se utilizar da linguagem teatral para olhar/ouvir pessoas não atrizes/atores com suas performances cotidianas é algo que talvez possa ainda ser considerado inusitado.

O teatro de não atores/atrizes, ou atores do cotidiano, insere-se no guarda-chuva dos teatros do real. Os teatros do real incluem diferentes categorias: espetáculos em que os atores compartilham suas próprias histórias, teatro documentário, performances autobiográficas e, por fim, espetáculos com não atrizes/atores, ou seja, com pessoas que não tiveram formação em teatro, mas que são convidadas a atuar em determinadas montagens. Essas montagens via de regra têm como temática justamente o universo dessas pessoas.

Autoras como Silvia Fernandes, que é professora das Artes Cênicas (ECA/USP) e Maryvone Saison, professora de Filosofia da Universidade Paris X, defendem que estas são propostas que problematizam as práticas da representação, ao pretender que o espectador seja colocado em confronto direto com as questões tratadas em cena, na reivindicação de acesso imediato ao real (FERNANDES, 2013).

Percebe-se que o desejo de real, onipresente na pesquisa teatral contemporânea, não é mera investigação de linguagem. Ao contrário, ele parece testemunhar a necessidade de abertura do teatro à alteridade, ao mundo e à história, em detrimento do fechamento da representação, predominante na década de 1980. Trata-se de uma cena plantada diretamente no terreno social, mas que nem por isso

filia-se ao realismo político característico dos anos 1960. É como se a representação da realidade fosse inoperante e devesse ceder lugar à irrupção da própria realidade em cena (FERNANDES, 2013).

Essa reinvenção do teatro parte de uma inversão do lugar do olhar. Sob essa perspectiva, quem olha são os artistas e quem é visto é o público. O olhar teatral ou a nossa natural curiosidade sobre o comportamento/performance humana é a principal ferramenta para a estética do teatro de atores do cotidiano. Essa estética está diretamente relacionada à crise da representação, que se inicia já na década de 1990, na esteira da crise das salas de teatro, que passam por um esvaziamento cada vez maior.

O teatro morto ainda vive, disse Peter Brook em sua obra *O teatro e seu espaço*. Sim, trata-se de um teatro Ocidental que se prende às velhas e testadas formas, que não ousa olhar para o seu tempo e que, sem êxito, tenta fornecer divertimento ao público.

Um verdadeiro teatro de divertimento não existe, e não é apenas a comédia trivial e o musical ruim que não conseguem reembolsar aquilo que pagamos. O teatro Morto penetra na grande ópera e na tragédia, nas peças de Molière e nas peças de Brecht.

[...] Para piorar a situação, existe sempre um espectador morto, que por motivos especiais gosta da falta de intensidade e até da falta de divertimento. É assim por exemplo o “conhecedor”, que emerge de um espetáculo rotineiro dos clássicos com um largo sorriso, porque nada o impediu de confirmar suas teorias tolas enquanto recitava para si próprio seus trechos favoritos. No fundo, o que ele quer sinceramente é um teatro que seja mais nobre que a vida, mas confunde uma espécie de satisfação intelectual com a experiência verdadeira que realmente deseja. (BROOK, 1970, p. 3)

Nesse sentido, os teatros do real tateiam o vivo, o instável, o não acabado e negam a morte do que se consagrou em outro tempo e sociedade. Hans-Thiel Lehmann chama esse processo de “irrupções do real” no tecido simbólico da representação (LEHMANN *apud* FER-

NANDES, 2013) e, por sua vez, Josette Féral o chama de “incursões radicais de performatividade na moldura simbólica” (FERAL, 2008). Fato é que histórias reais e experiências não representadas, mas sim vividas, estão presentes de forma massiva nas produções teatrais da atualidade ocidental.

O Rimini Protokoll, um coletivo suíço-alemão, é um dos precursores a trabalhar em suas obras com pessoas que não são atores, a quem eles chamam de especialistas do cotidiano, além de produzir programas performativos em espaços urbanos, peças radiofônicas e exposições, dialogando tanto com outras linguagens quanto com outros formatos midiáticos. Além desse coletivo, poderia citar outros artistas e grupos, como Vivi Tellas (Argentina) e Cia. de Teatro Hiato (Brasil). A tese de Júlia Guimarães Mendes (2017) dá conta de forma brilhante da análise do trabalho desses e de outros grupos e artistas.

Acredito que o Rimini seja uma boa referência para as minhas reflexões, pela grande quantidade de trabalhos que realizaram com *especialistas* e, portanto, pela gama de experiências cênicas já realizadas. O cerne do trabalho desse grupo é o olhar teatral para pessoas e situações da chamada vida real, e também trazer para a cena pessoas que *a priori* não estão interpretando outra vida ou narrando histórias que não sejam suas. No entanto, a situação cênica está dada, ou melhor, é produzida, pensada e criada.

São diversos os formatos que o grupo vem experimentando para suas peças, performances, ações etc. Em *Call cutá*, que reestreu em 2020, o público acessa uma videochamada com trabalhadores de *call centers* da Índia e da Estônia. Durante a performance de 70 minutos, eles mostram seus apartamentos, falam sobre os efeitos econômicos e pessoais de seu trabalho nos *call centers* e sobre as restrições na vida cotidiana causadas pela covid-19. Em *100% city*, que já foi produzida

em diversas capitais do mundo, inclusive em São Paulo, um conjunto de cem pessoas daquele local, que retratam exatamente uma cidade de acordo com critérios relativos ao censo demográfico, trazem histórias pessoais ou de coletivos, objetos e fotografias. É uma amostra aleatória representativa, montada em um grande palco giratório para formar sempre novas imagens de grupo. Já *The Walks* é um aplicativo que oferece pequenas peças de áudio para serem ouvidas em lugares específicos de qualquer cidade. De acordo com o grupo, “As histórias e os mundos sonoros das pequenas peças de rádio podem ser vivenciados em todo o mundo. Assim, *The Walks* conecta pessoas ao redor do mundo em uma experiência local através de uma ação humana fundamental: caminhar”⁴.

O que quero destacar com essa variedade de exemplos é justamente a liberdade com que os artistas de teatro estão lidando, ou podem lidar, com suas criações. Para além das conjunções que envolvem representação ou interpretação de personagens, o teatro existe por si só enquanto convenção, o que Fèral (2008) chamou de moldura performática. Não se trata de algo secundário ou menor, mas de uma estética, de um evento ritual no qual pessoas vão se encontrar para fruir uma obra viva. Nela, artistas de teatro promovem encontros entre pessoas do público, tendo como foco justamente o encontro; dançam suas próprias histórias; cedem seus lugares no palco para pessoas que vivenciam/performam diariamente determinado assunto que urge em ser abordado e são a expressão viva dele.

No entanto, não quero afirmar que o teatro existe apenas em moldes do evento teatral ocidental, ainda que com grande liberdade estética e tecnológica. Para quem, por exemplo, vivencia alguma manifestação de tradição popular local, há de concordar que ali a performance pulsa o

4 Descrição encontrada no site do Rimini Protokoll. Disponível em: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/language-po>. Acesso em: 30 mar. 2022.

tempo todo, que no contexto de uma Folia de Reis ou um Jongo, o teatro acontece independentemente de papéis bem definidos.

Por fim, proponho uma reflexão sobre a potência de um teatro que se faz com a atuação de performers do cotidiano, pessoas que, como todos nós, estão performando a todo o tempo para manter a costura das pequenas e essenciais teias da vida. Um procedimento artístico como esse tem como base algo que é comum à grande maioria de nós: a memória. Hannah Arendt define sua importância: “Mesmo enredos não trágicos se tornam autênticos acontecimentos apenas quando são experimentados uma segunda vez, sob a forma de sofrimento, com a memória operando retrospectiva e perceptivamente” (2008, p. 29). Os poetas e os historiadores têm a função de narrar esses acontecimentos, mas Arendt completa:

Não podemos dominar o passado mais do que desfazê-lo. Mas podemos nos reconciliar com ele. [...] E nós que, na maioria, não somos nem poetas nem historiadores, estamos familiarizados com a natureza desse processo, a partir de nossa própria experiência de vida, pois também nós temos a necessidade de rememorar os acontecimentos significativos em nossas vidas, relatando-os a nós mesmos e a outros. Assim estamos constantemente preparando o caminho para a poesia, no sentido mais amplo, como potencialidade humana; estamos constantemente à espera, por assim dizer, de que ela irrompa em algum ser humano. (ARENDT, 2008, p. 30)

Para além de uma linguagem inovadora do teatro, percebo que se trata de uma possibilidade de construção de autoconsciências não só a respeito de questões que serão tratadas em cena, mas sobretudo da própria potencialidade estética humana presente em cada uma/um. Acredito que este possa ser um caminho de transformação de sujeitos e, por conseguinte, de determinada comunidade.

Referências bibliográficas:

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

BARROS, Diana Luz P. de. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. *In*: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005. p. 25-36.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Marian Ermantina Galvão Gomes Pereiro. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BATISTA, Paula Carolina. O quilombismo em espaços urbanos: 130 anos após a abolição. **Revista Extraprensa**, [S. L.], v. 12, 377-396, setembro, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/153780>. Acesso em: 11 maio 2022.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Tradução: Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Editora Vozes, 1970.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais – filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, Brasil, v. 8, p. 197-210, nov. 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em: 23 jan. 2017.

FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, Brasil, v. 13, n. 2,

p. 3-13, dec. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>. Acesso em: 2 maio 2021.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha revista de antropologia** – UFSC. Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2012.

MENDES, Julia Guimarães. **Teatros do real, teatros do outro: os atores do cotidiano em cena contemporânea**. 2017. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MOGNON, Jocemara F. e RUEDA, Fabián J. Avaliação da personalidade no contexto do trânsito: revisão de literatura. **Revista Avaliação psicológica** – Universidade São Francisco. Campinas, v. 15, p. 33-43, 2016.

SAISON, Maryvonne. **Les Théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain**. Paris: L'Harmattan, 1998. (Col. L'Art en bref).



Aprendizagens e memórias: as artes cênicas e o desafio decolonial na Educação Básica

Letícia Leonardi

Esta reflexão é fruto dos *Encontros dialógicos – educação em processo de (re)significação*, realizado pelo Centro de Capacitação de Profissionais da Educação de São Caetano do Sul (CECAPE), em 2021. Buscando uma educação antirracista, acionei em minha memória algumas experiências e selecionei seis aprendizagens decoloniais que vivenciei como arte-educadora. Todas são frutos de encontros com o teatro de representação e com a performance no ambiente escolar. Nesse caminho, além dos saberes colhidos no cotidiano, os diversos trabalhos da performer e pesquisadora mexicana Diana Taylor me ajudaram a refletir, assim como bell hooks, em *Ensinando a transgredir*, e Frantz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas*. Muitas dessas referências são advindas dos estudos do grupo Terreiro de Investigações Cênicas, celeiro de pesquisas voltadas para as manifestações cênicas da cultura brasileira, visando estabelecer e compreender suas relações com as expressões artísticas contemporâneas. Terreiro também de descoberta da minha própria ancestralidade e das tensões entre negritude e branquitude que atravessam o meu corpo.

Uma professora que não podia desenhar a si mesma

Criança, eu gostava muito de desenhar, sobretudo príncipes e princesas de cabelos lisos e dourados porque era assim que eu observava

como eram representados. Ao longo de minha vida escolar, sobretudo no período em que estudei como bolsista em escola particular, nunca vivenciei ali a experiência de ser branca, embora tampouco me reconhecesse como afrodescendente. Hoje compreendo que essa falta de reconhecimento, em parte, se dava porque o mito da democracia racial no Brasil branqueia pessoas pretas ou mesmo mulheres pardas, como era o meu caso.

Pensando nisso e observando como essas questões atravessam o cotidiano na sala de aula, recentemente tentei recuperar os meus desenhos de infância e não pude me lembrar de desenhar a mim mesma. Pobre de referenciais de beleza não brancos e sem condições de falar sobre o assunto na escola e na família, a minha autoimagem na infância deu-se por um sentimento profundo de inferioridade, de negação das minhas próprias origens, negação do meu cabelo e, conseqüentemente, negação da minha própria ancestralidade. Como ocorre com algumas meninas, eu compensei esse sentimento de inferioridade tornando-me na escola uma estudante exemplar e, hoje, uma artista e arte-educadora sensível às temáticas negra e indígena sobretudo no ambiente escolar¹.

É por isso que as aprendizagens que conto aqui, a partir das minhas memórias, começam com uma história de oito princesas negras fugindo do autoritarismo de um pai para chegar a um lugar livre, onde pudessem dançar com suas vestimentas africanas inspiradas nas bonecas abayomis², de Lena Martins, e terminam com a performance

1 A lei no 11.645, de 10 de março de 2008, tornou obrigatória no currículo oficial da rede de ensino a temática “história e cultura afro-brasileira e indígena” e a lei no 12.519, de 10 de novembro de 2011, instituiu o dia nacional de Zumbi e da consciência negra.

2 As abayomis são bonecas negras feitas com retalhos de tecido, sem uso de cola e costura. A artesã maranhense Waldilena Serra Martins (Lena Martins) desenvolveu a técnica de criação das bonecas em 1987, quando era coordenadora de animação cultural no Centro Integrado de Educação Pública (Ciep) Luiz Carlos Prestes, na Cidade de Deus, bairro da zona oeste do Rio de

de uma menina negra de 10 anos que atualiza na escola da educação básica a presença de Dandara dos Palmares, guerreira do período colonial do Brasil.

Princesas negras e o espetáculo “Noite: dois contos de tirar o sono”

Recém-ingressada como professora de Artes Cênicas na rede de ensino da prefeitura de São Caetano do Sul (SP), em 2018, no meu fazer como docente e artista, eu já me avizinhava mais da *performance* e de um *teatro performativo*³ do que de um teatro da representação, ou seja, me aproximava mais da escola como território artístico do que do edifício teatral. Já atuava nas artes cênicas em espaços institucionais e não institucionais procurando estabelecer, como atriz, algumas conversas com a performance, com o que durante muito tempo nomeei de “expressões populares brasileiras” ou “cultura popular”.

A minha prática docente com crianças já me permitia constatar o potencial artístico-pedagógico do trabalho realizado com as ações e com a performance, mais do que com um texto dramático, e perceber a importância da brincadeira para a constituição de uma poética orgânica na cena ou fora dela⁴. Nessa perspectiva, penso o teatro

Janeiro (RJ). No entanto, sobre a origem da boneca, circula uma história romantizada acerca dos navios negreiros que invisibiliza a autoria de Lena Martins. Segundo Eduarda Ramos (2021), “vendida como ‘símbolo de resistência’ da cultura negra em diáspora, a narrativa que sustenta as abayomis, apesar de fortemente presente no ideário popular, é uma história romantizada que deve ser repensada e colocada em debate, por não existir registro histórico que associe a origem das bonecas ao período colonial”.

3 Teatros performativos, na acepção de Josette Féral (2008), são teatros que sofreram diversas formas de contaminação oriundas da performance.

4 Esse modo como enxergo o trabalho nas artes cênicas é, em muito, decorrente da minha prática como atriz do Coletivo cênico Joanas incendeiam, que integro desde 2009, assim como da minha atuação na Poeira criação em arte, com Clarissa Moser, além do grupo Terreiro de investigações cênicas: teatro, brincadeiras, rituais e vadiagens (Unesp/Capes).

como um campo expandido de poéticas e de saberes que passa pela produção de um roteiro, pela partilha com outras pessoas num momento ritualizado. Como ocorre também no espetáculo, há cuidados com a estética e a poética da imagem, do gesto e da ação, mas sobretudo me interessam nesse teatro as possibilidades de jogo/brincadeira e da própria reinvenção da vida cotidiana, dentro ou fora da escola. Por isso mesmo, sinto que é muito importante a forma como se constrói essa experiência de modo que não haja uma cisão entre processo e produto.

Pois bem, como havia dito, eu era uma professora ingressante na rede oficial, em uma escola com índices de baixa permanência de professores de teatro e percebia naquele ambiente um forte apelo ao espetáculo teatral e à representação, tanto por parte das crianças que queriam montar uma peça, quanto por parte dos professores e da gestão.

Felizmente, ao invés de olhar apenas para o que eu acreditava e considerava importante, pude escutar as expectativas da comunidade escolar e perceber que, apesar dos problemas delas decorrentes, toda expectativa guarda em si uma semente preciosa: o desejo. E onde há desejo, a arte pode acontecer em qualquer formato ou linguagem.

Ao enveredar pelo caminho da montagem teatral, no meu entendimento, eu retrocedia alguns passos, não porque montar uma peça não pudesse gerar uma experiência artístico-pedagógica importante, mas eu compreendia que a escola precisava experimentar outros referenciais de arte, presentes na arte contemporânea e em manifestações cênicas que estão além do espetáculo teatral. Isso porque a arte contemporânea não cria uma cisão entre arte e vida e por isso mesmo abre uma possibilidade de a escola poder reinventar a si mesma.

Ainda sabendo disso, fiz uma escolha importante que foi a de escutar os desejos daquela comunidade e acreditar no que chamei de “semente do desejo”. Esta foi a minha **primeira aprendizagem decolonial** na

escola: deixar-me governar pela possibilidade de compartilhar desejos em uma ação coletiva.

Na ocasião, além da racionalidade e da necessidade, eu me deixei seguir por uma intuição e coloquei à prova a sua eficácia. Para isso, foi importante perceber que eu precisaria me desapegar da minha própria identidade de professora fundada numa determinada perspectiva que não tinha a menor serventia num contexto em que as pessoas estavam pouco se importando com as possíveis rupturas do contemporâneo, com o que era performance e com a descentralização do texto dramático. Elas queriam ver nascer uma peça de teatro e pronto!

A **segunda aprendizagem decolonial** se deu, portanto, por um acerto: não iniciei um processo artístico partindo do ponto de vista do colonizador que acabou de chegar acreditando que “salvaria” as crianças dos clichês do teatro na escola. Os clichês podem ser discutidos, aprofundados, podem ser até mesmo revistos, mas eles existem, fazem parte do senso comum sobre a linguagem do teatro, que é também uma forma de saber que deve ser ampliada, reconstruída, porém nunca negada. A arte almeja a transcendência do senso comum e até mesmo a sua ruptura, mas ela trabalha com essas referências num processo dialógico.

Com essas duas aprendizagens, nem sempre confortáveis, partindo da semente do desejo e procurando escutar mais do que propor, eu me aventurei com as crianças dos 4^{os} e 5^{os} anos do Ensino Fundamental I numa montagem teatral. Procuramos criar uma dramaturgia autoral que dialogasse com as nossas sementes partilhadas, ora mais representativa, como eles desejavam, ora mais performática, pois quem alinhavava a dramaturgia do processo era eu. Assim fizemos nascer *Noite: dois contos de tirar o sono*, espetáculo que foi apresentado uma única vez no Teatro Paulo Machado, em São Caetano do Sul, em dezembro de 2018, para aproximadamente mil pessoas.

O trabalho foi realizado sob minha orientação nas artes cênicas, mas também com as importantes participações de Célia Regina Toffanelo e Fabiolla Precinott na preparação musical. Maria Júlia Kaiser fez o trabalho corporal em dança, Lica Barros cuidou da iluminação e Márcia Meretta, dos figurinos. A diretora e a vice-diretora da escola, além de todo o apoio institucional, contribuíram com suas habilidades diante da máquina de costura. Não é preciso dizer que, ainda ressabiados com a aparente desordem dos ensaios, toda a comunidade escolar e o corpo docente generosamente se envolveram no processo e no espetáculo. Este foi um importante saber que aprendi e remonta à **terceira aprendizagem decolonial**: o sentido de comunidade. Nada na escola nasce de forma individual, é preciso encontrar pares para que algo aconteça. E naquela ocasião pude encontrar grandes parcerias que cultivo até hoje.

No processo de criação do espetáculo *Noite*, iniciei os primeiros encontros com as crianças em rodas de conversa sobre as contribuições indígenas e negras para a formação do Brasil, que antecedem a divisão por regiões. As crianças improvisaram cenas a partir das ações dos dois contos. Feito isso, chegaram a uma escritura cênica articulando corpo, espaço, jogo e música para além do texto. Essas ações se reconfiguraram de forma diversa, em músicas compostas pelas crianças, imagens e novos personagens que não apareciam nos contos originais, mas que ganharam vida na cena.

O medo, o enfrentamento e sobretudo as matrizes indígenas e africanas na cultura brasileira permearam todo esse processo de criação que contou com jogos, brincadeiras, danças e músicas. A dramaturgia do espetáculo partiu de duas histórias da tradição oral: “A caveira rolante”, um conto dos povos Tembé, escrito por Daniel Munduruku, e *As doze princesas dançarinas*, adaptado dos irmãos Grimm, história ambientada em África com personagens negras e vestimentas africanas.

A cada página desse livro e em cada quadro da nossa encenação, era possível visualizar uma princesa negra tão linda e diferente das princesas que eu conheci em minha infância. Márcia Meretta, professora das oficinas de artes visuais, cuidadosamente amarrou cada nó do figurino das nossas oito princesas, entre elas meninas de peles negras e brancas que homenagearam a tradição das bonecas abayomis, desenvolvidas pela artesã maranhense Waldilena Serra Martins (Lena Martins).

Ao fim do espetáculo, revelando que não se tratava apenas de uma peça de teatro, a vida invadiu a cena teatral. Felizes e tomadas pelo poder da criação, as crianças, no palco, sem qualquer aviso prévio, começaram a gritar repetidas vezes o nome da escola enquanto, de pé, pulavam, fazendo estremecer as estruturas de um antigo teatro. Surpreendidos por essa ruptura na liturgia, professores e professoras tentaram organizar o incontível êxtase de ver nascer algo que foi gestado com todas as dificuldades que o cotidiano na escola apresenta e que ali, de alguma forma, acabara de nascer. Estávamos vivos de verdade e por isso celebrávamos!

Depois dessa experiência e do ritual de celebração, coroado com a apresentação do espetáculo que nos preencheu de sentimentos de coletividade, de representatividade e de gratidão que ficou ecoando em nós por alguns dias, eu senti que havíamos construído linhas imaginárias, mas mágicas: a linha da confiança no processo de criação e a dos vínculos afetivos. Já falávamos inclusive uma língua própria que não era o português, mas a linguagem do teatro.

Algumas crianças não quiseram estar em cena e preferiram cuidar da parte técnica do espetáculo, outras quiseram fazer o som e estar em cena, tarefa impossível para mim, mas elas deram um jeito de fazer. Esta foi a minha **quarta aprendizagem decolonial**: quando o processo é íntegro e todos encontram um modo de participar, dispensa avalia-

ções nos termos tradicionais escolares, pois a sua própria existência confirma a sua eficácia poética e simbólica nos aspectos coletivos e, portanto, de aprendizagem artística, e isso se revela em momentos de verdadeira celebração de uns para com os outros.

Para pensar o sentido da avaliação em Arte como um ritual de celebração, recorro à origem de algumas palavras. “Celebração” tem origem latina: “celebrare”, o mesmo que “fazer as honras” ou “tornar solene”. Já a palavra “comemorar”, igualmente de origem latina, tem a mesma raiz de “memória”, “memorável”, “rememorar”, “memorial” etc. Avaliar em Arte é, então, fazer as honras do vivido e, desse modo, ao trazer à consciência a memória, faz-se possível reviver as experiências de modo a buscar (re)significar o nosso próprio processo por intermédio de um olhar crítico, mas subjetivo. É por isso que a avaliação em Arte não se encaixa no modelo positivista, nas medidas, nos treinamentos para os índices da educação.

A avaliação em Arte só faz sentido, portanto, se dá contornos a um processo que revele a cada um a sua passagem por ele e pelas etapas do caminho percorrido. Talvez isso não seja suficiente para algumas pessoas externas ao processo, mas a escola deve ensinar para emancipar e não para medir produtividade. Por isso mesmo, a importância da **quinta aprendizagem decolonial**: construir narrativas não hegemônicas ao narrar as próprias histórias e processos, compartilhando essas narrativas.

Enquanto escrevo, percebo a importância de produzir esses registros sobre minhas aprendizagens decoloniais na escola narradas a partir de meu ponto de vista, pois tornam visível o que passaria invisibilizado. Palavras de uma mulher negra, professora e artista que, ao serem escritas, tornam compartilhada a autoria de sua própria história, mas também de uma comunidade escolar envolta pela prática teatral.

A prática teatral fora do palco: oralidade, celebração e consciência negra à sombra de uma figueira

Depois dessa primeira experiência importante e já passados quatro anos na escola, as questões da diáspora e dos povos indígenas continuavam permeando o meu trabalho, mas não havia ainda escrito sobre esse ciclo especificamente. Foi no encontro com um grupo multidisciplinar de professores composto por profissionais e pesquisadores que atuam na rede municipal de São Caetano do Sul (SP), desde a educação infantil e até o ensino médio – o grupo do Desafio decolonial na escola –, que pude fincar as raízes dessa prática num território nomeado. O encontro com outras pessoas fortaleceu a minha prática e mostrou que o trabalho ganha amplitude e contornos mais definidos quando é realizado a partir de um grupo e da reflexão compartilhada das experiências.

Esta é a **sexta aprendizagem decolonial**: uma educação antirracista e o diálogo com as questões étnico-raciais na escola não pode ser uma tarefa individual, feita por heroínas ou heróis da resistência. É preciso compor um Projeto Político-pedagógico (PPP) feito por um coletivo de pessoas que aprofunde seus estudos, pense e repense a sua prática, troque desafios e se ajudem mutuamente.

Ajudar-se mutuamente, nesse caso, significa criar espaços dialogados e mediados por uma teoria para lidar com as experiências, tensões e angústias que uma educação antirracista pode gerar nas pessoas que enfrentam esse desafio num espaço muitas vezes hostil às mudanças. Descobri isso quando, no final de 2021, passei a realizar na escola uma oficina de vivência poética na hora do almoço, que era sempre um momento muito atribulado no espaço escolar. Lembro de ter pensado que eu precisava fazer daquele período uma fenda no tempo, um lugar diferente.

Buscando espaços externos na escola em função da pandemia de corona vírus, o orientador educacional me sugeriu a sombra de uma árvore, um espaço até então pouco utilizado dentro da escola – a sombra de uma *Ficus lyrata*, árvore comumente conhecida como figo-folha de violino, uma espécie originária de África. Suas sementes foram trazidas por mar até a costa do litoral brasileiro e por isso ela é muito comum em toda a Mata Atlântica.

A sombra da figueira foi se tornando um lugar de encontros e trocas de saberes orais que encontravam reflexos no grupo de estudos do Desafio decolonial na escola. O tempo, sob a árvore, transcorria lentamente. Descalças, as crianças se deitavam em sua sombra sobre tatames. Poesia, histórias, jogos, e a imaginação correndo livre até para não fazer nada por alguns minutos. Em meio às narrativas orais, construímos naquele quintal, ainda em caráter efêmero, uma experiência pautada numa outra lógica de tempo e de produtividade. Não era espetáculo, mas era bonito de ver!

Imagens dessa experiência e da ocupação da escola por territórios em meio à pandemia de corona vírus podem ser vistas no documentário *Batalha criativa*:⁵ gestos, movimentos, imagens e sonoridades contam histórias e revelam narrativas de um tempo em que o brincar foi modificado por causa da pandemia. É um registro audiovisual dos territórios da escola feito a partir do olhar das crianças e das professoras das oficinas artísticas para recuperar a importância das brincadeiras

5 *Batalha criativa* foi o título escolhido pelas crianças para este documentário feito em 2021. Produção: professoras das oficinas artísticas: Camila Coppini e Maria Júlia Kaiser; dança; Fabíola Precinott; música; Letícia Leonardi; direção de artes cênicas, roteiro e coleta de relatos. Narrativa de abertura “O bruxo e o irmão reverso”: Crianças de 4o e 5o anos do EF I das oficinas de artes cênicas em parceria com as crianças participantes das oficinas de vivências poéticas. Seleção da trilha sonora e preparação musical: Fabíola Precinott. Edição: Maria Júlia Kaiser com colaboração das crianças de 4o e 5o anos do EF I. Crianças participantes e aprendizes nas linguagens artísticas: todas as crianças da escola de 1o ao 5o ano do EF I, no ano letivo de 2021.

tradicionais e pesquisar novas possibilidades de brincar em tempos de distanciamento social, uso de máscaras, álcool em gel, luto e reinvenção da vida.

Nesse registro audiovisual, que capturou poeticamente a transformação de espaços escolares em lugares de pertencimento em torno do brincar, destaco a apropriação do espaço sob a sombra da figueira como uma construção cênica dentro do espaço escolar. Mobilizada pelo encontro com o grupo de estudos decoloniais e pelas bases teóricas que eu trazia das pesquisas no grupo Terreiro, aquele lugar concreto e real da escola tornou-se palco de uma série de ações pensadas para o mês de celebração da Consciência Negra, num movimento em rede que permitiu a instauração de um espaço performático.

A possibilidade de instauração de um espaço performático

Observamos, portanto, nessa reflexão que organiza memórias e tempos diferentes, um caminho em que professora e estudantes ocuparam, num primeiro momento, o espaço institucional de um palco italiano para apresentar um espetáculo teatral. Mas, num segundo momento, transformaram toda a escola, especialmente a sombra da figueira, em palco de encontro poético e de práticas artístico-pedagógicas que não estavam centrados somente no espetáculo, mas também na performance e nas possibilidades de instauração de um espaço performático.

O que pode ser um espaço performático? O espaço performático é um espaço de fusão entre arte e vida que rompe as fronteiras da representação tradicional. No drama, ou seja, no teatro representacional, o ator e a atriz buscam uma transformação em personagem, se travestindo e se imbuindo de suas características para torná-lo real. No espaço performático, assim como na performance ou em algumas ocasiões de um teatro de caráter performativo, o que ocorre é que o

real é poetizado adquirindo contornos artísticos. Nesse caso, o ator, a atriz e os atuantes encarnam o mito, eles não representam, eles revivem a essência do mito.

Para explicar o mito presentificado na escola, ou seja, a instauração de um espaço performático, vou contar algo que, por se tratar de uma memória recente, talvez, no futuro, eu repense de outro modo, mas faz parte do processo de produzir contranarrativas compartilhar o inacabado, o que ainda reverbera em meu ser de modo não totalmente dominado pela razão.

Eu já participava do grupo Desafio decolonial na escola e realizava, no mês de novembro, uma série de ações com esta temática em interação com as artes cênicas. Jacira Capella, que também faz parte do grupo, se ofereceu para narrar a história *A cor de Coraline*, de Alexandre Rampazo. Combinamos que o evento aconteceria sob a “nossa” figueira, remontando assim à tradição dos griôs⁶ e a simbologia dos baobás⁷.

Para confeccionar o convite do evento, chamei uma estudante negra, de 10 anos que durante as aulas havia ficado bastante encantada com a figura de Dandara dos Palmares. Pensei que ela poderia remontar essa imagem, como se Dandara criança nos convidasse para refletir acerca da nossa ancestralidade negra enquanto nação, e também sobre a nossa história e as narrativas construídas com ela.

6 “Griô” é a forma abrandada do termo “griot”, uma corruptela de “crioulo”, a língua geral dos negros na diáspora africana, e se refere ao enorme universo da tradição oral africana, mantida há séculos por músicos, genealogistas, poetas e comunicadores sociais. Conf. Lei Griô Nacional. Disponível em: <http://www.leigrionacional.org.br/o-que-e-griou/>. Acesso em: 28 mar. 2022.

7 A árvore é um dos principais símbolos das culturas africanas tradicionais. Os mitos e o pensamento mágico-religioso iorubá têm na simbologia da árvore um de seus temas recorrentes, pois aborda a conexão entre o mundo sobrenatural e o mundo material.

Ela aceitou o convite com muita alegria e vestiu-se com tecidos coloridos, um girassol amarelo e uma coroa de realeza. Então, no jardim da escola, realizei com ela uma sessão de fotos para a divulgação do evento. Terminado esse momento, disse que ela podia tirar “o figurino” e retornar para a sala de aula, ao que ela me respondeu: “Professora, eu quero que meus colegas me vejam assim”. Surpreendida, concordei. Quando me preparava para ir embora, soube que essa Dandara criança passou por todas as salas de aula, e não somente pela sua, para que todos a vissem e soubessem quem era Dandara dos Palmares – heroína brasileira, sábia e guerreira, diz-se que lutava capoeira como ninguém. Liderou o maior grupo de resistência à escravidão do Brasil Colônia junto com Zumbi. No Quilombo dos Palmares, assumiu uma posição de liderança, a mesma que eu percebi nessa criança ao me dizer: “eu quero que meus colegas me vejam assim”.

Dandara criança é um exemplo de mito presentificado. A estudante que o encarnou agora frequenta as aulas no Ensino Fundamental II, de modo que não a encontro mais na escola. Mas não posso atravessar o quintal e me deparar com a figueira sem me lembrar de seus olhos negros e da convicção que presentifiquei ali, naquela sombra, como se Dandara dos Palmares tivesse fincado naquela terra raízes poderosas.

Quando as princesas viram guerreiras: identidade como conquista

Essa experiência me trouxe novamente à memória a montagem teatral de *Noite: dois contos de tirar o sono* e das oito princesas e suas vestimentas africanas. Trouxe-me a minha própria imagem de criança sem saber o que fazer com os meus cabelos que não se comportavam como os das princesas que eu conhecia. Mas algo nessa experiência se apresentou de modo renovado, a arte invadindo a vida e não, como outrora, o espetáculo inserido na vida com hora marcada para começar e terminar.

Acredito que seja por isso que a imagem dessa Dandara criança continue reverberando não somente na sombra da figueira, mas também nos corredores e nas salas de aula da escola, trazendo à tona, de um lado, a potência dessa história e do mito presentificado e, de outro, sendo capaz de provocar as forças contrárias a essa potência de vida e de transformação. Por isso remexe com o *status quo*, abre a caixa das desventuras reprimidas e dos preconceitos até então silenciados ou acomodados na ordem vigente.

Quando o que está reprimido vem à tona, o que aparece é uma grande violência, mas juntamente com ela surge a possibilidade de diálogo e de combate aos preconceitos e às ideias que até então apareciam de forma velada ou sutil. Quando a arte gera perturbações no cotidiano e abre pequenas frestas, remexendo com os lugares institucionalizados, podemos dizer que se instaurou, ainda que efêmero, um espaço performático. Ele se presentifica sempre que podemos olhar para o cotidiano, realizar ações sobre ele e refletir coletivamente acerca do impacto dessas ações. O espaço performático criado com essa intervenção artística não planejada *a priori* é uma espacialidade expressiva, temporária e de experimentação, um lugar de inteireza, de adensamento, exacerbação, ampliação da presença e também um lugar de jogo.

O espaço performático é um campo artístico-pedagógico de instauração de um outro tempo/espaço, capaz de desenvolver o pensamento artístico e a possibilidade de exercício de uma atitude ética que compreenda a busca por uma maior aproximação entre a arte e um modo de viver a escola.

A aprendizagem que visa criar condições para que este espaço emergja nas experiências pode promover uma aprendizagem de um tipo singular, pois não está voltada somente sobre os conteúdos transmitidos – no campo da história da arte, da aprendizagem de técnicas

necessárias para o exercício teatral –, mas também sobre aquilo que pode ser descoberto e inventado na experiência coletiva, configurando-se, portanto, como saberes não legitimados pelos tradicionais cânones escolares e por aquilo que compreendemos como conhecimento.

A descoberta desse e de outros saberes não coloniais se dá em fricção com o racismo estrutural e com o colonialismo presente diariamente na escola. É no exercício cotidiano, mas também na garantia de um Projeto Político-pedagógico (PPP), que as possibilidades e potências para uma sociedade mais igualitária se apresentam.

A arte como linguagem é uma importante trilha sobre a qual é possível realizar uma ação coletiva mediada pelos desejos dos participantes, uma possibilidade do professor se deslocar de sua própria identidade para experimentar junto com os estudantes um sentido de comunidade.

A avaliação, nesse contexto, pode apresentar-se com um sentido de celebração, alinhavando e estimulando a produção de narrativas não hegemônicas, sejam elas orais ou escritas. Esses são seis aspectos que fizeram parte das minhas aprendizagens decoloniais e das memórias aqui impressas. Vivências de uma professora que, quando criança, não podia desenhar a si mesma, mas que, no encontro, torna-se capaz, cada vez mais, de desenhar e de colorir com as palavras algumas aprendizagens de seu corpo também impresso na escola. Nunca pronta, é no encontro que vou me refazendo, e ele só pode ser transformador para o outro se puder ser também para mim.

Referências bibliográficas:

ANDRÉ, Carminda; Mendes. M. **O teatro pós-dramático na escola**: inventando espaços: estudos sobre as condições do ensino do teatro em sala de aula. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Editora EDUFBA, 2008.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, n. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>. Acesso em: 25 mar. 2022.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Tradução: Marcelo Brandão Cippola. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Tradução: Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

RACHEL, Denise Pereira. **Adote o artista não deixe ele virar professor**: reflexões em torno do híbrido professor performer. 2013. Dissertação (Mestrado em arte) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/86833>. Acesso em: 14 jan. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Vanessa Brito. Porto: DAFNE, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. 3. ed. Tradução: Lílían do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

RAMOS, Eduarda. Bonecas Abayomi: o perigo de contar uma história hegemônica. **Lunetas**, Bauru, 30 ago. 2021. Disponível em: <https://lunetas.com.br/bonecas-abayomi/>. Acesso em: 27 mar. 2022.

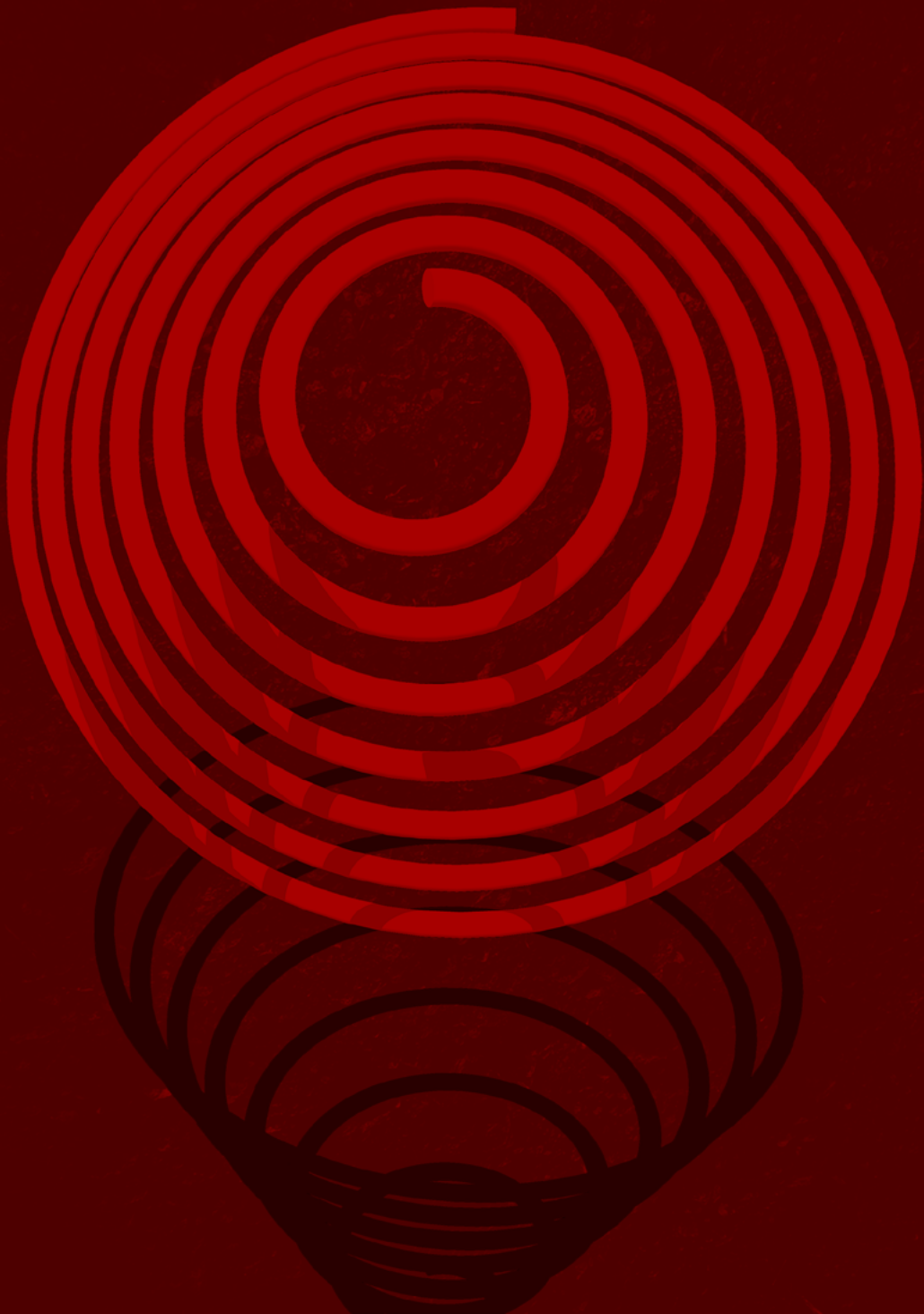
RAMPAZO, Alexandre. **A cor de Coraline**. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

WINNICOTT, Donald W. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

MUNDURUKU, Daniel. **A caveira rolante, a mulher lesma e outras histórias indígenas de assustar**. São Paulo: Global, 2010.

GRIMM, Jacob; ISADORA, Rachel. **As doze princesas dançarinas**. Tradução de Izabel Aleixo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.



Deixa Que Eu Conto: educação e oralidades afro-brasileiras em tempos de pandemia

Mafuane Oliveira

Vim pedir vossa licença...

Cheguei ao Grupo Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens em março de 2021, no auge da pandemia provocada pela Covid-19¹. Neste período, as reuniões aconteciam virtualmente, se reconfigurando em um espaço de acolhimento, aprendizagens e trocas que se desenhavam nas encruzilhadas da arte, performance, educação e suas manifestações cênicas. Fui uma das últimas a pisar neste Terreiro de Investigações Cênicas e como mais nova, peço licença para somar minhas experiências às sabenças das companheiras/es e companheiros que pisaram neste espaço antes de mim.

Neste ensaio, apresento um recorte sobre as contribuições da contação de história na Educação das Relações Étnico-Raciais, compartilho um relato de experiência sobre o meu percurso como educadora e contadora de histórias e os desafios artísticos que me foram impostos diante da pandemia da Covid-19. Estas reflexões fazem parte do meu projeto de pesquisa de mestrado (em andamento), junto ao programa

1 Encontros que ocorreram via plataforma Google Meet durante a pandemia provocada pela COVID-19, iniciada em 2020.

de pós-graduação do Instituto de Artes da UNESP. São ideias em construção que têm como interlocutores o professor Edimilson de Almeida Pereira e Nilma Lino Gomes, além da escuta generosa e contribuições do Grupo Terreiro.

Oralidade como valor civilizatório²

No Brasil, nas últimas duas décadas, a partir da minha experiência, observei um aumento significativo do número de profissionais que se dedicam a arte de narrar histórias, com as mais diversas finalidades, do entretenimento ao auxílio de práticas pedagógicas, principalmente professores e arte-educadores que normalmente recorrem a esta linguagem artística para propor atividades de língua portuguesa, e foi dessa maneira que eu também comecei a narrar histórias. Além da área educacional e do amplo campo das artes performáticas, assistimos aos profissionais de outras áreas que se utilizam de repertórios e práticas da contação de histórias para fortalecer suas técnicas de oratória e persuasão com fins comerciais.

Embora esta linguagem artística seja cada dia mais difundida, infelizmente o que observamos com frequência, principalmente no Brasil, nos ambientes de arte-educação, são contadores de histórias e da arte de narrar histórias serem cristalizados no lugar estereotipado de atividade exclusiva para crianças. Podemos constatar esta realidade observando a oferta desta atividade no educativo dos museus, bibliotecas públicas e outros centros culturais que quase sempre atribuem a contação de histórias ao âmbito de suas programações infantis. Ou em uma situação mais cruel, que vivencio desde o início de minha trajetória

2 “A África e seus descendentes imprimiram e imprimem no Brasil valores civilizatórios, ou seja, princípios e normas que corporificam um conjunto de aspectos e características existenciais, espirituais, intelectuais e materiais, objetivas e subjetivas, que se constituíram e se constituem num processo histórico, social e cultural.” (TRINDADE, 2013, p. 132).

profissional, que é relacionar a contação de histórias exclusivamente a atividades de mediação de leitura, subordinando a arte e práticas orais à literatura escrita.

Assim, essas formas contraditórias e ambíguas pelas quais as práticas de transmissão de saberes da oralidade no Brasil vêm sendo apropriadas e trabalhadas nos ambientes educacionais e centros culturais são um campo em aberto, em disputa, e sobretudo um grande desafio não só para a minha pesquisa, mas para todas e todos os pesquisadores que articulem diversidade étnico-racial, currículo, formação de mediadores de leitura e transmissão de narrativas orais em comunidades tradicionais, quilombolas e de terreiro³. Além das subordinações impostas por uma educação colonial e pela lógica epistemológica eurocêntrica que não reconhecem a oralidade como valor civilizatório, muitas dessas performances narrativas são também elaboradas a partir da literatura infantil e, nesse sentido, independentemente das contradições que envolvem as perspectivas dos objetivos e finalidades da transmissão oral de contos tradicionais, interessa-me compreender qual repertório está sendo divulgado para as infâncias nas performances de contação de histórias que acontecem nos ambientes educacionais e culturais, inspiradas nas publicações destinadas ao público infanto-juvenil. Dependendo do repertório escolhido e da forma que são transmitidas, essas narrativas, *a priori*, apresentam o poder de ampliar o repertório cultural, dignificar a história de povos que historicamente tiveram suas narrativas subalternizadas, ou também reforçar estereótipos e seguir com a lógica de hipervalorização de culturas eurocêntricas.

Simultaneamente ao crescimento do número de contadores de histórias, nos últimos vinte anos testemunhamos também todas as lutas e conquistas do processo de democratização que, dentre outras

3 Cf. OLIVEIRA, M. S.; GALANTE, R., 2020.

importantes frentes de batalha, tem historicamente na mobilização cultural e na política da população afro-brasileira o seu principal motor de transformação social e construção da cidadania. Sendo assim, considerando os conceitos de valores civilizatórios afro-brasileiros, neste ensaio considero como contação de histórias a partilha de contos da tradição oral, transcrição de textos literários e todos os elementos estéticos, culturais, sonoros, cantigas que auxiliam a performance de contadoras e contadores a potencializar as histórias, oportunizando aos ouvintes não apenas o contato com o enredo narrativo, mas também uma experiência estética em que a palavra assume um lugar central, comunicando ainda costumes de diversos povos, atores sociais, ao mesmo tempo que possibilita aos ouvintes entrarem em contato com a sua ancestralidade como protagonistas das narrativas, recriando assim a própria vida e suas subjetividades individuais, bem como a possibilidade de acessar e se sensibilizar com o universo cultural e cosmovisões de outros povos (PEREIRA, 2007).

A partir desta perspectiva, narro o meu percurso, minhas contradições, memórias e propostas para diversificar repertórios narrativos e formas de transmitir histórias em ambientes de educação formal e informal.

Contação de Histórias como linguagem artística

*Anda roda Chaveiroeiro, anda roda sem cessar.
Quando o Caveiroeiro parar, uma história irei contar
Cantos e contos de todos os cantos eu vim contar.*

A cantiga “Chaveiroeiro” é cantada por mim todas as vezes que inicio uma contação de histórias. É meu ritual simbólico conduzir quem me escuta ao presente, passado e futuro. Neste livro ela também marca o início da minha trajetória como contadora de histórias e pesquisadora.

Em 2008 mergulhei de cabeça no mundo da educação. A motivação para essa decisão foi a oportunidade de atuar como professora de sala de leitura. No planejamento pedagógico, além das atividades de literatura, eu deveria propor uma contação de histórias de tema livre. As intervenções artísticas realizadas na biblioteca⁴ estavam obrigatoriamente relacionadas ao currículo e a temas desenvolvidos em sala de aula por professoras polivalentes. As questões étnico-raciais apareciam de forma tímida através de poucos livros paradidáticos adotados. Dependendo da faixa etária, este assunto era inexistente. Quando tratavam de cultura africana e indígena, o trabalho estava normalmente vinculado ao processo de escravidão e colonização ou à mera análise da língua portuguesa, não havendo reflexão sobre o universo cultural desses povos. A professora Nilma Lino Gomes entende esses silêncios e abordagens superficiais como uma das manifestações do racismo na escola, ao dizer que:

É preciso colocá-lo no contexto do racismo ambíguo brasileiro e do mito da democracia racial e sua expressão na realidade social e escolar. O silêncio diz de algo que se sabe, mas não se quer falar ou é impedido de falar. No que se refere à questão racial, há que se perguntar: por que não se fala? Em que paradigmas curriculares a escola brasileira se pauta a ponto de “não poder falar” sobre a questão racial? E quando se fala? O que, como e quando se fala? O que se omite ao falar? (GOMES, 2012)

Nesse contexto, as literaturas consideradas “clássicas” e os autores “canônicos” celebrados não apenas pela escola, mas também pelo mercado editorial e premiações literárias, recebiam maior destaque no currículo de todos os segmentos educacionais, desde a educação infantil ao ensino médio, bem como a prioridade de trabalhar gêneros literários, sem priorizar a leitura crítica e sócio-cultural do conteúdo.

4 Eu lecionava numa rede de colégios particulares localizada em São Paulo, e no repertório cultural das crianças de classe média alta, majoritariamente brancas, pouco estava presente o universo cultural de outras regiões do Brasil, culturas asiáticas, latino americanas e africanas.

Foi nesse contexto que no mesmo ano de 2008, em parceria com a educadora musicista Marília Maia, criei a Cia. Chaveiroeiro⁵, meu projeto de contação de histórias, inspirados por tradições culturais que fugissem de enredos eurocentrados. A narração ultrapassou os muros da escola e tornou-se algo central em minha vida, e a partir daí passei a me apresentar em centros culturais, SESCs e bibliotecas públicas. Na realização das performances não havia cenário, fantoches ou outros elementos cênicos infantis que normalmente são utilizados nas apresentações com as crianças. O foco do trabalho sempre teve a oralidade como elemento central.

A partir dos estudos de Paul Zumthor (1997), depreende-se que a oralidade não se limita às percepções do mundo desencadeadas pela voz (tais como a evocação da alegria, do prazer, da perda etc.), mas diz respeito também ao corpo. Ou seja, os gestos e os movimentos que realizamos e trocamos estão grávidos de significações culturais, que variam no tempo e no espaço. [...] A oralidade implica, portanto, uma relação de presença, que aproxima o falante a sua plateia e vice-versa. Os conteúdos são dispostos para a plateia mediante aos recursos materiais da voz e do corpo, bem como do local onde se desenvolve a cena comunicativa. (PEREIRA, 2007, p. 107-108)

O entendimento de oralidade de Pereira, a partir dos estudos de Zumthor, nos convoca a refletir que não é possível pensar oralidade sem pensar no sujeito social, pois é a partir da história de sua comunidade, de seu pertencimento étnico, que o narrador utiliza os recursos do corpo, da voz e do espaço para entoar cantos e/ou narrar fatos.

O objeto cênico principal das apresentações era o “chaveiroeiro”, um instrumento musical formado por um carrilhão de chaves, utilizado no início das histórias, o qual simbolicamente adotei como um objeto mágico que abre as portas das histórias e dos corações, e que deu nome à companhia.

5 Cf. OLIVEIRA, M. S., 2020.



Narração Kianda e os encantos do Kalunga, Museu Afrobrasil.
São Paulo, 2019. Crédito: Mariana Ser

Se por um lado, na estrutura da escola, a oralidade e as festas populares só eram ofertadas de forma não curricular – como entretenimento ou prática de incentivo à leitura, a serviço do *preenchimento de lacunas e momentos livres* –, sendo subalternizados diante dos estudos dos cânones e gêneros literários, por outro, no Projeto Chaveiroeiro, a oralidade retomava seu papel central na perspectiva dos valores civilizatórios afro-brasileiros, atuando como porta voz das diversas culturas afro-ameríndias presentes no Brasil, nas Afro-Américas, bem como nos desdobramentos dessas culturas, diante do que Lélia Gonzalez bem nomeou como “Amefricanidade”⁶.

6 Nas palavras da própria Lélia: “Trata-se de um olhar novo e criativo no enfoque da formação histórico-cultural do Brasil que por razões de ordem geográfica e, sobretudo, da ordem do inconsciente, não vem a ser o que geralmente se afirma: um país cujas formações do inconsciente são exclusivamente europeias, brancas. Ao contrário, ele é uma América Africana cuja a latinidade, por inexistência, teve trocado o T pelo D para, aí sim, ter o seu nome assumido com todas as letras: América Ladina [...]” (GONZALEZ, 2020, p. 127).

Essa oralidade negra se configurava não apenas pelo enredo das contações de histórias, mas também pelas músicas com os elementos das culturas afro-brasileiras e com marcações rítmicas do samba, jongo, congadas, ijexás e por instrumentos relacionados ao país africano ou grupo étnico da história, como udu, xiquitsi, tambores e timbila.

Na perspectiva da construção de uma performance baseada na oralidade afro-brasileira, não existe escuta passiva, pois os valores da *circularidade e ludicidade* também se fazem presente, já que o corpo narrador não busca *centralidade* e exclusivismo. A cooperatividade de quem escuta também conduz a cena potencializando a performance da oralidade e não do narrador.

No entanto, a pandemia de 2020 apresentou novos desafios não só para as propostas de Educação Étnico-Racial, mas para todo o campo educacional e artístico que se viram perdidos diante do período de fechamento das escolas e centros culturais.

Narrativas na Pandemia: Pedagogia da Experiência × Pedagogia institucional

Em março de 2020, no contexto político-epidemiológico gerado pela Covid-19, contadores de histórias ganharam visibilidade e notoriedade diante do reconhecimento da pandemia, o que gerou alterações bruscas na rotina da humanidade: a suspensão do regime presencial de estudos e trabalho, a ruptura do cotidiano marcado pela sociabilidade presencial e a interrupção do convívio físico com diferentes pessoas da rede de apoio. Esses fatores motivaram um intenso quadro de ansiedade e instabilidade emocional, agravado pela possibilidade de contágio do desconhecido vírus e pelo cenário generalizado de incertezas. Alguns estudos da área de psicologia afirmaram que ouvir histórias poderia contribuir na saúde mental da população no contexto do isolamento (MENEZES, 2020).

Dispositivos eletrônicos, aplicativos de reuniões *on-line* e canais do YouTube mantiveram os isolados em conexão. As *lives* em redes sociais se proliferaram por todo país e diversos canais de comunicação deram visibilidade a grupos de narradores de histórias como opção de entretenimento e, posteriormente, também como opção pedagógica na substituição das atividades que ocorriam na escola.

A mídia fez ampla divulgação de projetos de narradores de histórias e canais do YouTube, que contemplavam pouca diversidade étnico-racial⁷, fazendo surgir uma série de questionamentos. A realidade e subjetividades das crianças negras, de comunidades de terreiro, quilombolas e reinados estavam sendo contempladas nos planejamentos pedagógicos e na oferta destes contadores de histórias? Como a escola e o Estado poderiam contrapor o racismo estrutural das redes sociais e acolher os saberes de comunidades tradicionais, contribuindo na formação da identidade de crianças afro-brasileiras e de um olhar plural das crianças de outros grupos sócio-raciais?

Mais uma vez os silêncios se manifestaram e de forma anacrônica cabe aqui uma digressão para dialogar com a obra *Malungos na Escola* (PEREIRA, 2007), que responde parte das contradições de 2020. Não é novidade dizer que muitas vezes a escola, do ponto de vista institucional, não consegue reconhecer os mecanismos de ensino-aprendizagem presentes nos ambientes familiares, nas comunidades tradicionais, nas festas populares, nas ruas... O não reconhecimento das instituições culturais e da escola revelam um processo educacional divorciado da sociedade e das comunidades que, *a priori*, deveriam desfrutar desta educação, provocando conflitos entre o que podemos chamar de pedagogia da experiência e pedagogia da instituição:

7 Em São Paulo, portais de notícias divulgaram páginas de narradores majoritariamente brancos, como na reportagem disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/crianca/2020/03/fique-em-casa-conheca-canais-do-youtube-com-contacao-de-historias-para-os-pequenos.shtml>. Acesso em: 20 abr. 2022.

A consequência disso é a manutenção do distanciamento entre o que chamamos de pedagogia da instituição (responsável pelo ensino-aprendizagem na “escola do governo”) e pedagogia da experiência (orientadora do ensino-aprendizagem na “escola da vida”). O que então se revelam são situações marcadas pelo conflito. De um lado, a escola oficial estabelece programas de ações universalizantes, entrando em choque com os anseios de grupos locais que reivindicam o atendimento de suas demandas particulares. (PEREIRA, 2007, p. 82)

Motivada por essas contradições, no contexto da pandemia, formulei meu projeto artístico-pedagógico para narrar histórias para adultos e crianças. Organizei um repertório no qual permeassem discussões ligadas aos direitos humanos, à divulgação de histórias de países africanos lusófonos, buscando a possibilidade de homenagear também as “Infâncias Reinadeiras” das comunidades de congadas e reinados de Minas Gerais, que sempre inspiraram meus trabalhos.

Na UNICEF do Brasil, fui convidada a registrar e compartilhar parte das criações da Cia. Chaveiroeiro, no *podcast* “Deixa que eu conto”. Essa iniciativa nasceu em resposta à pandemia da Covid-19, com o objetivo de levar para as crianças, familiares e educadoras/es do Brasil programas em áudio de, em média, 30 minutos, com histórias que convocassem as crianças à imaginação e para serem protagonistas do seu próprio desenvolvimento e aprendizagens⁸. Foram gravados 216 programas com diferentes contadores de histórias, com temáticas relacionadas à cultura europeia, cultura amazônica, contos afro-brasileiros e programas que auxiliavam nas discussões a respeito de práticas de inclusão de crianças deficientes. O programa não substituiu as experiências coletivas vivenciadas no contexto das instituições de educação ou as que ocorriam nas bibliotecas públicas ou centros culturais, mas tinham como intenção garantir a aproximação com as famílias naquele momento adverso de

8 Guia de Possibilidades Pedagógicas – “Deixa que eu conto”. Disponível em: <https://www.deixaqueeuconto.org.br/>. Acesso em: 7 abr. 2022.

isolamento. A proposta de atividade em áudio também se alinhava com as orientações da Sociedade Brasileira de Pediatria, em especial no que se refere ao tempo excessivo e à distração passiva que os equipamentos eletrônicos promoviam em um momento em que era importantíssimo proporcionar às crianças (e também aos adultos, na minha percepção) brincadeiras ativas e interações com o mundo.

Foi justamente na pandemia que experienciei pela primeira vez o poder da palavra sem a minha *corporalidade* e a presença interativa com o público. Sempre gostei de reforçar que nas minhas performances o corpo e a palavra deveriam estar no centro. Em uma sociedade racializada, a palavra que sai de um corpo negro, que não está em uma situação de subalternidade, sai quase sempre como um grito de liberdade. O corpo que fala em um país onde o racismo se manifesta de inúmeras formas, sejam de maneiras explícitas, estruturais ou pelos silêncios, ainda que não queira, é sempre um corpo e uma voz política. Percebi que meu corpo negro em cena muitas vezes já era cenário, objeto, figurino e paisagem. Diante de um programa de áudio, sem o recurso da visualidade, como transpor essa força e representatividade apenas para voz?

Nos episódios que tive a oportunidade de roteirizar, tentei sistematizar as pesquisas desenvolvidas nos últimos anos, tanto no Brasil como nos países africanos que visitei. Separei histórias e brincadeiras trabalhadas em sala de aula e nas apresentações artísticas, e o resultado foi um registro de quase 30 horas divididas em dez episódios. Optei por narrar contos populares de Angola, São Tomé e Príncipe, Moçambique, Congo, Gana, biografias de personalidades negras e pessoas anônimas periféricas.

O músico convidado Alysson Bruno (Brasil), criou ritmos, vinhetas e cantigas com elementos sonoros que gerassem experiências e

aprendizados a partir dos povos e tradições contempladas nas narrativas. Cada quadro do programa foi dividido em chaves, entre elas destaco a chave “falando pretoguês”, uma possibilidade de estudar o português a partir dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa e homenagear Lélia Gonzalez, que cunhou o termo “pretoguês” para se referir às influências das línguas africanas no português falado no Brasil. A “chave da brincadeira”, dividida em brincadeiras afro-brasileiras e moçambicanas, foram ensinadas pela artista moçambicana Lenna Bahule. A participação de uma mulher africana potencializou a experiência do contato com a oralidade e escuta do português falado em Moçambique, bem como a escuta das línguas nacionais deste país.

No campo das biografias, narrei a história de Claudia Rosalina Adão, mulher negra periférica da zona leste de São Paulo, cientista social, ex-porta-bandeira de uma escola de samba, que na infância superou conflitos raciais. Em outro episódio, a biografia de Pixinguinha foi compartilhada com a intenção de fugir dos estereótipos e abordagens reducionistas a respeito de uma produção musical afro-brasileira que utiliza apenas instrumentos de percussão. Algumas contações de histórias foram complementadas pelo quadro “Chave do bate-papo”, um quadro de entrevista utilizado para dar voz a artistas negros, imigrantes africanos que poderiam contribuir no fortalecimento da memória e difusão de diferentes narrativas negras no país, mas idealizado também para oportunizar o protagonismo da voz das crianças isoladas e aos saberes de crianças negras subaproveitados na educação institucional. Assim como na performance de contação de histórias presencial, não cabia uma escuta passiva dos ouvintes. Portanto, na performance em áudio, busquei dar voz, quando possível, à infância para compor esta oralidade. E foi pela voz, narrativa e experiência das crianças que foi possível observar também as diversas formas de ser negro no Brasil. A partir da voz de Murilo Tigrinho, de 5 anos, outras crianças foram

oportunizadas a conhecer importância de Pixinguinha e sua influência na perspectiva de um olhar infantil:

Eu moro na Bahia. Eu tenho 5 anos e chamo Murilo Tigrinho [...]. O meu cabelo é grande e enrolado, enroladinho, a minha mãe sempre fica arrumando meu cabelo e também eu tenho a pele escura. [...] Eu também toco flauta com o meu pai, eu também sou sem dente aqui. [...] Eu sou banguelo! (risos) Com três anos, comecei a tocar violino e essas coisas... Daí, quando eu fiquei com quatro anos eu comecei a flauta, daí eu fiquei aprendendo umas músicas. Primeira música que eu aprendi na flauta foi a música do 1 a 0, daí essa música foi criada pelo Pixinguinha. O Pixinguinha faz música boa. Faz um monte de música boa [...].⁹

Em outro episódio, inspirada pela obra de Pereira, contei a história dos *Reizinhos do Congo* de Minas Gerais, que desloca o olhar da escravidão como lugar de interdição e evidencia o papel das comunidades de reinado como espaço de resistência e memória, refletindo sobre a coragem dos antepassados para tornar a vida maior que o medo¹⁰. A contação de histórias apresenta um novelo de narrativas, músicas, com a proposta de aproximar os ouvintes da dinâmica das festas do Rosário em Minas Gerais. Incluí no episódio um diálogo com crianças da comunidade quilombola Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis, situada em Ribeirão das Neves, Minas Gerais, que nos revela as heranças de um legado cultural afro-mineiro contemporâneo. A dimensão de como as festas de reinado e congadas acontecem pelo olhar das crianças é evidenciada nas falas de Rafael, de 5 anos, e de Gabriel, de 9 anos. Quando questionados sobre como é a participação das crianças nas festas, respondem:

9 Transcrição de parte da entrevista realizada no episódio 160 do podcast “Deixa que eu conto”. Disponível em: <https://www.deixaqueeuconto.org.br/>. Acesso em 7 abr. 2022.

10 Paráfrasea de parte do trecho da contracapa do livro *Os Reizinhos do Congo*.

Na festa tem Boi da Manta¹¹, barraca, tem os congados que vão. A gente canta e dança para Nossa Senhora do Rosário e a gente também toca para São Benedito, a gente brinca com o boi e corre. Também levanta a bandeira, faz muitas coisas. E é muito legal.

Neste mesmo episódio, Bernardo, de 5 anos, além de explicar sua paixão pelos instrumentos que toca, em suas palavras, a *caixa* (tambor) e a *campanha*¹², também conhecida como *gunga*, complementa a dimensão das oralidades do “pretoguês” mineiro, o sentido religioso das brincadeiras e narrativa: “É, nós reza um tiquim, nós faz tudo para ser melhor gente”.

O episódio dos *Reizinhos dos Congo* sintetiza de forma mais explícita a intenção da curadoria de histórias que exemplificam como africanos e seus descendentes se reorganizaram no Brasil, formando parte do que entendemos como cultura afro-brasileira. Falar sobre as narrativas e saberes das festas populares, no momento em que crianças e adultos estavam isolados, poderia não fazer sentido para a população de grandes centros urbanos e para as classes dominantes. Mas dar voz para as crianças quilombolas explicarem sua relação com uma festa que é pouco acolhida pelas instituições educacionais, é também uma forma de retomar a oralidade como valor civilizatório. A aproximação com o pensamento do professor Edimilson Pereira é uma tentativa de propor outras estratégias de ensino-aprendizagem que conflitam com a pedagogia institucional, mas acolhem outros saberes.

11 Neste caso, trata-se do “Boi da Manta”, elemento das festas do Rosário e de São Benedito. Uma pessoa veste a alegoria do boi que tem estrutura de madeira, acoplada a uma cabeça de boi empalhada. Esse episódio foi roteirizado com objetivo de compartilhar histórias e cantigas das comunidades afrobrasileiras de Minas Gerais e oportunizar que as crianças da comunidade quilombola de Justinópolis explicassem o que é uma festa de reinado na perspectiva das infâncias.

12 Chocalho utilizado nos pés, feito de metal ou sementes.



Considerações finais

Enquanto realizava as etapas de pré-produção das narrativas do *podcast*, perguntava-me se uma performance feita a partir de áudios poderia realmente carregar elementos de representatividade de culturas negras.

Não tenho respostas, mas considero que a construção de um repertório de histórias com diferentes tradições étnicas e a escuta das diversas formas de ser e de viver as culturas negras no Brasil pela perspectiva das crianças pode ser um caminho, ou no mínimo uma tentativa de jogar luz sobre a diversidade e multiplicidade dessas perspectivas *amefricanas*, além de ser uma forma de contribuir no enfrentamento da monocultura de narrativas. Narrativas que despertem e evoquem outras subjetividades e possibilidade de ver o negro no Brasil, desde uma história da rainha do Congo que represente crianças quilombolas até a biografia de Pixinguinha acompanhada de uma voz e oralidade que permitam que crianças negras e não-negras possam sonhar em ser musicistas de orquestra ou de outros grupos a partir de referenciais afro-brasileiros.

Um repertório elaborado a partir das oralidades como valores civilizatórios afro-brasileiros é um lembrete para que possamos gerar rupturas relacionadas às questões de submissão e opressão racial, elevando e reforçando os princípios de equidade. É urgente retomarmos a oralidade como prática ancestral e intergeracional. No entanto, apresento minhas reflexões a partir de um trabalho dedicado às infâncias porque, infelizmente, este ainda é o único lugar no qual a sociedade organizada por valores eurocêntricos o coloca. Que as experiências aqui relatadas sejam um convite para que a contação de histórias e as práticas de oralidade estejam mais presentes em nossas vidas, afinal, histórias são para todas e todos que têm a capacidade de ouvir.

Referências bibliográficas:

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

GOMES, Nilma Lino. Relações étnico-raciais, educação e descolonização dos currículos. **Currículo sem Fronteiras**, v. 12, n. 1, p. 98-109, jan./abr. 2012.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. GONZALEZ, Lélia. *In*: **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, p. 127-150, 2020.

MENEZES, Jaileila de Araújo et al. A contação de histórias no Instagram como tecnologia leve em tempos pesados de pandemia. **Psicologia & sociedade**, v. 32, set. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1807-0310/2020v32240330>. Acesso em: 20 abr. 2022.

OLIVEIRA, M. S. Projeto Chaveiroeiro: Tradição oral, mediação de leitura e percursos narrativos de uma contadora de histórias. **Revista Crioula**, [s. l.], n. 25, p. 386-399, 2020. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/172872>. Acesso em: 4 out. 2020.

OLIVEIRA, M. S.; GALANTE, R. Um *djéli* entre nós. *In*: Italiano, Carla; Vale, Glaura Cardoso; TORRES, Júnia (org.). **Catálogo forumdoc.bh.2020**: 24º forumdoc.bh. – Festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2020. p. 184-186. 2020.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Malungos na Escola**: questões sobre culturas afrodescendentes e educação. São Paulo: Paulinas, 2007.

PERROTTI, Edmir. Infoeducação: um passo além científico-profissional. **Informação Profissões**, v. 5, n. 2, p. 4-31, jul./dez. 2016. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/infoprof/article/view/28314>. Acesso em: 20 abr. 2022.

TRINDADE, Azoilda Loretto da (org.). **Africanidades brasileiras e educação**: salto para o futuro. Rio de Janeiro: TV escola/MEC, 2013.

Chegar e olhar com o estômago, perguntar pelos pés e viver o pulso

Deise Santos de Brito

O amor pressupõe conhecimento.
Beatriz Nascimento

Chegar e olhar com o estômago...

Chegar sutilmente acolhe o desejo de encontrar algo. Em 2013, esse estado que em mim era tão turvo acontecia na mesma proporção em que dobras, difíceis de abrir, eram limpas. Lembro-me da primeira noite: inseguranças, ansiedade, deslumbramento, além do primeiro traço do desenho que foi se preenchendo de admiração por algumas presenças.

Estava no Terreiro de Investigações Cênicas – Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens, casa que abriu suas portas para o “Casamento de Preto”¹. Ali, ocupei-me de potentes formas em contornos discursivos que se prologam até o momento.

Ilda Andrade² havia comentado para mim a respeito desse grupo de pesquisa, especificamente mencionando a professora Marianna

1 Parte do título da minha tese de doutoramento, *Casamento de Preto*: um estudo a respeito do corpo negro a partir de Josephine Baker e Grande Otelo. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/182600/brito_ds_dr_ia_int.pdf?sequence=4&isAllowed=y. Acesso em: 5 maio 2022.

2 Artista do teatro, educadora e pesquisadora do Grupo Terreiro. Atualmente, doutoranda em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP.

Monteiro – e suas andanças como pesquisadora – e a suspeita de um possível movimento de recepção, por parte da professora, de uma ideia de investigação que envolvia meus trajetos em uma teia tecida entre Josephine Baker (1906-1975) e Grande Otelo (1915-1993).

Logo após a conversa com Ilda, e depois de uma primeira aproximação com a Professora Doutora Marianna em seminário no qual ela participava de uma das mesas, seguido de um contato por *e-mail* com ela, aconteceu o primeiro encontro com o coletivo de investigação. E a partir daí, eu participaria como pesquisadora do Terreiro até o final de 2019. Afeição-me a pessoas e construí laços importantes não apenas com pesquisadores do grupo, mas também com mulheres de outros segmentos do Instituto de Artes da UNESP³, universidade onde ele foi fundado.

Nesse caminho, foram redimensionados outros diálogos significativos, que, embora não alocados no Terreiro, tinham sido estimulados e provocados por ausências ou não ênfase de determinadas abordagens no seu invólucro. Esses diálogos tiveram como base as leituras realizadas nos encontros com o GEINX⁴, além de uma densa fase de

3 No primeiro ano de Doutorado fui indicada pela minha então orientadora professora Marianna Monteiro para participar da I Comissão de Direitos Humanos do Instituto de Artes da UNESP. Thaís Magalhães (funcionária da Administração), Juliana dos Santos (então mestranda em Artes), Janaína Nunes (assistente social) e eu construímos as primeiras bases da comissão que mais tarde contaria com as potentes integrações de Fabiane Mie Hanashiro (funcionária da Administração), Inessa da Silva (à época, estudante da graduação em Licenciatura em Teatro) e Marina Klautau (então estudante da graduação em Artes Visuais). Estas duas últimas já estão formadas - Inessa é mestranda em educação pela USP, e Juliana dos Santos está em processo de doutoramento pelo Instituto. Thaís é mestranda em Direito pela USP e trabalha atualmente na Pró-reitoria de Extensão Universitária e Cultura da Unesp. Janaína está na UNESP-Sorocaba e Fabiane continua atuando no quadro administrativo do Instituto de Artes e é mestranda na Escola de Comunicações e Artes da USP.

4 Grupo de Estudos de Intelectuais Negres (GEINX), vigente entre 2014 e 2015, formado por Juliana dos Santos, Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula (então mestranda em Artes) e eu. *Pele Negra, Máscaras Brancas*, de Frantz Fanon, foi uma obra lida e discutida pelas três

dedicação radical ao livro *Entre campos, nações, culturas e o fascínio da raça*, de Paul Gilroy, estudo ao qual me dediquei em parceria com o pesquisador Fernando Ferraz⁵.

Recordo-me que, nesses períodos iniciais como participante do grupo Terreiro, meu estômago era uma espécie de portal ótico. Ele queria devorar qualquer pista que me estimulasse a derramar ideias e lubrificar caminhos. As dobras precisavam ser desfeitas para (re) fazer as relações com as minhas decepções. Assim, estar no Terreiro e comungar de discussões em microgrupos de estudos paralelamente, fazia o meu corpo-terreiro continuar *espiralizando*.

A fome era de continuar renascendo para o que chamo, agora, de ocupar-me de mim. Por essa razão, no início era mais silêncio do que precisão, uma energia quieta. “Mas a quietude era o sono das espadas” (HURSTON, 2002, p. 97). Posto isso, aos poucos as palavras saíam na medida em que conteúdos iam sendo mais digeridos. E nem sempre o processo de digestão num grupo de estudos é tranquilo.

Os encontros se findam nos dias programados e as trocas se processam nos dias seguintes, enquanto a pesquisadora dorme, caminha na rua, pega o metrô, conversa com amigos, assiste a um filme e liga para a mãe. Um fato cotidiano que passaria despercebido em outro momento qualquer, dilata-se para um novo entendimento. E assim, as articulações são formadas, provocando a pessoa que investiga a confrontar certas verdades ou estabilizar alguns questionamentos.

pesquisadoras. Atualmente, Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula é doutoranda em Artes pela UNESP. Além das integrantes da Comissão de Direitos Humanos e das participantes do GEINX, foi estabelecida a aproximação, parceria e interlocução também com Lilian Rubia da Costa Rocha, que naquele momento era mestranda em Artes pelo Instituto e atualmente é doutoranda em Artes pela Unicamp.

5 Artista, historiador, investigador da dança e Doutor em Artes pela UNESP. Foi pesquisador do Grupo Terreiro. É professor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

O primeiro texto lido e apreciado no primeiro encontro que participei foi *Dancing Revelations – Alvin Ailey’s Embodiment of African American Culture*, de Thomas DeFrantz. A discussão ficou sob a condução de Fernando Ferraz, que apresentou a publicação e abriu o debate de forma cênica. Naquela ocasião, o Terreiro buscava discutir as teorias com pequenas experimentações artísticas por parte de quem indicava a referência abordada em cada encontro. Não havia uma fórmula de como fazer isso, pelo contrário, a ideia era processar o experimento. Dali em diante, foram se inscrevendo outros fôlegos com configurações que ora se afastavam, ora se aproximavam desse anseio.

No final do meu primeiro ano de grupo (2013), participei do processo seletivo para o programa de Doutorado da UNESP, na linha das Estéticas e Poéticas Cênicas, indicando a professora Marianna Monteiro para a orientação. Contudo, não fui aprovada na prova teórica e isso foi muito frustrante.

Em 2014, tendo me preparado com mais afinco, algumas ideias estavam mais renovadas e amadurecidas, inclusive pelas nutrições ocorridas dentro dos estudos desenvolvidos no grupo. Então, tentei novamente e obtive a aprovação.

O Terreiro foi testemunha das minhas vivências nos desafios da pesquisa, que me deslocaram visceralmente por entre lugares epistêmicos a fim de escrever um exame a respeito das relações entre os processos corporais de Josephine Baker e Grande Otelo, inventando uma narrativa a respeito do corpo negro e tendo como ponto de partida o encontro entre ela e ele em 1939, no Cassino da Urca (Rio de Janeiro).

No mesmo ano em que prestei, pela segunda vez, o exame seletivo para ingressar no doutoramento, engajei-me, juntamente com as outras pessoas pesquisadoras do grupo, na organização do I Colóquio Internacional “O Afro Contemporâneo nas Artes Cênicas”, evento que,

na minha percepção, foi uma das travessias mais lindas e provocativas que o Terreiro já construiu.

O colóquio aconteceu entre os dias 31 de março e 4 de abril de 2015, enraizando dentro de meus princípios de pesquisa a porosidade a atravessamentos desconhecidos, por meio da escuta e diálogo com investigadores nacionais e internacionais que participaram dos cinco dias de encontro. Esta foi a entrada para os pratos principais que os estudos decoloniais mais tarde me proporcionariam.

Perguntar com os pés

O “II Encontro latino-americano de pesquisadores sobre corpos e corporalidades nas culturas”⁶, que aconteceu em outubro de 2015, na cidade de Bogotá (Colômbia), cruzou os caminhos do grupo Terreiro com as estradas dos estudos decoloniais. As investigações nesse recorte eram inéditas? Não. No campo teórico-acadêmico, o chamado “giro decolonial”⁷ estava sendo cultivado desde o final dos anos 1990, frisando a atenção para o ponto de que a atitude de descolonizar já estava presente antes mesmo de o termo ou a corrente teórica terem sido forjados. Existiam pesquisadores no Brasil que já conheciam essa corrente? Sim. No entanto, para o Terreiro, era um território discursivo ainda desconhecido ou pouco penetrado.

O fato é que, para o coletivo, o contato com as linhas da teoria da decolonialidade possibilitou uma caminhada mais firme em relação aos aspectos nevrálgicos contidos no racismo epistêmico, dentre os quais, a branquitude. Situação que se somava ao contexto deixado pelas

6 Esse encontro é trienal e já foram realizadas quatro edições, cada uma em um diferente país da América Latina. Para maiores informações a respeito, acessar: <https://red.antropologiadelcuerpo.com/>.

7 Cf. BALLESTRIN, 2013.

reverberações do I Colóquio Internacional “O Afro Contemporâneo nas Artes Cênicas” que, felizmente, tirou os nossos pés acadêmicos do lugar.

O encontro em Bogotá – organizado e promovido pela Rede de Antropologia de e desde os corpos, em conjunto com a Rede Colombiana de Investigadores/as sobre o corpo – revelou-me muitas frestas. Em um dos grupos de trabalho apresentado no evento, o termo “Pensamento de Fronteira” e a referência a teorias latino-americanas (re)orientou minha percepção para as produções de conhecimento que me configuraram e que não foram apreendidas nas ambiências da universidade.

Segundo Grosfoguel (2008, p. 138), “[...] o pensamento de fronteira é a resposta epistêmica dos subalternos ao projeto eurocêntrico da modernidade”. Respostas já constatadas em movimentos individuais, mas também, e principalmente, criadas no coletivo. Meneios, gestos e ações de agrupamentos que friccionam e borram as crueldades das obras do colonialismo que condicionou a modernidade.

São os momentos de formação política e estética dos grupos de teatro de rua; do samba com os pés arrastados no chão que correm a roda em círculo, levando o corpo a realizar pequenas curvas que “rasuram” (MARTINS, 1997) o linear; das retóricas de mestras e mestres que honram a tecnologia da oralidade; das ações comunitárias que reexistem na descrença das fundações da cultura capitalista; da insistência de mães e pais na proteção das sabências de filhas.

Nesse sentido, tais referenciais – escritos e não escritos nos livros, internos e externos ao ambiente acadêmico – me auxiliaram a coreografar um novo tato no trato da história da modernidade e de seus alicerces raciais e sexistas pregados na construção da cultura do capital, e também a estabelecer anúncios epistemológicos urgentes, sem qualquer temor.

Conhecer os estudos decoloniais acrescentou criticamente mais fios de inquietude ao processo subjetivo do meu doutoramento. Ainda é difícil descrever ou nomear com mais precisão esse encontro. No entanto, tomar conhecimento desse campo foi o toque que a minha coragem precisava. Além disso, tudo estava em sintonia com uma série de experiências insurgentes que eu vivia naquele momento nos campos profissional e pessoal.

Após nosso retorno da Colômbia, um dos primeiros textos que discutimos no grupo foi o artigo “A desobediência epistêmica”, de Walter Mignolo. Proposto por mim para a leitura e debate, esse artigo provocou conflitos perante os deslocamentos epistemológicos nada sutis nos modos de entendimento da erudição e das muitas dicotomias consideradas como universais. Estas últimas, edificadas sob as pretensões coloniais. Noções como sagrado e profano, assim como a educação “branqueirocentrada”, foram revisitadas pelo grupo de forma crítica.”Também foi confrontada, por algumas vozes do coletivo, a forma como opera o universalismo abstrato que nada tem de “desinteressado”, “desincorporado” ou “sem pertencimento”, pelo contrário, é forjado nas bases da parceria entre modernidade e colonialidade (BERNADINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSGUÉL, 2020). Isso desencadeou uma movimentação nada cômoda entre consonâncias e dissonâncias no Terreiro.

Algumas crises me visitaram, permanecendo até a defesa da tese. Porém, o lado conciliador da crise é exatamente o conjunto de perguntas que ela proporciona. E hoje, mais assentada, acredito que perguntas gestadas por situações de crise devem estar presentes em qualquer coletivo de pesquisa que se dispõe a enfrentar as cognições coloniais.

Estas últimas, na minha percepção, dizem respeito não somente aos conteúdos, mas também às relações hierárquicas que se estabelecem

entre eles, às maneiras como se inventam as interlocuções com suas autorias e ao tom das retóricas tanto ao citar pensamentos como ao nomear suas fontes. E ainda se relacionam com a performance cotidiana da preferência e do desejo por referências ou validações originárias de certas nações da Europa e América do Norte. Muitas vezes, a coreografia do racismo, em relação a determinadas produções de conhecimento, não acontece na transparência e sim através de uma suposta inocência com um subconsciente bem intencional. Por essa razão, permitir se perguntar a partir da crise é uma pisada fundamental, todavia *laborosa* e nada bonita.

Percebo que, atualmente, os estudos decoloniais estão mais disseminados nos programas de pós-graduação do que em 2015, e não sei se essa impressão se dá pelo motivo de eu estar mergulhada nas investigações ou se realmente esse processo está acontecendo de fato.

Segundo Bernadino-Costa, Maldonado-Torres e Grosfoguel (2020), sistematizar e elucidar historicamente a colonialidade do poder, do ser e do saber é uma das vantagens do projeto acadêmico-político da decolonialidade.

Contudo, um dos riscos envolvidos, sobretudo na tradição acadêmica brasileira, é de o projeto decolonial se tornar apenas um projeto acadêmico que invisibiliza o locus de enunciação negro, deixando de lado sua dimensão política, isto é, seu enraizamento nas lutas políticas de resistências e reexistência das populações afrodiáspóricas e africanas, indígenas e terceiro-mundistas. (BERNADINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSGOUEL, 2020, p. 10)

Sabe-se que essas táticas de invisibilização podem ocorrer por ritos que já são conhecidos, desde a ausência de referências nas bibliografias de cursos até as presenças de abordagens que não desequilibram discursos dominantes dissimulados em aparentes cordialidades. Em suporte a essa posição, ressalta-se mais uma colocação dos autores:

O deslocamento do projeto decolonial da luta política das populações negras, caso se concretizasse, seria uma traição à própria decolonialidade. Esse é um risco que visualizamos quando diversos acadêmicos brasileiros começam a utilizar o título decolonialidade nos seus trabalhos acadêmicos e, no entanto, não citam qualquer autor negro ou indígena, ou sequer têm qualquer relação com os movimentos sociais, limitando-se a dialogar com os membros da rede de investigação modernidade/colonialidade e com outros teóricos latino-americanos que falam a partir de uma perspectiva da população branca. Em outras palavras, a decolonialidade se torna mais uma moda acadêmica e menos um projeto de intervenção sobre a realidade. (BERNADINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSGOUEL, 2020, p. 10)

Sendo assim, performar a indignação com a colonialidade transbordada nos jeitos e nas relações se soma ao enfrentamento das próprias contradições, não a fim de ter a coerência como consequência e sim para ser responsável ao longo do trajeto. Movimento de responsabilidade que está implícito na atitude que se ocupa na tarefa de desconfiar e, caso se disponibilize para tal, exercer a dinamitação dos desejos, parâmetros e preferências organizados pelas gramáticas sorrateiras das bases da hegemonia.

Inocentar a educação colonizadora que também nos formou/forma, nos atravessa, ou anunciar irresponsavelmente uma pseudodesconstrução é subestimar a pedagogia de um projeto muito bem costurado. Nesse sentido, para além do ideal de desconstruir estruturas não saudáveis, a decolonialidade é um exercício que consiste em ocupar-se de si enquanto ocupa-se no coletivo, movimentando a intervenção e a modificação. De todas as experiências que vivi no Terreiro e de todos os diálogos constituídos, essa reflexão é a que mais pulsa.

Viver o pulso

Sem dúvida, o Grupo Terreiro de Investigações Cênicas – Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens agregou o meu enlace com a pesquisa.

Agradeço a cada pessoa investigadora presente nas reuniões em que estive porque estabelecemos trocas (algumas em silêncio) e aconteci em crises. Não crio mais rodeios para dizer que sou artista e apaixonada por pesquisa, inclusive na universidade, pois acredito que esse espaço ainda é ou pode ser um lugar onde perguntas devem ser acolhidas e respostas são apenas parte de um processo que dança desestabilizações de cânones historicizados como superiores. Os movimentos do grupo compõem também a coreografia dessa percepção. Desse modo, desejo vida longa ao Terreiro, assim como anseio mais estradas com perguntas que gestem eficientes transformações. Que outros terreiros continuem a viver seus pulsos dentro e fora da universidade, dentro de cada pessoa que quer amar em diversas texturas.

Referências bibliográficas:

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**. Brasília [D.F.], n. 11, p. 89-117, maio/ago. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n11/04.pdf>. Acesso em: 5 maio 2021.

BERNADINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. Introdução: Decolonialidade e pensamento afrodiásporico. In: BERNADINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiásporico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 9-26.

BRITO, Deise Santos de. **Casamento de Preto**: um estudo a respeito do corpo negro a partir de Josephine Baker e Grande Otelo. 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/182600>. Acesso em: 23 ago. de 2021.

DEFRAITZ, Thomas. **Dancing Revelations**: Alvin Ailey's Embodiment of African American Culture. New York: Oxford University Press, 2006.

GILROY, Paul. **Entre Campos: nações, culturas e o fascínio da raça**. Tradução: Celia Maria Marinho de Azevedo et al. São Paulo: Annablume, 2007.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade,

pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. n. 80, p. 115-147, 2008. Tradução: Inês Martins Ferreira. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/697>. Acesso em: 5 maio 2022.

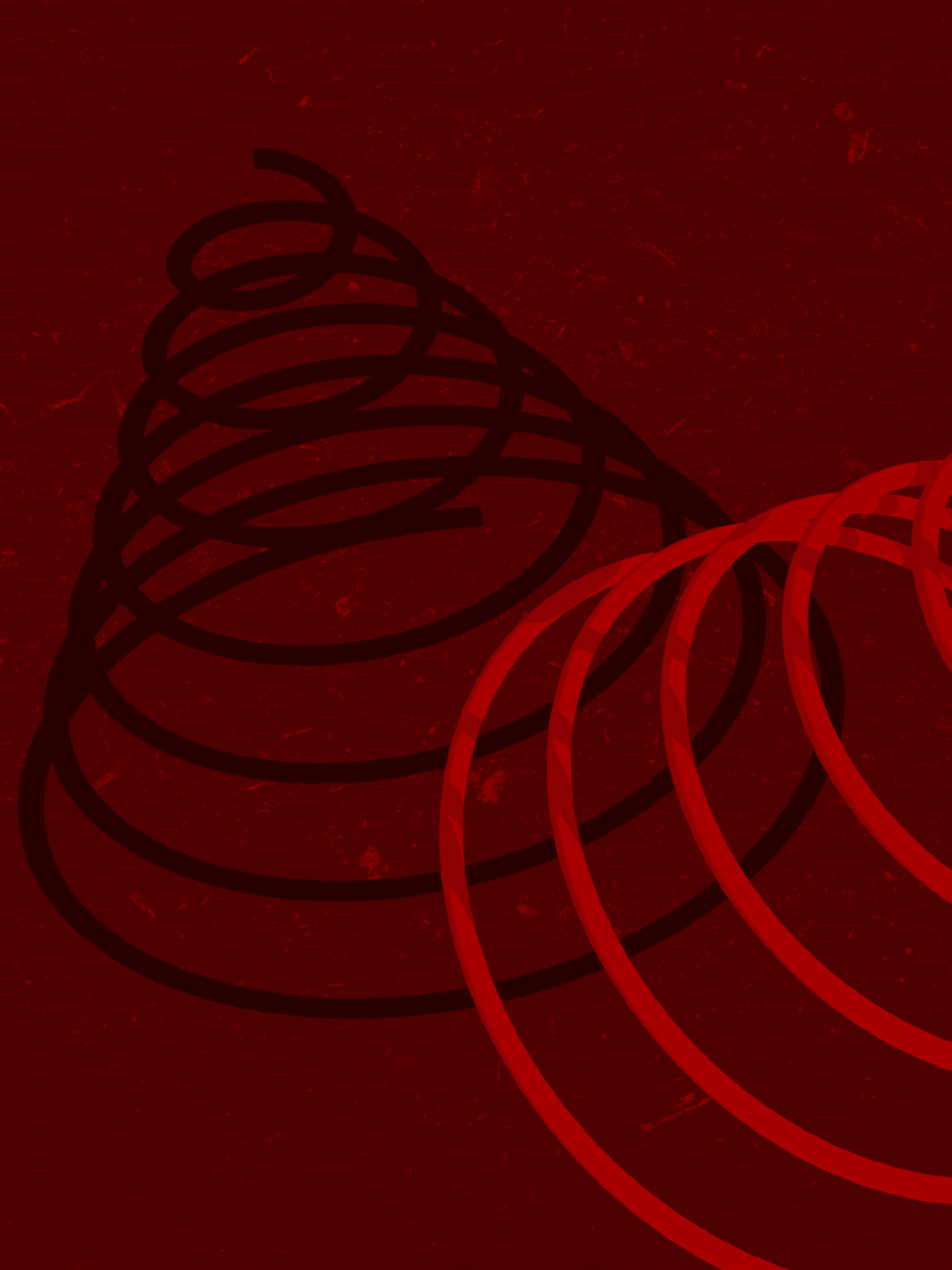
HURSTON, Zora Neale. **Seus olhos viam Deus**. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**: o reinado do rosário no jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MIGNOLO, Walter. Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Literatura, língua e identidade**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 287-324, 2008. Tradução: Ângela Lopes Norte. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf. Acesso em: 29 jun. 2022.

NASCIMENTO, Beatriz. **Beatriz Nascimento**: Quilombola e intelectual. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.





AUTORAS(ES)



Ana Carolina Toledo. Educadora física no SESC-SP. Artista-educadora-pesquisadora das encruzilhadas entre corporeidades negras, pedagogias e feminismos. Dançante no bloco afro Ilú Obá de Min (SP). Mestre em Artes, com pesquisa em dança negra, pelo Instituto de Artes – UNESP (2021). Especialista em “Corpo: dança, teatro e performance” pelo Célia Helena – Centro de Artes e Educação, SP (2016). Bacharel em Esporte (2006) e Marketing (2011) pela USP.

Contato: acarol.toledo@gmail.com



Carolina Abreu. Doutora em Antropologia Social pela FFLCH-USP (2012), Mestre em Antropologia (2006) e Bacharel em Ciências Sociais (2000) pela mesma instituição. É pesquisadora do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEDRA), do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI) e do Grupo de Pesquisas em Antropologia Musical (PAM), da Universidade de São Paulo. É também realizadora de filmes etnográficos e trabalhos na linha da antropologia das formas expressivas. Além disso, é parceira do Coletivo Casadalapa, dançarina amadora, praticante de aikido e kinomichi.

Contato: <https://carolinaabreu.academia.edu/>
<http://lattes.cnpq.br/8077996319628388>
<http://anunciadotempestade.wixsite.com/carolina>
<https://coletivocasadalapa.wordpress.com/>



Edicléia Plácido Soares (Cléia Plácido) atua como artista da Dança, pesquisadora do movimento desde 2003. É artista educadora, cofundadora do Núcleo Menos 1 Invisível e, atualmente, assume sua direção artística. Educadora do movimento somático BMM, é mestranda em Artes pela UNESP com a pesquisa “Entre o poético e o político: desvendando dramaturgias para um corpo afro diaspórico”, sob orientação de Marianna Martins. Bacharel e licenciada em Dança pela Universidade Anhembi Morumbi (2000-2003), estudou especialização

do Sistema Laban/Bartenieff na Faculdade Angel Viana/RJ (2011-2013). Recebeu o prêmio Denilton Gomes de “melhor atuação política na Dança” em 2017. Em 2015/2016 concebeu “Frutos de Escavação” e “Mo..Ver-se”, em parceria com Ricardo Silva. Desde 2013 organiza jams de contato improvisação em espaços alternativos e na rua. Em 2019, iniciou estudos decoloniais participando de vivências e leituras. Integrou a equipe da “Video-Cartas Imigrantes”, em parceria com Karina Quintanilha e participou do curso “Memória de Futuro nas Artes Afro-atlânticas” com Hélio Menezes e Luciane Ramos. A partir de 2020 desenvolve, em parceria com Felipe Cirilo, o projeto Kazuá com aulas, jams e discussões a respeito da presença do artista negro na dança. Em 2021 estreia “Poemas Atlânticos”, espetáculo que integrou o projeto Mergulho, contemplado pelo 28º edital de Fomento à Dança.

Contato: cleiabanco@gmail.com



Deise de Brito. Baiana de Salvador, Nordeste do Brasil, nascida e criada no Engenho Velho de Brotas. Residente em São Paulo há 15 anos. Namoradeira de quadril, é artista da dança e do teatro, educadora e autora de livro didático (Artes Cênicas). Graduada em Teatro pela Universidade Federal da Bahia e formada pela Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da USP e Doutora em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP. Professoreia como artista na Escola Municipal de Iniciação Artística de São Paulo (EMIA-SP). É fundadora e componente do Núcleo Vênus Negra. Em 2019, recebeu o Prêmio Denilton Gomes na categoria “Olhares para as estéticas negras e de gênero na dança”. Desenvolve amores-pesquisas referentes a artistas negres, a partir de diálogos entre corpo, ancestralidade, memória e arquivo, além de ser idealizadora e coordenadora do site “Arquivos de Okan”.

Contato: debrito127@hotmail.com

Instagram: [@deise_de_brito](https://www.instagram.com/deise_de_brito)



Evandro Passos é mestre em Artes Cênicas pela UNESP, graduado em Comunicação Social pela UFMG e pós-graduado em Estudos Afro-brasileiros e Africanos pela PUC-Minas. Atualmente, realiza doutorado em dança na UFBA. É também diretor da Associação Sócio-cultural Bataka.

Contato: culturageracultura@yahoo.com.br



Fernando Ferraz. Professor adjunto da Escola de Dança da UFBA. Doutor e Mestre em Artes pelo Instituto de Artes – Unesp, Bacharel Licenciado em História pela FFLCH-USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e do Mestrado Profissional em Dança PRODAN-UFBA, membro fundador do Grupo GIRA: Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios Afro-brasileiros e Populares (Escola de Dança da UFBA/CNPq) e do Grupo Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens (Instituto de Artes da Unesp/CNPq). Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) na qual coordena o Comitê Temático Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras. Artista da dança, move-se entre os estudos da diáspora negra, história e performance.

Contato: fferraz@ufba.br



Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula é artista da dança e pesquisadora. Pesquisa representações performáticas de origem banto no Brasil e suas relações com as danças contemporâneas. Bacharela em Dança pela UNICAMP, Mestra e doutoranda em Artes (bolsa Capes/DS) pela UNESP. Integrante e cofundadora da Nave Gris Cia. Cênica. Integra o Grupo Terreiro de Investigações Cênicas (UNESP/CNPq). Vice-coordenadora do Grupo de Trabalho “O Afro nas Artes Cênicas”, da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE).

Fez parte da SeráQuê? Cia. de Dança, da Cia. TeatroDança Ivaldo Bertazzo e da E² Cia. de Teatro e Dança. Atuou no corpo docente da Escola Livre de Dança de Santo André (ELD) e da Licenciatura em Dança da Faculdade Paulista de Artes (FPA). Atualmente é professora substituta na Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília. Coautora dos livros *Acordar o chão: dramaturgias em danças contemporâneas negras* e *Giro epistemológico para uma educação antirracista*.

Contato: franciane.paula@unesp.br

<https://linktr.ee/kanzelu>



Ilda Maria de Andrade é doutoranda em Artes na linha de pesquisa Estética e Poéticas Cênicas na Unesp (Bolsa Capes-DS), Mestre em Artes (2018 – Bolsa Capes-DS) e licenciada em Arte-Teatro (2012) pela mesma instituição. Tem experiência na área de Teatro com ênfase em Ensino de Teatro e Interpretação Teatral, desenvolvendo pesquisas acerca do Teatro nos séculos XX-XXI, e, de modo específico, em Jerzy Grotowski, Organicidade e Arte como Veículo. Também tem experiência no âmbito da Educação não formal em Espaços Expositivos. Foi docente convidada do Departamento de Artes do Instituto de Artes da UNESP no ano de 2021, onde lecionou a disciplina “Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas I e II” no curso de Bacharelado em Artes Cênicas. Integra, desde seu início, o Grupo Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens – Unesp. Contato: ilda.andrade@unesp.br



José Roberto Lima Santos é artista, educador e pesquisador, Mestre em Artes Cênicas pela UNESP – Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” em 2021. Graduado e especialista pela FPA – Faculdade Paulista de Artes entre os anos de 2010 e 2014. Atualmente, em 2022, faz parte do Grupo de Estudos Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens, administrado e dirigido por Prof^a Dra. Marianna Francisca M. Monteiro, e do Grupo Fayola Odara – Grupo de Pesquisas Estéticas e Culturais Africanas e Afro Diaspóricas, coordenado

pela Prof^a Dra. Marina de Mello e Souza juntamente com a doutoranda Aymê Okasaki. Tem flertado com a performance, teatro contemporâneo, com a dança contemporânea e afro-brasileira, relacionando experiências referente ao corpo negro nas artes. Possui experiências artístico-educativas em diversas instituições culturais como MAM, Porão das Artes, Rede Sesc, CCBB São Paulo, Oca Ibirapuera, Itaú Cultural, Lisabi Cultural Center, Centro Cultural Africano em São Paulo, e ainda, uma carreira nacional e internacional.

Contato: jrl.santos@unesp.br
www.robertosantosartes.com.br



Juliana Mado. Doutoranda no Instituto de Artes da UNESP, sob orientação da Prof^a Lúcia Romano. É atriz, professora e fundadora da Cia. ju cata-histórias. Tem interesse na performatividade inata do ser humano, um dos temas tratados em sua dissertação de mestrado: *Performance narrativa e transmissão da experiência em dois narradores natos: Sebastião Biano e Marylene Paschoal*.

Contato: julianacatahistorias@gmail.com
www.julianacatahistorias.com



Kleber Lourenço é ator, bailarino, coreógrafo, encenador, arte-educador e pesquisador em artes da cena. Doutorando em Artes pelo PPGArtes da UERJ, bolsista CAPES e Mestre em Artes pela UNESP, encenador na Capulanas Cia. de Arte Negra e diretor artístico do Visível Núcleo de Criação. Integra o grupo de pesquisa MOTIM – Mito, Rito e Cartografias Femininas na Arte (CNPq/UERJ) e a Descentradxs – Red Descentrar la Investigación en Danza. Seus trabalhos concentram-se nas linguagens da dança e do teatro atuando nas áreas de coreografia, encenação e formação pedagógica.

Contato: lourencokleber@gmail.com



Letícia Leonardi é Doutora e Mestre em Artes pela Unesp/SP. Membro pesquisadora do Grupo Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens. Docente na Educação Básica da Rede Municipal de São Caetano do Sul, nas Oficinas de Artes Cênicas e em Técnicas Expressivas em Dramaturgia no Programa de Formação Técnica em Teatro Mediatec/Pronatec (Fundação das Artes de São Caetano do Sul). Interessada em teatro como um campo expandido, nas relações e tensões entre teatro, docência e escola, tem experiência em Pedagogias nas Artes Cênicas. No Instituto de Artes da Unesp, atuou como professora convidada e coordenou o Laboratório Dramaturgias Contemporâneas em Educação. Desde 2009 é atriz e fundadora do Coletivo Cênico Joanas Incendeiam (teatro), arte-educadora na Poeira Criação em Arte (performances e brincadeiras com crianças) e coautora do livro *Terras Férteis: Pesquisas em arte contemporânea e arte-educação*, organizado por Carminda Mendes André.

Contato: leticia.leonardi@hotmail.com



Mafuane Oliveira é pesquisadora, educadora, contadora de histórias e mestranda no Instituto de Artes da UNESP. Tem dedicado suas pesquisas aos temas da memória, performance, oralidade, orações afro-brasileiras, literatura infanto-juvenil e culturas da infância. É criadora da Cia. Chaveiroeiro, projeto de narração de histórias e formação de professores, voltada à pesquisa, difusão e transcrição de narrativas tradicionais africanas e afro-luso-ameríndias. Também é apresentadora do programa *Contos Rá Tim Bum* e coautora do livro infanto-juvenil *Mesma nova história*. A convite das embaixadas do Brasil em Moçambique e em São Tomé e Príncipe, ministrou em ambos os países cursos sobre mediação de leitura e narração de histórias para professores da educação básica e jovens artistas. Trabalhou como arte-educadora no Núcleo de Educação Étnico-racial da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo e como *podcaster* do UNICEF no Brasil, no programa *Deixa que eu Conto*, roteirizando

episódios relacionados a biografias e culturas afrobrasileiras, destinados à infância e educadores. Atualmente é consultora de projetos culturais relacionados à oralidade, literatura, arte e educação étnico-racial.

Contato: mafuane.oliveira@gmail.com



Marianna F. M. Monteiro possui graduação em Ciências Sociais, mestrado e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Atualmente é professora assistente da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, no curso de Artes Cênicas do Instituto de Artes. Integra o Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp. Dedica-se à pesquisa em artes focadas no teatro, na performance, na dança brasileira e no teatro popular. É autora dos livros: *Noverre: Cartas sobre a Dança* (Edusp, 2002), *Dança Popular: Espetáculo e Devoção* (Terceiro Nome, 2011) e, em coautoria, *Antropologia e Performance, ensaios NAMEDRA*. Coautora dos vídeos: *Lambe Sujo - uma Ópera dos Quilombos*, *Balé de Pé no Chão: a Dança Afro de Mercedes Baptista* e *A Pedra Balanceou*. Lidera na Unesp o grupo de pesquisa Grupo Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens. Desde 1980 dedica-se à pesquisa das culturas populares afro-diaspóricas. Fundou no Instituto de Arte da Unesp, o Terreiro Fundo da Barra, espaço de experimentação pedagógica e intercâmbio com os saberes populares.

Contato: marianna.monteiro@unesp.br



Monilson dos Santo Pinto (Mony Tolonã), insurgente, quilombola e doutor em Artes Cênicas pela ECA-USP, 2021, na área de Pedagogia Teatral e Mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2014. Pesquisa processos de transmissão de saberes na cultura de terreiro, pedagogia e poéticas insurgentes nas experiências cênicas das expressões populares da cultura do Recôncavo (BA), das antigas danças de quilombos da região de União de Palmares (AL), da cultura afro-indígena do nordeste, principalmente no

território da Bahia e de Alagoas. É integrante dos grupos de pesquisas NAPEdra – Núcleo de Antropologia, Performance e Drama – USP e do Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens – UNESP. É também ator/dançarino e coordenador das atividades de arte-educação da Associação Cultural Nego Fugido (BA), participou (provocou) de vários processos de formação de ator/atriz e dançarinos(as) e de processos criativos de teatro e dança na Bahia e nas periferias de São Paulo (SP), atuando também como diretor e codiretor em alguns deles. Seu conhecimento prático em dança, teatro, música e objetos performáticos é proveniente da vivência com as expressões populares da cultura do Recôncavo (BA), por meio da pesquisa/caça aos “neos-orikis” ou “orikis subterrâneos”. Graduado em Comunicação social, atua como produtor, roteirista e diretor de filmes e documentários. Formado em magistério, no ensino médio, foi professor de Educação Infantil e Ensino Fundamental I na comunidade quilombola de Açupe (BA).

Contato: monysanto2012@gmail.com



Renata de Lima Silva (Kabilaewatala) é doutora em Artes (2010) pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Unicamp, com o projeto “Corpo Limiar e Encruzilhadas: Capoeira Angola e Samba de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea”. Também na Unicamp, defendeu a dissertação de mestrado “Mandinga da Rua: a construção do corpo cênico em dança brasileira contemporânea” (2004), mesma universidade em que conclui, em 2001, a graduação em Dança. É professora do curso de Licenciatura em Dança, do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais e do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás. Também é artista-pesquisadora e diretora artística do Núcleo Coletivo 22 e capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô.

Contato: renata_lima_silva@ufg.br



Jordana Dolores Peixoto é doutoranda em Performances Culturais na Universidade Federal de Goiás, sob orientação da Prof^a Dra. Renata de Lima Silva. Graduada em Educação Artística, com Habilitação em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). É também artista-pesquisadora do Núcleo Coletivo 22, narradora de histórias do Núcleo Histórias de Comadres e capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô.

Contato: jordanalola@gmail.com



Sofia Chiavacci é graduanda em Licenciatura em Arte-Teatro pela UNESP, tendo elaborado uma pesquisa de Iniciação Científica com bolsa (PIBIC) no período de 2020 e 2021 sobre o sambista Geraldo Filme e o samba paulistano. É professora de teatro e de iniciação musical, foi ritimista na Bateria Alcalina e no Bloco Cultural União Altaneira, em Campinas, e atualmente é ritimista na Escola de Samba Lavapés Pirata Negro, em São Paulo.

Contato: sofia.chiavacci@unesp.br



Thiago Miguel Sabino é professor de artes, pesquisador e ator. Possui graduação em Licenciatura em Arte-Teatro e Licenciatura em Letras, além de Mestre e doutorando em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP. É integrante do Grupo Terreiro de Investigações Cênicas desde de 2012, dedicando-se a estudos sobre as relações entre arte, ritual, espiritualidade e religiosidades. Paralelamente à atual pesquisa de doutorado sobre Jerzy Grotowski e o Teatro das Fontes, tem se dedicado, em pesquisa pessoal, à investigação sobre jogos e práticas contemplativas em diferentes contextos (no trabalho de atuação e com crianças e jovens na sala de aula).

Contato: thiago.miguel@unesp.br



Yaskara Manzini é doutora em Artes pela UNICAMP e participa, desde 2013, do Grupo Terreiro de Investigações Cênicas – Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens. Foi coreógrafa da comissão de frente da Escola de Samba Camisa Verde e Branco durante onze anos, e X9 Paulistana, durante nove anos. Atualmente coreografa as comissões das escolas de samba Lavapés Pirata Negro e Camisa 12. Contato: yaskara.d.manzini@unesp.br

Ficha técnica

Organização:

Marianna F. M. Monteiro e Franciane Kanzelumuka S. de Paula

Autoras(es):

Ana Carolina Toledo, Carolina Abreu, Deise Santos de Brito, Edicléia Plácido Soares, Evandro Passos, Fernando Marques Camargo Ferraz, Franciane Kanzelumuka S. de Paula, Ilda Maria de Andrade, Jordana Dolores Peixoto, José Roberto Lima Santos, Juliana Mado, Kleber Rodrigo Lourenço Silva, Letícia Leonardi, Renata de Lima Silva (Kabilaewatala), Mafuane Oliveira, Marianna F. M. Monteiro, Monilson dos Santos Pinto (Mony Tolonã), Sofia Chiavacci, Thiago Miguel Sabino, Yaskara Donizeti Manzini

Preparação e revisão de textos:

Diogo Cardoso

Projeto Gráfico e diagramação:

Arthur Moura Campos e Marina Klautau.

Apoio:

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes

Realização:

Grupo Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Ritual, Brincadeiras e Vadiagens, Programa de Pós-Graduação em Artes da Unesp, Instituto de Artes da Unesp



GRUPO TERREIRO DE INVESTIGAÇÕES CÊNICAS
TEATRO, RITUAL, BRINCADEIRAS E VARIÁVEIS



unesp 

 CAPES