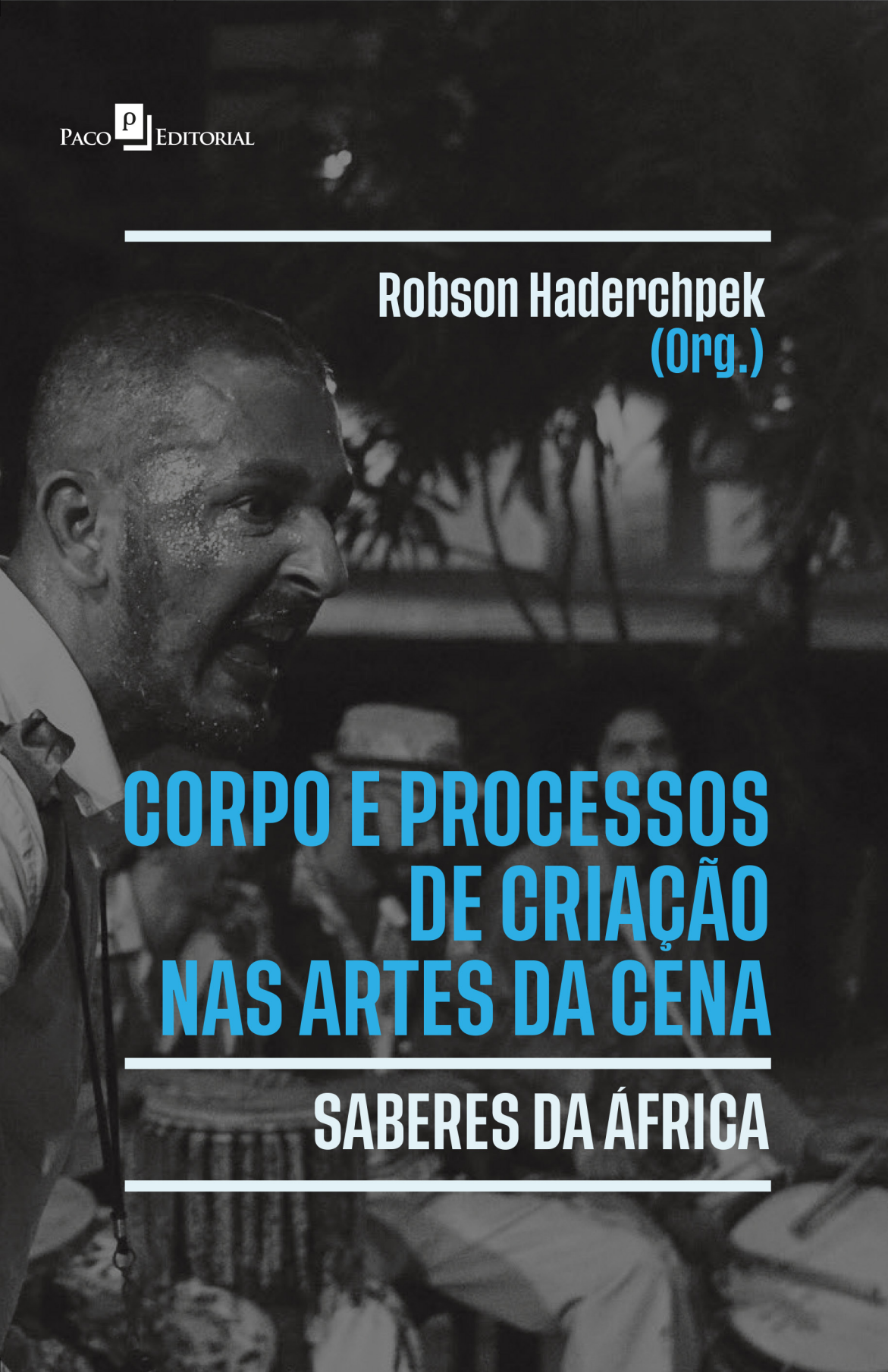


PACO EDITORIAL

Robson Haderchpek
(Org.)

CORPO E PROCESSOS DE CRIAÇÃO NAS ARTES DA CENA

SABERES DA ÁFRICA

Robson Haderchpek
(Org.)

CORPO E PROCESSOS DE CRIAÇÃO NAS ARTES DA CENA

SABERES DA ÁFRICA

Paco Editorial

Conselho Editorial

Profa. Dra. Andrea Domingues
Prof. Dr. Antônio Carlos Giuliani
Prof. Dr. Antonio Cesar Galhardi
Profa. Dra. Benedita Cássia Sant'anna
Prof. Dr. Carlos Bauer
Profa. Dra. Cristianne Famer Rocha
Prof. Dr. Cristóvão Domingos de Almeida
Prof. Dr. Eraldo Leme Batista
Prof. Dr. Fábio Régio Bento
Prof. Dr. Gustavo H. Cepolini Ferreira
Prof. Dr. Humberto Pereira da Silva
Prof. Dr. José Ricardo Caetano Costa
Prof. Dr. José Rubens Lima Jardilino
Prof. Dr. Juan Droguett
Profa. Dra. Ligia Vercelli
Prof. Dr. Luiz Fernando Gomes
Prof. Dr. Marco Morel
Profa. Dra. Milena Fernandes Oliveira
Prof. Dr. Narciso Laranjeira Telles da Silva
Prof. Dr. Ricardo André Ferreira Martins
Prof. Dr. Romualdo Dias
Profa. Dra. Rosemary Dore
Prof. Dr. Sérgio Nunes de Jesus
Profa. Dra. Thelma Lessa
Prof. Dr. Victor Hugo Veppo Burgardt

©2025 Robson Carlos Haderchpek (org.)
Direitos desta edição adquiridos pela Paco Editorial. Nenhuma parte desta obra pode ser apropriada e estocada em sistema de banco de dados ou processo similar, em qualquer forma ou meio, seja eletrônico, de fotocópia, gravação, etc., sem a permissão da editora e/ou autor.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

H128c

Corpo e processos de criação nas Artes da Cena: saberes da África / Organização de Robson Carlos Haderchpek. – Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2025.
264 p. ; 16x23 cm.

Inclui bibliografia
ISBN: 978-85-462-3011-2

1. Artes. I. Haderchpek, Robson Carlos (Organizador). II. Título.

CDD: 700

Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Índice para catálogo sistemático

I. Artes

Paco Editorial

Av. Carlos Salles Block, 658
Ed. Altos do Anhangabaú, 2º Andar, Sala 21
Anhangabaú - Jundiaí-SP - 13208-100
11 4521-6315 | 2449-0740
contato@editorialpaco.com.br

Foi feito Depósito Legal

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 7
Robson Haderchpek

PREFÁCIO
UM ECO DE BOAS PARTILHAS PARA UM CONVITE À LEITURA 15
Karenine Porpino

SABERES DA ÁFRICA:
DIÁLOGOS ENTRE ANGOLA E BRASIL

Capítulo 1.
A FORÇA ARTÍSTICA DO RITUAL 21
Mbandu Luvumbo Nsingui
Karyne Dias Coutinho

Capítulo 2.
BIMPHADI: OS RITOS DE PASSAGEM COMO SUPORTE PARA A CRIAÇÃO CÊNICA 33
Nelson Sampaio Máquina

Capítulo 3.
ENCONTRO COM O MUNTU: O CORPO QUE DANÇA, VOCALIZA, PERFORMA, GRAFA, ESCREVE 51
Raqueli Biscayno Viecili
Manuel Francisco João da Costa

Capítulo 4.
HERDANÇAS, CORPOREIDADE MATERNA E ZAMBÊS: CONFLUÊNCIAS ACADÊMICAS E ANCESTRAIS 73
Teodora de Araújo Alves
Paulino Tchiloia B. Lunono
Alexandre Araújo de Oliveira

CONFLUÊNCIAS AFRODIASPÓRICAS: ENFRENTAMENTOS BRASILEIROS

Capítulo 5.
A ÁFRICA QUE HABITA EM NÓS: A GINGA DO ENFRENTAMENTO AO RACISMO E OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE AFRICANIDADES BRASILEIRAS 97
Renata Kabilaewatala

Capítulo 6.
SIATÁ DUDU – O TEATRO NEGRO BRASILEIRO E O CANDOMBLÉ: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS 111
Onisajé

Capítulo 7.
SOBRE A INSISTÊNCIA DOS URUBUS E O PODER DA VIDA: PERSPECTIVAS ANTIGENOCIDAS NAS ARTES DA CENA 125
Victor Hugo Neves de Oliveira

Capítulo 8.
NO MEIO DO CAMINHO TINHA UMA VELA, TINHA UMA VELA NO MEIO DO CAMINHO: CONFLUÊNCIAS DE TERREIRO NOS PROCESSOS CRIATIVOS DE UMA CENA PRETA 139
Agrinez Melo

Capítulo 9.
POÉTICAS E MEMÓRIAS DANÇADAS NO AQUI E NO AGORA 157
Sebastião de Sales Silva

CIRANDAR:
CORPO E PROCESSOS DE CRIAÇÃO NAS ARTES DA CENA

Capítulo 10.
TAMBOR DE CRIOULA: HISTORICIDADE E POSSÍVEIS INCURSÕES NA ESCOLA 177
Cleuma Alexsandra Sousa Morais
Larissa Kelly de Oliveira Marques

Capítulo 11.
SAMBORÊ: UMA ABORDAGEM METODOLÓGICA FLEXÍVEL, MALANDRA E TRANSGRESSORA 185
Raqueli Biscayno Viecili
Prof. Dr. Marcílio de Souza Vieira

Capítulo 12.
IMPRESSÕES E EXPRESSÕES DA ANCESTRALIDADE DA ALEGRIA COMO MOTOR DE CRIAÇÃO NA COMPOSIÇÃO EM DANÇA 201
Katia Agg

Capítulo 13.
DANÇAR O CANTO, CANTAR A DANÇA, BATUCAR O CONHECIMENTO: CELEBRANDO A DANÇA PARA UMA CABEÇA BEM-FEITA 213
Marcilio de Souza Vieira

Capítulo 14.
PERSONAS E BONECAS INFLÁVEIS:UM RELATO 231
Naira Ciotti

Capítulo 15.
ARTE PELOS SENTIDOS: CRIAÇÃO IMPROCESSO DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA PERFUMADA 239
Patrícia Leal

SOBRE OS AUTORES 257

APRESENTAÇÃO

Robson Haderchpek

O livro *Corpo e Processos de Criação nas Artes da Cena: Saberes da África* é fruto das discussões desenvolvidas no V Seminário Internacional Corpo e Processos de Criação nas Artes da Cena, promovido pelo Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação – Cirandar (CNPq), com apoio da Capes e da UFRN. O evento ocorreu em Natal, no período de 26 a 31 de agosto de 2024, e foi sediado na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

O seminário reuniu pesquisadores das Artes do Corpo, do Teatro, da Dança, da Performance, da Música e de áreas correlatas a fim de discutir os saberes provenientes da cultura africana e compreender como estes afetam a produção científica brasileira da área de Artes, especialmente na Região Nordeste. A fim de nos aprofundarmos nesta temática, convidados os atores-pesquisadores do Grupo Bimphadi, Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena de Angola, egressos do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, para partilharem conosco suas pesquisas.

O Bimphadi foi criado em 2020 pelos primeiros licenciados em Teatro formados dentro do território angolano pelo Isart, Instituto Superior de Artes de Luanda. Desde a época da fundação do grupo, seus integrantes, Paulino Tchiloia Bimba Lunono, Mbandu Luvumbo Nsingui, Nelson Máquina e Manuel Francisco João da Costa, trazem algumas inquietações quanto ao processo de formação do ator angolano, vejamos:

> Embora nunca fôssemos capazes de colocar objetivamente a questão, hoje vejo que há uma inquietação que nos acompanha: Como podemos fazer um teatro que não nos anule? Um teatro cuja metodologia considere a nossa diversidade, visto

> que dentro do próprio Bimphadi nós somos de diferentes origens étnicas (Lunono, 2022, p. 114).[1]

A questão colocada por Tchiloia Lunono, pesquisador do Bimphadi, é muito cara, já que nos atravessa e nos faz pensar sobre o fazer artístico e acadêmico. Como nós pesquisadores(as) Artes Cênicas temos nos posicionado frente a essa questão? É inegável o apagamento histórico ocorrido com o povo africano, principalmente dentro das universidades, e isso ocorre tanto em Angola como no Brasil. A localização geográfica é o que menos importa, o principal é o modelo epistêmico validado dentro da academia. Esse meio foi pensado dentro dos moldes da cultura eurocêntrica e, justamente por isso, em virtude dos processos de colonização, buscou invisibilizar os saberes dos povos colonizados. Neste sentido, o seminário nos ajudou a pensar caminhos para uma reparação epistêmica.

A fim de instaurar um ambiente de discussão e de partilha, para além do atores-pesquisadores do Bimphadi, convidamos também para o evento vários(as) pesquisadores(as) brasileiros(as): a Prof.ª Renata Kabilaewatala (UFG), o Prof. Victor Hugo Neves de Oliveira (UFPB), a Prof.ª Fernanda Júlia Barbosa, mais conhecida como Onisajé (UFBA), o Prof. Sebastião de Sales Silva (IFTO), a Prof.ª Agrinez Diana de Melo (UFPE), o Prof. Saulo Almeida (Uerj) e a Prof.ª Marília Farias Xavier – Oyá Iyalê (Unilab). Todos eles, em alguma medida, dialogam com os saberes da África.

Além destes, participaram os membros do Cirandar, que trouxeram questões que atravessam as suas pesquisas, desenvolvidas no âmbito da UFRN. De modo geral, o evento teve uma repercussão muito positiva. Ao todo, foram 488 inscritos, 64 comunicações orais, mesas redondas, workshops, apresentações artísticas e debates.

---

1. Lunono, Paulino Tchiloia Bimba. Aproximações entre o Bimphadi e o Arkhétypos: uma "pedagogia teatral sem mão". *Revista Dados de África(s)*, Alagoinhas, v. 3, n. 5, p. 113-126, 2022.

A fim de projetar as produções acadêmicas sobre os saberes da África, decidimos reunir os principais temas debatidos e lançá-los em forma de um livro, que foi dividido em três partes: "Saberes da África: diálogos entre Angola e Brasil", "Confluências afrodiaspóricas: enfrentamentos brasileiros" e "Cirandar: corpo e processos de criação nas Artes da Cena".

Na primeira parte, nós trazemos quatro artigos produzidos pelos pesquisadores angolanos, a maioria deles em diálogo com os(as) brasileiros(as). O primeiro texto, intitulado "A força artística do ritual" foi escrito por Mbandu Luvumbo Nsingui, em parceria com Karyne Dias Coutinho. O artigo traz para o cerne da discussão os elementos etnoteatrológicos do ritual de óbito do povo Bakongo, entendido como uma importante manifestação cultural de Angola. Os autores refletem sobre a força imanente do ritual questionando os modos de fazer do teatro europeu e valorizando os saberes ritualísticos dos distintos grupos étnicos de Angola.

O segundo capítulo, "Bimphadi: os ritos de passagem como suporte para a criação cênica", foi escrito pelo pesquisador Nelson Sampaio Máquina. No decorrer do artigo, ele explicita como os rituais de passagem pesquisados pelo Bimphadi, como o *Ekwendje* e o *Efiko*, serviram de base para a construção da pesquisa e dos espetáculos do grupo.

Manuel Francisco João da Costa e Raqueli Biscayno Viecili assinam a autoria do terceiro texto propondo uma reflexão sobre o "Encontro com o Muntu: o corpo que dança, vocaliza, performa, grafa, escreve". O Muntu representa dentro da filosofia africana o ser em sua plenitude, e os autores promovem um diálogo entre os dois continentes, África e América Latina, tomando como referência o trabalho desenvolvido pelo Bimphadi no V Seminário Internacional Corpo e Processos de Criação nas Artes da Cena. Para eles, quando emergimos em busca de nós mesmos, somos convidados a uma viagem ao nosso interior mais profundo, é isso o que o encontro com o Muntu propõe.

O último capítulo dessa primeira parte, "Herdanças, corporeidade materna e zambês: confluências acadêmicas e ancestrais" ***é de autoria de*** Teodora de Araújo Alves, Paulino Tchiloia Lunono e Alexandre Araújo de Oliveira. O texto é dividido em três movimentos, o primeiro deles trata das "Heranças do Zambê", o segundo propõe uma reflexão acerca da "Corporeidade materna" e, por fim, temos "A gênese do contra-ataque", que nos ajudam a pensar o papel do corpo e da ancestralidade em nossos processos de criação.

Na segunda parte do livro, "Confluências afrodiaspóricas: enfrentamentos brasileiros", fazemos ecoar as vozes de pesquisadores(as) brasileiros(as) pretos(as) que partilham conosco o fruto de suas investigações. Promovendo uma ponte entre o Brasil e a Angola, Renata Kabilaewatala nos traz o texto "A África que habita em nós: a ginga do enfrentamento ao racismo e os processos de criação de africanidades brasileiras", que nos ajuda a refletir sobre a nossa relação com o continente africano, com as heranças e com os saberes corporais e nos coloca a par da sua história pessoal e dos enfrentamentos do Movimento Negro.

Em "Siatá Dudu – o Teatro Negro Brasileiro e o Candomblé: algumas considerações históricas", a pesquisadora Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa), faz uma breve análise da relação histórica existente entre o Teatro Negro Brasileiro e o Candomblé. Ao apresentar a sua definição de Teatro Negro, Onisajé faz uma digressão histórica e aponta o quanto o Candomblé foi importante para potencializar a identidade ancestral deste teatro e localizá-lo no mundo. Partindo da premissa do Candomblé como epistemologia, a autora afirma e o defende como disparador de princípios, procedimentos e valores para a criação cênica.

Victor Hugo Neves de Oliveira, em "Sobre a insistência dos urubus e o poder da vida: perspectivas antigenocidas nas Artes da Cena", nos faz refletir sobre os urubus da nossa sociedade que devoram a vida das pessoas que não são consideradas como sujeitos na histó-

ria. Partindo de uma escrita poética, crítica e performativa, Victor defende que o mar é encruzilhada, lugar de decisão, espaço de performances, documento das ancestralidades, presença de futuro. Já a terra tenta enterrar as partículas imperialistas, escravocratas e todo o complexo conjunto de marafundas coloniais para dentro de si.

No texto "No meio do caminho tinha uma vela, tinha uma vela no meio do caminho: confluências de terreiro nos processos criativos de uma cena PRETA", Agrinez Melo propõe uma escrita afetuosa refletindo sobre as *poéticas de terreiro*. Ao longo do artigo, a autora aponta a necessidade de se discutir as *poéticas pretas* e reconhecer as contribuições trazidas através das epistemologias de terreiro para as Artes Cênicas. Para ela, essas poéticas estão atreladas à ritualidade matricial dos pensamentos afrocentrados e à espiralidade.

Fechando a segunda parte do livro, temos "Poéticas e memórias dançadas no aqui e no agora", de Sebastião de Sales Silva, que propõe uma "dança" ao apresentar uma costura de suas memórias acerca da brincadeira do Boi de Reis, como um acontecimento do aqui e do agora. Para tanto, ele revisita o seu terreiro deixando registrados os saberes e os fazeres do lugar de onde veio.

Na terceira parte do livro, "Cirandar: corpo e processos de criação nas Artes da Cena", trazemos as pesquisas dos professores que integram o Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação – Cirandar (CNPq), sediando na UFRN.

Propondo uma ponte com os saberes da África, Cleuma Alexsandra Sousa Morais e Larissa Kelly de Oliveira Marques nos trazem o capítulo "Tambor de crioula: historicidade e possíveis incursões na escola". O texto discute aspectos históricos do tambor de crioula, como uma dança de tradição afro-brasileira oriunda do estado do Maranhão. São apresentados alguns elementos estéticos que apontam possíveis incursões desse saber e de manifestações da tradição, de um modo mais amplo, no âmbito escolar.

No texto "Samborê: uma abordagem metodológica flexível, malandra e transgressora", Raqueli Biscayno Viecili e Marcílio de Souza Vieira nos trazem uma perspectiva de pesquisa criada a partir da linha da malandragem, em diálogo com a ginga, com as giras, com os terreiros, com os sambas e com a boemia. Segundo os autores, a proposta metodológica *Samborê* traz uma perspectiva transgressora que nasce de uma essência inebriante repleta de axé e de força vital, culminando em um despertar de memórias.

Katia Agg, em "Impressões e expressões da ancestralidade da alegria como motor de criação na composição em dança" nos apresenta uma reflexão acerca da exploração dos caminhos criativos que evocam a *ancestralidade da alegria* no processo de composição em dança. Sob a perspectiva da retomada do protagonismo do sujeito dançante, a autora propõe a inclusão de práticas corporais integrativas e de improvisação inspiradas na memória individual e coletiva dos sujeitos, desde a primeira infância.

No capítulo "Dançar o canto, cantar a dança, batucar o conhecimento: celebrando a dança para uma cabeça bem-feita", Marcilio de Souza Vieira rememora a residência pedagógica realizada com o Grupo Bimphadi no seminário, mapeando os saberes trabalhados pelo grupo e traçando paralelos com as experiências dos pesquisadores brasileiros participantes. Marcilio fala de um conhecimento que está imbricado no corpo, no canto, no movimento, nas danças e nas gestualidades aprendidas pelos órgãos sensíveis. Recordando as apresentações artísticas do evento, o autor reflete como a corporeidade torna-se agenciadora, articuladora e transmissora de conhecimentos.

Naira Ciotti, em "Personas e bonecas infláveis: um relato", propõe um texto de natureza performativa descrevendo uma das sessões de comunicação oral do V Seminário Internacional Corpo e Processos de Criação nas Artes da Cena. Com uma postura crítica e propositiva acerca da logística do evento, Naira buscou ouvir cada um dos palestrantes, dialogando com eles e tentando estabele-

cer cruzamentos conceituais com os saberes de África advindos de suas leituras. A autora critica a incapacidade do humanismo europeu de abrir espaço para outras genealogias e diz que as narrativas individuais contribuem para o processo de cura social.

No último texto do livro, "Arte pelos sentidos: criação Improcesso de residência artística perfumada", a professora Patrícia Leal compartilha conosco a metodologia da *Arte pelos Sentidos*, que nos faz pensar em três questões fundamentais: a ânsia contemporânea por residências artísticas, a necessidade do interfacear de linguagens e da sinestesia nos processos de criação e o apagamento pelo anestesiamento do sentido do olfato na contemporaneidade.

Após uma imersão teórica pautada em memórias, ações artísticas e pedagógicas, é importante que façamos um exercício de autoanálise e autopercepção, e os trabalhos aqui apresentados nos ajudam a construir esse mosaico. Sabemos que ainda há um longo caminho a ser trilhado e que os debates sobre o corpo e os processos de criação nas artes da cena precisam ser ampliados sob uma perspectiva contracolonial. O meio acadêmico ainda é pouco permeado pelos saberes dos povos colonizados, pelos saberes da África e dos povos originários, e cabe a nós estimular a produção de textos que evidenciem o outro lado da história.

Os cursos de nível superior da área de Artes Cênicas necessitam urgentemente rever os seus currículos, pois este debate deve chegar àqueles que continuam encapsulados pelos modos de fazer eurocêntricos. Precisamos repensar o nosso processo formativo, a partir uma perspectiva ameríndia e afrodiaspórica, e esperamos que este livro possa contribuir, ainda que minimamente, com este propósito.

PREFÁCIO

UM ECO DE BOAS PARTILHAS PARA UM CONVITE À LEITURA

Ao iniciar este texto, sinto-me diante do desafio de poder despertar no leitor o interesse pelos trabalhos que compõem esta obra, pois é para isso que são escritos os prefácios, para convidar, sensibilizar o leitor, dizer nas entrelinhas: este é um livro que merece ser lido.

Para começar essa empreitada, reporto-me às experiências da semana do V Seminário Internacional Corpo e Processos e Criação nas Artes da Cena, realizado na UFRN, no período de 26 a 31 de agosto de 2024, ocasião que gerou esta publicação, fruto das falas das mesas e das apresentações de pesquisas acadêmicas, e de uma intensa programação, carinhosamente planejada pelos membros do Grupo de Pesquisa Corpo, Dança e Processos de Criação – Cirandar, e em especial pelo querido amigo Robson Haderchpek, docente coordenador do evento.

Os momentos vividos naquela semana não poderiam deixar de ser lembrados e mencionados aqui, porque são eles que dão o contorno fluido e as raízes bem nutridas dos capítulos que agora constituem esta obra. Gostaria de me remeter às lembranças que ainda ecoam, daqueles momentos intensos, que foram incubadores das ideias que ora se apresentam.

O seminário foi uma semana emocionante, marcada por encontros entre pessoas que vivem a pesquisa como modo de produzir arte ou produzem arte fazendo pesquisa. Sem importar a ordem das ações, já que estão imbricadas, o fato é que geram verdadeiras relíquias existenciais, boas para serem degustadas, apreciadas, ouvidas e partilhadas, porque são feitas de gente, de amor pela vida, de interes-

ses temáticos que saem da própria pele e de uma vontade de partilha ávida por dissolver as ideias petrificadas e fortalecer a justiça social.

Reporto-me ao seminário dessa maneira, talvez um tanto entusiasmada demais para um prefácio de uma obra acadêmica, para destacar a potência que teve aquele evento, pelo menos para mim, de fazer pensar a função social da universidade pública e o conhecimento nela produzido, de ressaltar e dar visibilidade a conhecimentos que nem sempre foram aceitos historicamente ou valorizados pela academia. Refiro-me aos saberes da África, tema do evento, mas também às suas relações com a produção acadêmica das Artes da Cena no contexto do Nordeste do Brasil.

Estivemos diante de duas referências nem sempre consideradas como importantes no campo acadêmico e, por isso, muito tempo ausentes. Uma, por ser considerada não científica, a Arte. A outra, pelo mesmo motivo, mas também por advir de contexto colonizado, das culturas africanas e afrobrasileiras, por longo tempo julgadas menos elaboradas, primitivas ou mesmo sem valor ou credibilidade para a educação formal e a cultura letrada.

Lembro que atualmente, em nosso país, o ensino dessas referências é obrigatório por lei na educação básica, mas ainda há muito o que se conquistar para que as legislações sejam legitimadas pelos professores, estudantes e população em geral, e encontrem, de fato, condições favoráveis para serem colocadas em prática.

É preciso reconhecer também que tais conhecimentos, no âmbito do ensino superior, tematizaram e tematizam outros eventos e geram diversos projetos. Não é de hoje que a universidade brasileira se debruça a dar voz às falas negras, mesmo que tardiamente, ou a investigar as culturas africanas e suas diversas expressões e metamorfoses em nosso país. O seminário realizado pelo Grupo Cirandar é uma dessas iniciativas dentre tantas outras, mas que ainda podemos considerar insuficientes, em quantidade e em poder político, para reparar nossa tenebrosa história de racismo e

preconceito epistêmico para com os saberes não europeus. Nesse contexto, penso que o evento aqui em pauta foi marcado por uma peculiaridade, que talvez o torne distinto de outros. Refiro-me a vinculação entre arte e pesquisa, o que a meu ver, faz detonar modos de expressar, de dizer, de educar, de mudar as coisas do mundo de maneiras mais envolventes, sensíveis e arrebatadoras.

Os convidados internacionais, como não poderia deixar de ser, foram os africanos, quatro egressos da Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN, mestrandos durante o período da pandemia de covid-19. Nessa ocasião, por meio das aulas e orientações remotas, puderam ter acesso ao nível de pós-graduação, os primeiros mestres em Artes Cênicas a se titularem em seu país. Eles estavam em Natal pela primeira vez, jovens artistas pesquisadores angolanos, que foram recebidos com muito carinho, após longo e cansativo empenho em trazê-los ao Brasil com verba pública, algo pouco comum nas instituições universitárias daqui, nas quais a parceria com professores doutores europeus rendem boas notas aos programas de pós-graduação no quesito internacionalização. Os convidados brasileiros eram docentes de outros estados e da própria instituição, todos empenhados na realização de pesquisas capazes de abarcar as experiências, a oralidade, as gestualidades e sonoridades africanas e afrobrasileiras, sem perder de vista o aprofundamento das ideias e dos fazeres próprios do campo acadêmico.

As mesas, assim como as demais programações, acolheram a interlocução entre as pesquisas realizadas no Brasil (por docentes e discentes) e aquelas frutos das dissertações dos africanos, produzidas sob a orientação de nossos professores da UFRN. Em todos os momentos, foi possível ver o tema do evento tomando delineações diversas, sendo tratado numa perspectiva de confluência, no sentido dado por Nego Bispo, ao usar a metáfora de “rios distintos que se unem para gerar um só”. Confluência das experiências artísticas e acadêmicas plantadas nos relatos de vida e de pesquisa. Intensas interlocu-

ções entre Angola e Brasil, África e América, geografias distantes, mas aproximadas por saberes comuns e pelo modo sensível de resistir ao histórico processo colonizador como tão bem sabe fazer a arte. Esse sentido poético e, ao mesmo tempo, político esteve presente em todos os momentos, quem lá esteve ouviu falas emocionadas, apreciou corpos cênicos, dançou e atuou junto a outros artistas, compartilhou suas experiências e pesquisas pela fala, pelo abraço... viu a universidade realizar seu papel social de acolher experiências diversas e ainda pouco visíveis, discutir as ideais, apreciar as múltiplas expressões culturais, aprendendo e ensinando em um só ato de respeito e diálogo.

Ali pude ver uma mesa de pesquisadores ter início com as bençãos de uma mãe, pude adentrar os recantos sagrados de um terreiro pela imagem, contagiar-me com os batuques, as canções africanas e nordestinas, pude pensar na minha ancestralidade, assistir palestras devidamente referenciadas que se fizeram canto e dança, pude refletir mais sobre as possíveis afinidades entre a cena artística e a pesquisa acadêmica, e mais, perceber a instituição pública de nível superior reconhecer como dignas e valorosas a diversidade de culturas, de expressões, de modos diversos de compreender a vida e produzir conhecimento.

Foram muitas as emoções e ricas as experiências, fui contaminada por um turbilhão de mobilidades do pensar e do sentir cuja potência pode ecoar ainda por longo tempo, quiçá por toda a vida. É justamente o encontro com esse eco que ainda ressoa que me move a escrever esse texto que agora finalizo. Penso que as narrativas de nossas experiências e a partilha das boas lembranças são imprescindíveis para fazer germinar e nutrir as boas leituras.

Karenine Porpino[2]

Dezembro de 2024.

2. Professora titular aposentada da UFRN, voluntária no Grupo de Pesquisa Estesia – Corpo, Movimento e Fenomenologia (DEF/UFRN), e no Grupo de Pesquisa Corpo, Dança e Processos de Criação – Cirandar (Deart/UFRN).

SABERES DA ÁFRICA:
DIÁLOGOS ENTRE ANGOLA E BRASIL



CAPÍTULO 1.

A FORÇA ARTÍSTICA DO RITUAL

Mbandu Luvumbo Nsingui
Karyne Dias Coutinho

Consideramos que o V Seminário Internacional Corpo e Processos de Criação nas Artes Cênicas: Saberes da África[1] foi um marco importante de discussões contracoloniais no campo das artes da cena, abarcando – por meio das diversas atividades propostas no decorrer dos seis dias do evento – uma intensidade de forças que tiveram como efeito uma espécie de abertura para o sentir-pensar as artes e a vida desde perspectivas afrocentradas.

Ainda reverberando a imersão e os afetos dos encontros que tivemos no evento, escrevemos este texto como resultado da nossa participação no seminário, onde pudemos apresentar e discutir parte de uma pesquisa de mestrado realizada em Luanda (na Angola), e defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGARC/UFRN, Natal/Brasil), que investigou elementos etnoteatrológicos do ritual de óbito do povo Bakongo, entendido como uma importante manifestação cultural no país. A pesquisa (Nsingui, 2023) discutiu a ideia de que a valorização de rituais Bakongos no campo das artes permite questionar a imposição do teatro europeu, em busca de uma arte que se produza com os saberes ritualísticos dos distintos grupos étnicos de Angola.[2]

1. Promovido pelo Cirandar Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CNPq-UFRN), sob a coordenação geral do Prof. Dr. Robson Haderchpek e do Prof. Dr. Marcilio de Souza Vieira, o evento aconteceu de 26 a 31 de agosto de 2024, na cidade do Natal, capital do Rio Grande do Norte.

2. A dissertação é intitulada "Elementos etnoteatrológicos de manifestações culturais em Angola: efeitos artísticos e educativos do ritual de óbito Bakongo", de autoria de Mbandu Luvumbo Nsingui (2023), com orientação dos professores doutores Karyne Dias Coutinho (UFRN) e Robson Haderchpek (UFRN) e colaboração (como membro da banca de qualificação e defesa final da pesquisa), da Prof.ª Dra. Agnela da Cruz Henriques de Barros Wilper (Uniluanda).

Neste texto, vamos apresentar parte dessa pesquisa, que diz respeito a dois de seus pressupostos gerais: 1. O corpo é construído também pelos rituais dos quais participa; 2. Os rituais podem fornecer material para a arte local, incluindo o seu ensino. A seguir, trataremos brevemente desses dois pressupostos complementares do estudo.

Nitu ye kinkulo kiama (meu corpo, meu ritual)

Os Bakongos estão localizados ao norte de Angola, ocupando as províncias de Cabinda, Uíge e Zaire. Em África, estão espalhados em países como Gabão, República Democrática do Congo, Congo Brazzaville. Têm o kikongo como sua principal língua e também as variantes fiote e ibinda.

Existem várias manifestações que constroem a beleza e a riqueza cultural deste grupo: as danças, as canções, as histórias, as lendas, os contos, os jogos, as brincadeiras, as cerimônias, os rituais... Na perspectiva do povo Bakongo, todas estas também estão envolvidas na construção do corpo das pessoas e no poder que elas têm de se afirmar e se posicionar na sociedade. Isso significa que todos os dias nos deparamos com várias situações que desde já configuram a nossa vida: somos seres que, com nossos corpos, surgimos num espaço e construímos as nossas vivências.

Assim, para o povo Bakongo, o *nitu* (corpo) é feito de rituais, entendendo-se haver uma conexão entre *nitu* e mente: trata-se do casamento entre corpo e mente, com o qual se consegue firmar no mundo e dar visibilidade às histórias de vida que o seu corpo e a sua mente criam. Daí a expressão "*nitu ye kinkulo kiama*", que poderia ser traduzida do kikongo para o português como: "meu corpo, meu ritual". Isso significa que o *nitu* seria feito de rituais enraizados em grupos étnicos cujas culturas compõem as sociedades.

Sabemos que há uma variedade bastante grande de estudos sobre corpo, realizados no interior de distintas áreas do conhecimento,

sobretudo desde perspectivas das Artes Cênicas, da Antropologia, da Filosofia, campos que podem ser diretamente relacionados à discussão deste texto. Mas independentemente de uma concepção já elaborada, para os povos africanos (angolanos, em particular), é difícil construir-se e firmar-se quem se é quando as estruturas formalísticas eurocêntricas penetram de forma obrigatória nos grupos étnicos.

Para situar uma das perspectivas sobre corpo desde alguns saberes kongo, referimos aqui os estudos de Bunseki Fu-Kiau (*apud* Santos, 2019) em relação à cosmologia kongo: nessa cultura, existe um universo criado por Nzambi, que dá a vida a todos os seres da natureza. Diz-se que o universo é o resultado de um vento (primitivo) que aconteceu em e ao redor dele (*ndûnga kiantete*), mais conhecido como *luku lwalamba nzambi*. Neste contexto, dá-se a construção de uma massa magnética associada a um planeta. Quanto a isso, pode-se fazer referência também a *makuku matatu*, que consiste em três pedras que formam a fogueira, como estrutura do poder kongo, que são: *nza yakunzu/yavumuna* (planeta verde que respira), *nza ya vemba* (planeta cinza) e *nza ya mbengelele* (planeta vermelho), pertencentes ao *dikenga dya kongo*.

De acordo com esta abordagem, a composição do nosso corpo obedece a várias vibrações, que desde já estão plantadas no nosso sistema e coordenadas em função de uma organização pré-estabelecida. O corpo humano possui uma codificação própria, que se manifesta a partir de constantes contatos com o meio que o rodeia.

O pensamento de Fu-Kiau (*apud* Santos, 2019) inspirou o Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena Bimphadi[3] – que já estava inco-

3. O Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena Bimphadi foi fundado por quatro professores-artistas angolanos – Mbandu Luvumbo Nsingui, Nelson Sampaio Máquina, Manuel Francisco João da Costa e Paulino Tchiloia Bimba Lunono – que concluíram juntos a licenciatura em Teatro, na especialidade de Atuação, no então Instituto Superior de Artes (Isart), hoje Faculdade de Artes da Universidade de Luanda, com instalações na cidade do Kilamba. Atualmente, o Bimphadi é composto por doze artistas-pesquisadores e professores de Arte, que investigam (em seus encontros e práticas) possibilidades artísticas e pedagógicas baseadas em rituais africanos. Para

modado em receber uma formação artística em nível universitário de base preponderantemente europeia – a querer saber como a própria cosmologia poderia se manifestar no corpo do artista, apropriando-se da construção dos planetas, em busca das constelações e das várias energias implicadas. Assim, os artistas-pesquisadores do núcleo passaram a se perguntar sobre o trabalho cultural que o corpo pode desempenhar nos rituais, sobretudo a partir da seguinte ideia: se partirmos do ponto de vista ritualístico, este corpo evoca, exprime, constrói uma certa linguagem que até mesmo a escrita não consegue registrar.

Para Combane (2021), o ritualismo é o conjunto das diferentes manifestações tradicionais ritualísticas, com suas abordagens particulares em cada contexto geocultural. Referindo-se ao contexto moçambicano, o autor afirma que a multietnicidade do país traz com ela diferentes formas pelas quais se apresentam os rituais, entrelaçados em movimentos coreográficos e ritmos. Com base no que Combane (2021) chama de multietnicidade, procuramos elaborar, no referido estudo de mestrado em Artes Cênicas, a etnoteatrologia de rituais angolanos (especificamente no ritual de óbito bakongo), que se traduz no jogo de corpos fazendo coreografias dançadas, cantadas e representadas – o que nos leva ao segundo pressuposto da pesquisa.

Etnoteatrologia: os rituais como material para artes cênicas angolanas

Batsíkama (2015) diz que a arte é toda a expressão de pensamento e de sentimento do praticante, sem necessariamente colocar em causa os aspectos técnico-científicos. Nesse sentido bastante amplo, o autor associa a arte a uma produção para além de um quadro acadêmico dentro do qual há discussões bastante extensas sobre concepções de arte.

saber mais do trabalho do núcleo, pode-se consultar: Nsingui (2022, 2023), Lunono (2022, 2023), Lunono *et al*. (2022), Costa (2023) e Máquina (2022, 2023).

O sentido que Batsíkama (2015) atribui às artes em África nos permite pensar que, em Angola, fora das zonas urbanas, podemos encontrar grandes criadores nas profundidades rurais, e podemos ver a arte em suas criações, podendo tais criadores serem considerados também artistas, muito embora fora dos holofotes, ecrãs ou projeções das mídias e/ou academias. Nessa perspectiva, a arte está para além do que se pode imaginar, na simplicidade e na vontade de poder dizer algo segundo a sua própria realidade. Quando somos invadidos e feitos segundo a vontade do outro, perdemos o rumo, e o nosso habitar estará preenchido de realidades que não nos permitem respirar nem sentir desde nossas raízes. E é justamente aqui chamada a arte, para poder fazer esta ponte entre os modos locais de habitar o seu próprio lugar e as criações artísticas (entendidas de modo amplo).

Assim, apostando na possibilidade de se fazer uma leitura artística das manifestações culturais de um povo, nosso estudo encontrou companhia em algumas perguntas relativas ao ritual de óbito Bakongo: como se caracterizam as danças, as canções, as vestimentas, os hábitos e os costumes envolvidos nessa manifestação cultural? Que elementos etnoteatrológicos podem ser identificados no ritual? Como as narrativas e os movimentos podem ser lidos desde uma perspectiva artística? É possível que as cerimônias estejam na fonte de elementos parateatrais[4] que caracterizariam um teatro tipicamente angolano? Que conhecimentos podem ser produzidos no campo das artes cênicas a partir do que se passa na base desse ritual africano?

4. Para elaborarmos essa questão, inspiramo-nos na fase do trabalho de Jerzy Grotowski conhecida como parateatro, caracterizada pela oposição à concepção de teatro ocidental mais convencional e por tentativas de "abolir a clássica separação entre Arte e Vida, bem como eliminar a divisão (espacial e funcional) atores-espectadores/palco-plateia. Nesse sentido, o teatro passa a ser almejado como uma experiência 'real' de comunhão, integração entre seres humanos, um 'acontecimento coletivo', no qual se valorizava especialmente a improvisação e a espontaneidade de seus participantes – atores/atrizes e público" (Olinto, Lampert, 2020, p. 316). Para uma discussão sobre o parateatro de Grotowski, pode-se consultar, entre outros, Sabino (2016) e Olinto e Lampert (2020).

Na esteira dessas questões, nos dispusemos a elaborar, eu uma dissertação de mestrado, elementos do ritual de óbito que chamamos de etnoteatrológicos. Nossa intenção não era, ali, chegar a uma definição de etnoteatrologia, mas ir, no decorrer da pesquisa, apontando elementos concretos, que, numa leitura artística que nos propusemos a fazer, nomeamos de etnoteatrológicos. Tratou-se de colocar a atenção em elementos adormecidos que desde já ganharam vida, nesta viagem a que nos lançamos, na tentativa de perceber (no ritual) a associação de três termos numa só palavra: *etno-teatro-lógico*.

Em relação ao termo *etno*, que vem de *etnia*, embora haja várias definições já existentes, com base em algumas delas, podemos dizer que a etnia refere-se a um grupo de pessoas que compartilham características e experiências culturais comuns no âmbito da língua, da religião, do seu território, da sua história, e que tem os próprios rituais que o identifica. Segundo o antropólogo e professor doutor congolês-brasileiro Kabengele Munanga (2003, p. 12),

> uma etnia é um conjunto de indivíduos que, histórica ou mitologicamente, têm um ancestral comum; têm uma língua em comum, uma mesma religião ou cosmovisão; uma mesma cultura e moram geograficamente num mesmo território.

Em relação a *teatro*, tomamos a acepção de Haderchpek (2021), que destaca ritual como o ancestral do teatro. Portanto, falar num teatro que engloba o princípio do ritual é falar de algo que reverencia os antepassados, que aprende com eles, que lhes é grato e que incorpora os conhecimentos do ritual ao teatro realizado na contemporaneidade. Não se trata de uma atualização, mas de reativação, pois o teatro contém o ritual, tal como nós contemos os genes dos nossos antepassados. Dessa maneira, surge a proposta de um teatro ritual, entendendo-o também como um portal de conexão com a nossa inconsciência. Com ele, conseguimos acessar outras

dimensões, outros mundos ficcionais, o tempo da memória e os universos paralelos da nossa psique (Haderchpek, 2021).

Por fim, no contexto da expressão *etno-teatro-lógico*, o último termo – *lógico* – pode referir-se talvez à construção de argumentos que, ao identificar elementos parateatrais (*teatro*) dos rituais étnicos (*etnia*), os conduzem a outros campos do conhecimento, e no caso desse estudo, ao artístico e ao educativo.

Assim, por meio do método experimental de inspiração etnográfica, o estudo chegou, dentre seus resultados, a seis elementos parateatrais identificados no ritual fúnebre e que podem ser apontados como seus elementos etnoteatrológicos, a saber: *mpovi* e *makonzo*, ramos de palmeira, choro, canções, danças e representações (Nsingui, 2023).[5]

A verificação desses elementos indicou a possibilidade de eles funcionarem como fonte de resgates e recriações que podem nutrir e enriquecer o ator angolano. Para tanto, não bastaria apenas que os elementos etnoteatrológicos fossem incluídos na montagem de obras teatrais: seria preciso estarem também associados a uma pedagogia tipicamente angolana, ou seja, feita a partir de elementos, princípios e práticas dos próprios rituais.

É por isso que, no desenvolver da pesquisa de mestrado, a identificação dos elementos etnoteatrológicos do ritual levou o estudo a apontar os efeitos do uso desses elementos, tanto no campo educativo, entendendo-se o ritual como princípio de ensino das artes cênicas angolanas, sobretudo em cursos de graduação em Teatro,[6]

5. *Mpovi* é o porta-voz do ritual, a figura responsável por comunicar aos participantes o que sucedeu em relação ao óbito e por conduzir a cerimônia fúnebre. *Makonzo* é um gesto que consiste em bater palmas três vezes, pedindo a permissão para falar, como um sinal de respeito. Esses elementos do ritual, junto com os outros identificados na pesquisa, estão devidamente descritos no texto da dissertação (Nsingui, 2023).

6. Como um desdobramento, fizemos uma discussão sobre o ritual como princípio de ensino também em escolas, que foi publicada em Nsingui e Coutinho (2024), onde tratamos da relevância e das possibilidades "de se entender certos elementos de rituais angolanos como princípios de ensino a serem considerados

quanto no campo artístico, especialmente a partir do trabalho realizado pelo Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena Bimphadi.

Considerações não-finais: cruzamentos entre o ritual e a cena

O decorrer da pesquisa realizada a partir de seus dois pressupostos gerais foi nos levando à afirmação de que o ritual fúnebre Bakongo está revestido de vários fragmentos: as danças, as canções, os provérbios, as repetições com o makonzo ou a réplica do participante: tudo isso constrói a base desta estrutura, sendo elementos que compõem a memória corporal dos participantes. A partir disso, o Bimphadi propõe aos seus artistas que recriem os movimentos provocados pelos rituais, cruzando-os com a cena. Efetuam, ao mesmo tempo, um processo ritualístico de criação cênica e uma pedagogia angolana. É nesse sentido que o núcleo propõe construir uma renovação das artes cênicas no país, seja na montagem de espetáculos (na atividade artística), seja na formação do ator e da atriz (na atividade de ensino).

Acreditamos que a formação não deve ser universal, com os mesmos métodos e técnicas em qualquer lugar, tal como pretendem muitos cursos de Teatro que se baseiam unicamente em técnicas de Stanislavski (2017). Pensamos que a formação do ator e da atriz deve ser realizada com base nas culturas em que as obras artísticas se produzem, ou seja, considerando-se os elementos culturais de inserção dos estudantes. No caso de angolanos, propomos que a construção da atividade artística se case com rituais africanos. Esse novo olhar

em escolas de educação básica, sobretudo por meio do trabalho com linguagens artísticas que voltem sua atenção para a riqueza cultural das diferentes línguas e corporeidades maternas de Angola. A prática pedagógica com elementos ritualísticos de manifestações culturais angolanas foi abordada [no referido texto] como forma de ampliarem-se as oportunidades de – por meio do trabalho com linguagens artísticas (dança, teatro, música, etc.) que manifestem performances típicas dos rituais – compreender, situar e reatualizar a produção dos saberes e conhecimentos locais" (p. 2).

para o trabalho nas artes da cena permite que se busquem potencialidades teatrais nos próprios corpos dos artistas: potencialidades a serem compiladas com o que lhes rodeia. Trata-se de experimentar e retirar o que o próprio corpo permite desde a gênese de uma criação pessoal: nossas inspirações, sensações e impressões estão cravadas em nós: como transformá-las em conhecimento artístico?

Transformar as vivências de um povo em matérias da sua arte... Narrar seus mitos, suas realidades, seus fatos, seus modos de habitar o mundo, não apenas como tema na montagem de espetáculos, mas também incorporando tais narrativas nas próprias pedagogias para formação do artista. Apostamos que todas essas narrativas podem ser também caminhos trilhados pelo campo cênico na direção de valorizar um povo que desde já pode ser visto como pertencente da sua própria cultura.

O que quisemos provocar com a pesquisa foi: até que ponto podemos retirar do ritual de óbito (e de outras manifestações ritualísticas angolanas) os elementos para o trabalho teatral? Essa é uma daquelas perguntas que não precisam necessariamente ser respondidas de uma vez por todas, já que a sua força está em se manter aberta e seguir mobilizando nossa vida de pesquisadores(as), artistas e professores(as) de artes da cena.

Referências

BATSÍKAMA, Patrício. **Introdução à história das artes em África**. Luanda: Editora Mayamba, 2015.

COMBANE, Dadivo José. Do ritualismo ao manifesto do corpo do actor moçambicano. *In*: BONFATTI, Adriana *et al*. (orgs.). **Preparação corporal, direção de movimento e coreografia nas artes da cena**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021.

COSTA, Manuel Francisco João da. **A busca do Muntu**: o treinamento corporal do ator do Bimphadi. 2023. 83f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

HADERCHPEK, Robson. **O teatro ritual e os estados alterados de consciência**. São Paulo: Giostri, 2021.

LUNONO, Paulino Tchiloia Bimba. Aproximações entre o Bimphadi e o Arkhétypos: uma "pedagogia teatral sem mão". **Revista Dados de África(s)**, Alagoinhas, v. 3, n. 5, p. 113-126, 2022.

LUNONO, Paulino Tchiloia Bimba. **Corporeidade materna**: um conto da trajetória pessoal e reflexões sobre o corpo em arte. 2023. 152f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

LUNONO, Tchiloia *et al*. O teatro angolano: o Bimphadi e o seu processo de (re)criação. *In*: BRONDANI, Joice Aglae; HADERCHPEK, Robson Carlos; ALMEIDA, Saulo Vinícius (orgs.). **Práticas decoloniais nas artes da cena**. v. 2. São Paulo: Giostri, 2022.

MÁQUINA, Nelson Sampaio. **Dança-canção**: as canções ritualísticas nyaneka nas recriações do Bimphadi. 2023. 101f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

MÁQUINA, Nelson Sampaio. O ensino escolar das artes cênicas em Angola. *In*: COUTINHO, Karyne Dias; ALVES, Jefferson (orgs.). (**Im) possibilidades do teatro na escola em tempos de pandemia**. v. 2. Natal: Sedis; EDUFRN, 2022.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. *In*: 3º SEMINÁRIO NACIONAL RELAÇÕES RACIAIS E EDUCAÇÃO, 2003, Rio de Janeiro. **Anais** [...] Rio de Janeiro: Penesb, 2003. Disponível em: https://bit.ly/3bco7Ia. Acesso em: 7 dez. 2024.

NSINGUI, Mbandu Luvumbu. As artes e o teatro no sistema de ensino angolano. *In*: COUTINHO, Karyne Dias; ALVES, Jefferson (orgs.). (**Im)possibilidades do teatro na escola em tempos de pandemia**. v. 2. Natal: Sedis; EDUFRN, 2022.

NSINGUI, Mbandu Luvumbo. **Elementos etnoteatrológicos de manifestações culturais em Angola**: efeitos artísticos e educativos do ritual de óbito Bakongo. 2023. 104f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

NSINGUI, Mbandu Luvumbu; COUTINHO, Karyne Dias. O ritual como princípio de ensino em Angola. **Eccos: Revista Científica**, São Paulo, n. 68, p. 1-12, e25407, jan./mar. 2024. DOI: https://doi.org/10.5585/eccos.n68.25407.

OLINTO, Lidia; LAMPERT, Cristian. Grotowski e o parateatro: contracultura, ascese e gnose. **Moringa: Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 11, n. 1, jan./jun. 2020.

SABINO, Thiago Miguel Lopes Ribeiro Cunha. **O teatro para além do teatro**: espiritualidade e ritual em encenações de Jerzy Grotowski. 2016. 213f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019. 234f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

STANISLAVSKI, Constantin. **O trabalho do ator**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

CAPÍTULO 2.

BIMPHADI: OS RITOS DE PASSAGEM COMO SUPORTE PARA A CRIAÇÃO CÊNICA[1]

Nelson Sampaio Máquina

Bimphadi: a construção de um caminho

Em 2019, quatro jovens recém-formados no Isart – Instituto Superior de Artes –, atualmente Faculdade de Artes, procuravam dar continuidade aos conhecimentos absorvidos na academia. Nós tínhamos medo de ficar ultrapassados e precisávamos colocar em prática o que tínhamos aprendido. Três de nós somos naturais da província da Huila, na cidade do Lubango, em Angola, e logo que terminamos a licenciatura, pretendíamos voltar para lá, a fim de darmos contributo na formação de novos alunos. A nossa província/cidade não dispõem de nenhuma instituição de ensino no campo das Artes, por isso fomos para o Isart, mas infelizmente, não encontramos apoio para desenvolver o nosso trabalho. Pensamos em contribuir dando formações nos grupos locais, mas o nosso objetivo também não foi alcançado por falta de disciplina dos grupos. Depois disso, retornamos à Luanda para darmos continuidade ao projeto do Núcleo de Pesquisa em Arte da Cena, que posteriormente viria a se chamar Bimphadi. Foi neste momento que tudo começou.

1. Este artigo é resultado da pesquisa de mestrado "Dança-canção: as canções ritualísticas nyaneka nas recriações do Bimphadi" (2023), desenvolvida no PPGArC da UFRN sob orientação do Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek. O texto, ora organizado em formato de capítulo de livro, foi apresentado em Natal, no V Seminário Internacional Corpo e Processos de Criação nas Artes Cênicas: Saberes da África, no período de 26 a 31 de agosto de 2024.

O conhecimento que nos foi transmitido no Instituto Superior de Artes tinha sua origem no teatro eurocêntrico, e a maior parte da nossa formação foi centrada na literatura do diretor russo Constantin Stanislavski. Sabíamos que havia outras possibilidades de se fazer teatro para além do realista, por isso começamos a estudar os textos de Eugênio Barba e Nicola Savarese, lemos a *Arte Secreta do Actor* (2012) e também o livro de Renato Ferracini, *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* (2001). Esses materiais nos ajudaram a buscar uma nova forma de pensar, nos apresentando outras possibilidades no mundo das artes cênicas. Percebemos então que não precisaríamos continuar reproduzindo apenas aquilo que aprendemos na academia.

Dia 7 de março de 2020, no Isart, na centralidade do Kilama, no bloco U19, foi a data do começo de tudo, foi neste dia que criamos o Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena e que conseguimos ter a certeza de que todos os esforços e passos dados estavam a valer a pena.

Ao nos encontrarmos, nos metemos a praticar todos os conhecimentos adquiridos nas leituras em conjunto. Procuramos esquematizar o aquecimento corporal ou a preparação física, partimos da cabeça e fomos em direção aos pés. Essa sequência seria fixada como uma regra para todos os ensaios, só que isso não funcionou nem corporalmente e nem emocionalmente, parecia que estávamos a cair no mesmo caminho que tentávamos deixar. E foi assim até o dia em que Costa, que é nosso diretor artístico mandou-me executar um movimento baseado minha própria cultura. Eu retruquei se era mesmo necessário, uma vez que o teatro tem regras técnicas para se fazer. Fiz, e ele achou que aquilo estava bom, pedindo que cantasse uma canção ligada à minha cultura, e assim o fiz novamente! Achou excelente e pediu que eu cantasse ao mesmo tempo que dançava. De novo fiz, e ele viu que as coisas começaram a fluir naturalmente. Da minha parte, isso não era novidade porque tenho essas memórias e não fazia ideia que este modo vivente, constituído por hábitos e costumes, poderia ser válido na construção de um saber no campo artístico.

Quando executava estes movimentos, sentia-me muito leve porque tinha me encontrado comigo mesmo. Continuamos com os ensaios numa intensidade baseada na *dança-canção* e no movimento, daí surgiu toda nossa preparação físico-corporal que é voltada para as canções e danças tradicionais dos *ovanyaneka*. A partir daquele momento, fomos criando quadros cênicos que viriam a consubstanciar um espetáculo construído a partir de uma dramaturgia corporal.

Nós somos movidos pela vontade e pela paixão ao nosso fazer e tudo isso foi alicerçado na persistência de quatro jovens, que na altura não tinham nenhum trabalho. Tudo o que tínhamos eram os nossos corpos, a vontade e a crença no que fazíamos. Passamos por grandes dificuldades para podermos realizar o nosso sonho de ter algo bem feito e quiçá o reconhecimento nacional por fazer algo diferente.

Inconscientemente, estávamos a adentrar por um caminho de libertação de muitos vícios teatrais, abordagens bastante conhecidas neste universo. Desde o início, a ideia sempre foi a desconstrução do já conhecido, levando a nossa busca para a cultura angolana.

Vindo dos musseques de Luanda, com carência da mobilidade urbana, caminhei quilômetros e quilômetros na busca da consolidação de um novo fazer que *a posteriori* viria a resultar em uma obra muito linda e apreciada. Hoje somos comentados no seio da classe acadêmica, pelos estudantes e pela comunidade teatral luandense. Esta obra, concebida a partir dos rituais de passagem, é resultado de uma investigação corporal a partir do *Ekwendje*[2] e do *Efiko*,[3] *danças-canções*[4] que a vêm dar o título desse capítulo.

2. O *Ekwendje* é um ritual de passagem do povo nyaneka e tem como principais atores as crianças do gênero masculino, que são tiradas do seu habitat familiar para serem submetidas à circuncisão, um procedimento ritualístico que tem como principal objetivo o corte do prepúcio, denominado de *Echutu* na língua do ovanhaneka (Máquina; Haderchpek, 2024, p. 244).

3. *Efiko* ou *Ehiko* é um ritual feminino de iniciação, realizado por uma adolescente que vai marcar a fase de transição, de criança para mulher (Máquina; Haderchpek, 2024, p. 243).

4. Termo cunhado em minha pesquisa de mestrado que busca evidenciar uma característica marcante da nossa cultura. Para nós angolanos, sempre que dança-

Movidos pela energia criada no espaço da Faculdade de Artes, no quadrado daquela sala, encarnamos espíritos ancestrais, partindo sempre de movimentos excêntricos e de uma canção interior. A nossa sintonia é tão grande que fazemos a nossa preparação físico-corporal de modo absolutamente intenso e bem organizado, sem nenhuma quebra de movimento e sem que precisemos combinar nada.

Ao longo deste processo, tivemos experiências com algumas visitas. As pessoas que experimentaram o nosso trabalho sentiram como se estivessem se encontrando consigo mesmas. Quando partilham o que sentiram no nosso quadrado, dizem que tudo foi incrível porque se remeteram à sua ancestralidade e conseguiram acessar o seu passado. E dizem isso sem que sejam influenciadas com fala de nenhum dos membros do Bimphadi.

Nesta empreitada, experimentamos vários caminhos para chegar ao nosso objetivo, tão desejado ou preconizado. Um desses foi a criação de um caderno, algo como um diário, feito para anotar todas as nossas descobertas. Confesso que esta nem sempre foi a via correta para seguir, porque isso atrapalhava os ensaios. A ideia era descobrir um movimento e depois anotar no caderno, mas isso, de uma forma atrapalhava e não deixava fluir a dinâmica dos ensaios. Lunono, por exemplo, sempre nos puxava para continuidade e fluidez do movimento, por isso, tivemos que encontrar uma nova forma de guardar tudo o que foi descoberto durante os ensaios. A via mais eficaz foi conversar depois de tudo e fazer anotações no final dos ensaios, essa é a dinâmica que permanece até hoje.

No fim dos ensaios, sempre havia discussões muito sérias na busca de um consenso entre os membros, o que aborrecia os novos atores e atrizes que integravam o núcleo de pesquisa, por conta disso,

mos, o corpo canta também, não há dissociação: "Para nós, cantar e dançar é uma manifestação sentimental ou emocional representada em forma de movimento, os *nyaneka* vão usando as canções e as danças muitas das vezes para incentivar a motivação da força no trabalho" (Máquina; Haderchpek, 2024, p. 242).

eles achavam que nós eramos mais teóricos do que práticos. Existe um proverbio em nyaneka que diz o seguinte: "*Cipuilissa okuhenda odjila, ava veya konhima velimpanda okwenda*", que, traduzindo para o português, significa: "o que custa é fazer primeiro o caminho, os que vêm atrás só seguem". Nesta ordem de ideia, tinha que ter alguém para começar, e fomos nós, os inconformados, que queriam conhecer outras realidades no mundo da pesquisa científica.

Muitos assistiram ao espetáculo e decidiram entrar para o Bimphadi. Pensavam inicialmente que era só mais um grupo, sem saber concretamente o que estava na base do resultado impactante que eles viram naquela apresentação. A maior parte dos novos integrantes eram alunos do Isart e eles não compreendiam que, para além de termos um trabalho de corpo muito intenso, também necessitávamos das discussões no final dos ensaios. Quando eles se aperceberam que os objetivos do Bimphadi não eram capitalistas e pouco comerciais, começaram a faltar e desistiram. Foi assim que perdemos a primeira bateria de atores e atrizes. Porém, não ficamos desmotivados, ao contrário, isto deu mais força aos nos nossos ensaios e às nossas discussões.

Seguidamente, entrou para o Bimphadi novos atores. Eles também eram estudantes do Isart, que chegaram, experimentaram e gostaram, mas não foram capazes de aguentar a intensidade e a profundidade dos ensaios. Novamente, perdemos quase todos, tendo ficado apenas dois, que continuam conosco até a presente data, Simão Herculano e Aleon Costa. Eles chegaram a atuar na peça sobre os ritos de passagem, que na verdade é uma obra sem título até hoje. Dizemos "ritos de passagem" porque a peça foi construída a partir dos rituais do Ekwendje e do Efiko, que contribuíram com as *danças-canções*, todas da cultura nyaneka e bakongo, provenientes do norte do país, mais concretamente da província do Uige.

A peça em si é trabalhada a partir de uma velocidade energética que nos permite acessar as emoções em cena. Este tipo de teatro que fazemos é alimentado por uma boa preparação físico-corporal dos

atores, é através dela que alcançamos o que nós poderíamos chamar de estados alterados da consciência. Todos os sábados, os atores do Bimphadi entram em trabalho para realizar novas descobertas, o que nos move é vontade e a fome de descobrir novas possibilidades e caminhos. Este é o desafio, não estamos muito ligados na venda dos nosso trabalho porque este não é o foco principal. O Bimphadi não ensaia só na véspera da montagem de um novo trabalho, buscamos sempre coisas novas e guardamos para usar na próxima oportunidade.

Hoje, todos os ensaios são acompanhados de uma canção e do som de uma batucada, que advém de qualquer objeto, que pode ser uma carteira, um corpo em cena, um batuque, das palmas dos atores, do som produzido com os pés, do sapateado etc. Todo este arsenal de produção de som e movimento será o catalisador na busca de novas possibilidades, recriado a partir da nossa na base cultural e utilizado na construção das performances produzidas.

Enquanto grupo, trabalhamos na perspectiva de atores-pesquisadores que não têm um diretor específico, no Bimphadi todos têm opinião. Temos um diretor artístico, cargo atribuído ao Costa, mas ele não o exerce em sua plenitude, porque se assim o fizesse estaria contrariando a ideia do ator-pesquisador. A cada sábado que passa procuramos meter mais um tijolo no nosso projeto. No grupo, eu sou o responsável por sugerir as canções e danças, sendo auxiliado pelo Mbandu[5] no processo do ensino dos passos. Assim, aprendemos a executar movimentos decorrentes da nossa cultura e, a cada dia, temos uma surpresa retirada da cartola.

O primeiro espetáculo criado por nós gravita em torno de três elementos fundamentais: o nascimento, o crescimento, que envolve os rituais de passagem do Ekwendje e do Efiko, e a morte. Todo o

5. Mbandu Luvumbo Nsingui, ator, pesquisador e fundador do Bimphadi. Dissertação de mestrado: "Elementos etnoteatrológicos de manifestações culturais em Angola: efeitos artísticos e educativos do ritual de óbito bakongo". Orientação: Prof.ª Dr.ª Karyne Dias Coutinho (2023).

enredo foi construído com base numa dramaturgia corporal, a partir da possibilidade corporal e emocional dos atores. O corpo é a base de todo arsenal praticado neste espetáculo, através dele nós ancoramos e/ou acessamos as nossas imaginações deixando-as transbordar em mares de emoções. Por meio das canções e das danças, contaminamos o público. A seguir, temos alguns registros do espetáculo eternizados em fotografia por Fernando Sucre, um dos atores do Bimphadi.



Figura 1. Espetáculo dos ritos de passagem
Em cena, os animais comemoram a vitória sobre o soldado, vencido através dos poderes sobrenaturais, com a ajuda do responsável da comunidade.
Foto: Fernando Sucre.



Figura 2. Troca de opiniões com a público a respeito do espetáculo vivenciado
Foto: Fernando Sucre.

Sucre nos confessou que foi difícil fotografar o espetáculo, pois as cenas eram muito dinâmicas e energéticas, e ele ficava dividido entre assistir e fotografar. Ele não poderia deixar nenhum momento passar, uma vez que a sua responsabilidade era fotografar, eternizando a apresentação. Depois de uma atuação intensa, no final, sempre proporcionamos um momento de conversa com público. Nosso intuito é colher mais informações com objetivo de nos avaliarmos. A partir disso, podemos compreender e ajustar possíveis falhas em nossa atuação.

Sempre nos interessam as opiniões de pessoas que não têm conhecimento em teatro porque é delas que provém os comentários mais originais. Como não têm nenhuma influência, não falam por intermédio de um saber teatral, falam o que viram e sentiram. Isso tem contribuído muito para encontramos uma verdade verdadeira, e perdão pela redundância, mas isso é um fato. Elas não nos poupam nas observações após termino da peça, já ouvimos comentários do tipo: "Não sei se o que vi é teatro ou um ritual tradicional de uma comunidade angolana, porque o acontece na verdade não é dança e também não é teatro". As pessoas estão acostumadas a ver as obras teatrais num único sentido,

a partir de uma abordagem do teatro convencional ou espetáculos que tomam como base principal o texto dramático, e quando se deparam com as obras do Bimphadi, tem-se criado certa estranheza.

A construção da peça por meio de rituais de passagem

Vou aqui elencar alguns momentos da peça construída com base nos rituais de passagem do povo nyaneka e bakongo do norte do país. Passamos alguns meses executando um treinamento físico intenso lido no livro do Renato Ferracini (2001), até que o Costa[6] e o Lunono[7] participaram do Seminário Internacional do Lume. A partir de uma troca de mensagens realizada na postagem do evento, o Costa conheceu o professor Robson Haderchpek e eles passaram a interagir de modo virtual. Algum tempo depois, o professor se reuniu conosco via *meeting* e mostrou-nos os trabalhos do seu grupo de pesquisa na UFRN, o Grupo Arkhétypos.[8]

Depois do encontro, ele sugeriu que assistíssemos a filmagem de alguns trabalhos. Foi então que entramos em contato com a peça "Revoada" (2014), do Grupo Arkhétypos. O citado espetáculo dirigido por Robson Haderchpek (2021) serviu como inspiração para o Bimphadi e auxiliou os nossos estudos.

---

6. Manuel Francisco João da Costa, ator, pesquisador e fundador do Bimphadi. Dissertação de mestrado: "A busca do Muntu: o treinamento corporal do ator do Bimphadi". Orientação: Prof. Dr. Leônidas de Oliveira Neto. Coorientação: Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek (2023).

7. Paulino Tchiloia Bimba Lunono, ator, pesquisador e fundador do Bimphadi. Dissertação de mestrado: "Corporeidade materna: um conto da trajetória pessoal e reflexões sobre o corpo em arte". Orientação: Prof.ª Dr.ª Teodora de Araújo Alves (2023).

8. O Grupo Arkhétypos é um grupo de pesquisa e extensão vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em Natal, Brasil. Desde a sua criação, em 2010, trabalha numa perspectiva laboratorial, construindo seus espetáculos a partir de um mergulho no universo simbólico de cada *performer*, sempre associando a prática artística com a busca pelo autoconhecimento (Disponível em: https://bit.ly/42vc5Tg. Acesso em: 10 nov. 2024).

Após o encontro, retomamos o nosso quadrado na sala do auditório da Faculdade de Artes e começamos o processo de construção do nosso espetáculo. O trabalho foi erguido a partir das manifestações do ritual de óbito do norte de Angola. A proposta veio do Mbandu, um dos integrantes fundadores do grupo, mas as coisas não funcionaram conforme esperávamos. Foi então que tivemos a ideia de que cada ator poderia buscar possibilidades de criação a partir sua realidade cultural. Naquele momento, o Costa pediu que buscássemos as nossas histórias, nossos hábitos e costumes. Com base nessa informação, eu comecei a lembrar o meu passado e logo fui direcionado para o meu ritual da circuncisão. Este foi um marco muito importante na minha vida, foi quando aprendi a me comportar como adulto, talvez por isso ele tenha me vindo à memória. A partir da referida lembrança, cantei as canções do Ekwendje, enquanto dançava.

Convém mencionar que o Bimphadi re(cria) os rituais de passagem de forma a os ressignificar, não introduzimos o rito em cena conforme ele é, o passamos por uma transformação cênica. Depois de me lembrar do ritual de circuncisão, voltei novamente o olhar para a minha ancestralidade e encontrei os outros rituais que vivenciei quando era mais novo, como é caso do Efiko, rito de passagem feminino descrito no capítulo anterior.

Em 1997, eu presenciei o Efiko feito no Mbelo/ou Mombelo, no kimbo do mais velho Ntimba Mutele, município de Quipungo, comuna de Chicungo, comunidade da Macolonga. O responsável pelo kimbo era *tava* do meu pai de circuncisão. Sobre o Efiko, estas foram as últimas mufikos que se fizeram na Ombelo, pois com a proliferação do Cristianismo e da globalização, estes rituais cada vez mais estão a perder sua essência. Depois de uma ginástica mental, conforme se diz, fui buscar estas memórias que revigoraram mais uma vez a nossa construção cênica. Foi assim que eu e meus companheiros ressignificamos as canções deste magnífico ritual de passagem feminino. A seguir, trago o roteiro do espetáculo, vejamos:

I. Grito da mãe

A peça começa com os atores deitados no chão, numa posição confortável, em círculo, e soa o grito da mãe que está a sonhar, depois, a canção a seguir (*Tatiee ah*) se transforma em choro.

Tatiee ah
Nasceu, cresceu, viveu, este é o destino
Nasceu, cresceu, viveu
Tatiee ah
Tatiee ah
Nasceu, cresceu, viveu, este é o destino
Nasceu, cresceu, viveu.
Tatiee ah
Tatiee ah
Nasceu, cresceu, viveu, este é o destino.

Nasceu, cresceu, viveu. E que depois virá dar à luz. A mãe também é uma ave que conduz a peça. Em alguns momentos, ela vai tentar conter os outros animais para não se dispersarem. No espetáculo, temos o Pássaro e os outros animais como o Camaleão, a Raposa, que é meu personagem, a Cobra, a Coruja, o Louva-Deus; todos eles procuram se libertar deste ambiente mítico e o/a Pássaro-Águia impede a saída dos outros animais. Esta cena vai terminar no centro do quadrado, com o nascimento do bebê.

II. Nascimento e circuncisão

A segunda cena é a apresentação da criança à comunidade, ou à plateia, que terá seu fim também no centro do palco. Em seguida, o bebê é submetido ao ritual de passagem masculino, a circuncisão, Ekwendje. Daí, resulta uma comemoração festiva com as *danças-canções* do Cikele.

Cikele eee Cikele eee
Cikele ééé Cikele ééé tyameme lila lila oholompoko ngaliandia Cikele eee
Cikele ééé Cikele ééé tyameme lila lila oholompoko ngaliandia Cikele ééé
Cikele ééé Cikelie ééé tyameme lila lila oholompoko ngaliandia Cikele ééé
Cikele ééé Cikele ééé tyameme lila lila oholompoko ngaliandia Cikele ééé
Cikele ééé Cikele ééé tyameme lila lila oholompoko ngaliandia Cikele ééé.

Terminado este momento, temos outro muito mais intenso, com a dança do Ocikele. Nessa cena, os atores simplesmente dançam e assobiam entregando-se com uma grande harmonia energética à *dança-canção* do Ocikele.

III. Ocite ou festa

A terceira cena é o chamado Ocite, o momento mais alto da festa do Ekwendje. O Ocite é acompanhado das *danças-canções* do Olundongo e do Etopola e configura-se como momento ápice da peça. Nesta cena, os atores desprendem uma energia imensa e deixam as emoções à flor da pele. Exaustos, cantam, dançam, batem palmas e sapateiam, tudo junto. Como já mencionado, na nossa prática, não há separação entre a canção e a dança, pois não conseguimos dissociá-las, razão pela qual a defino como *dança-canção*.

IV. Ovissambilikiti ou ossamba

Após a dispersão da terceira cena, voltamos a nos unir com a canção em kicongo ensinado pelo Mbandu, que tem como tema *sole e sole*. Esta música é utilizada pelos jovens adolescentes nas

suas brincadeiras em roda, e é acompanhada com alguns movimentos e danças de paquera:

Sole e soleee
É kimbebe ee
Sole e sole ee
É kiimbebe ee
Sole e sole ee
É kimbebe ee.

Esse *vissambilikiti* (ou brincadeira de roda) vai resultar em um namoro que depois vai originar um casamento entre uma menina e um rapaz. A brincadeira termina no chão dando assim o quadro do casamento. A cena é guiada pela canção do sadombwa, ensinada pelo nosso companheiro Adriano Kangombe, cantada na língua umbundu. No espetáculo, nós fazemos uma recriação da *dança-canção*, mas não perdemos a sua essência. *Sandombwa* significa "a noiva veio", abaixo temos a letra:

Sandombwa ueia
Ueia, ueia ueia ueia ueia ueia
Sandombwa ueia
Ueia, ueia ueia ueia ueia ueia ueia
Sandombwa ueia
Ueia, ueia ueia ueia ueia ueia ueia.

Quando terminamos a canção de boas vindas da noiva, pedimos a permissão para entrar na festa do casamento. Este ritual de permissão de entrada, também chamado de *makonzo*, nos foi ensinado pelo Mbandu, que é do norte. A festa começa ao som das palmas, dos cânticos e do mwangolé. A ação termina com todos deitados no chão, no limite superior do quadrado. Depois, nos levantamos e soltamos alguns gritos. Ao nos descolocarmos para trás, preparamos o quadro das lamentações e choros, que vai dar na cena dos

movimentos ondulatórios da cobra. Inicia-se com todos os atores perfilados, um atrás do outro, em seguida, eles giram por todo o quadrado com movimentos rápidos. A sequência vai terminar com uma marcha, indo de uma extremidade à outra do quadrado.

V. Procura

Esta cena é desenvolvida com movimentos rápidos e é trabalhada com uma tensão muscular intensa, tudo é feito para resultar no posicionamento do personagem Camaleão, que é o Lunono. Os outros animais vão insultá-lo, e ele, por sua vez, manda que se calem. Depois, todos correm de lado para formar dois grupos que vão se desafiar. No centro do palco acontece uma luta com todos os outros animais, eles são auxiliados pelo homem mais poderoso daquela aldeia mítica.

Esta luta acontece porque um guerreiro desrespeita a lei da comunidade, e seus membros se revoltam por conta da falha do guerreiro que não queria obedecer. O guerreiro tinha saído para combater em outro lugar e mergulhou em outras culturas. Ao regressar para a sua própria comunidade, tenta viver conforme vivia onde foi combater. As novas vivências dele constituem um crime ou uma falta de respeito aos mais velhos, e, por violar as regras, o seu castigo seria a morte. Ninguém poderia acudi-lo, uma vez que a sua atitude não estava de acordo com as normas, contudo, o guerreiro é um homem com técnica militar que não aceita ser derrotado. Ao final, ele vence a luta com os soldados do rei e os animais contam com o auxílio das forças sobrenaturais para poder derrotá-lo.



Figura 3. Luta Ombangula entre o guerreiro e soldados do rei, 2021
Foto: Fernando Sucre.

Com a derrota, o guerreiro acaba pagando com a própria vida e a peça termina com uma canção de morte, a mesma que cantamos no início: "Nasceu, cresceu, morreu". Este espetáculo foi construído a partir de um cruzamento entre os rituais de passagem e as histórias dos povos nyaneka e bakongo, do norte do país. Os hábitos e costumes destes povos contribuíram de modo significativo para a criação do nosso espetáculo, que não foi baseado no teatro realista, e muito menos em outros gêneros, ele tem uma linguagem muito particular.

No seio da classe teatral angolana é comum ouvirmos perguntas do tipo: "Quais são as técnicas que vocês usaram nesta peça?". Nossa peça foi se construindo a partir de uma investigação coletiva, fomos caminhando até chegar ao objetivo. Porém, o que nos interessa em especial é a conversa com o público, que sempre tem algo a dizer a respeito do que assistiram. Este tem sido um momento de revelações para nós e expõe a nossa paixão pelo espetáculo, porque um dos nossos principais objetivos é afetar os outros.

Apresentamos três vezes o espetáculo e nenhum dia foi igual ao outro. A primeira vez foi na sala do auditório do Isart, com um cenário muito simples. A segunda, foi no mesmo local, porém, com uma transformação total do ambiente. Os que já haviam assistido pensaram que algumas cenas tinham se alterado. A terceira apresentação aconteceu na sala adaptada do Maan – Memorial António Agostinho Neto, e ao final da sessão, ouvimos as pessoas comentando que alguns quadros da peça tinham sido modificados.

De fato, nesta última entraram dois atores novos, mas podemos dizer que o lugar também tem influenciado bastante a transformação da atmosfera do espetáculo. A circularidade das cenas, os movimentos altos e baixos, as danças e as canções provocam um turbilhão de emoções no público, remetendo-o ao passado e ao presente. No geral, as pessoas saem com uma sensação boa após desfrutar de um momento ímpar.



Figura 4. Momento de conversa com o público – Isart, 2021
Foto: Fernando Sucre.

Pode parecer na fotografia que os atores estão muito cansados, mas não é isso. O sentimento é um misto de dever cumprido e de

alegria e isso se estende a todo o grupo. Há uma reciprocidade geral de um para com o outro: "Eu faço porque tenho você ao meu lado". Esse sentimento me faz lembrar de um ditado popular nyaneka: "*Kuatoko namukwenhi ovo awike cikupona*", que, traduzido, quer dizer "Trabalhe sempre em bloco porque sozinho é impossível".

Referências

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.

COSTA, Manuel Francisco João da. **A busca do Muntu**: o treinamento corporal do ator do Bimphadi. 2023. 83f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

FERRACINI, Renato. **A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

HADERCHPEK, Carlos Robson. **O teatro ritual e os estados alterados de consciência**. São Paulo: Giostri, 2021.

LUNONO, Paulino Tchiloia Bimba. **Corporeidade materna**: um conto da trajectória pessoal e reflexões sobre o corpo em arte. 2023. 152f. Dissertação (Mestrado em) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

LUNONO, Paulino Tchiloia Bimba *et al*. O teatro angolano: o Bimphadi e o seu processo de (re)criação. *In*: BRONDANI, Joice Aglae; HADERCHPEK, Robson Carlos; ALMEIDA, Saulo Vinícius (orgs.). **Práticas decoloniais nas Artes da Cena**. v. 2. São Paulo: Giostri, 2022.

MÁQUINA, Nelson Sampaio. **Dança-canção**: as canções ritualísticas nyaneka nas recriações do Bimphadi. 2023. 101f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

MÁQUINA, Nelson Sampaio; HADERCHPEK, Robson Carlos. As danças-cancões nyaneka na preparação corpóreo-vocal do ator angolano. **Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas**, Natal, v. 7, n. 1, p. 235-255, 2024.

NSINGUI, Mbandu Luvumbo. **Elementos etnoteatrológicos de manifestações culturais em Angola**: efeitos artísticos e educativos do ritual de óbito bakongo. 2023. 104f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

CAPÍTULO 3.

ENCONTRO COM O MUNTU: O CORPO QUE DANÇA, VOCALIZA, PERFORMA, GRAFA, ESCREVE[1]

Raqueli Biscayno Viecili
Manuel Francisco João da Costa

Ancestralidade é como o vento:
leve, livre e solto, mas tem direção.
(Eduardo Oliveira)

Um corpo, quando dança, reflete em seus saberes, sua ancestralidade, experiências vivenciadas, estudos aprofundados, intuições e desmistificações. Quando somos convidados a emergir em busca de nós mesmos, adentramos em uma viagem ao nosso interior mais profundo. Somos levados por caminhos nunca visitados, cheios de signos e significados. Muitas vezes, há um despertar de nossa inconsciência nos trazendo lugares que acreditávamos conhecer, porém, somos surpreendidos ao adentrar nessas memórias.

O texto convoca, do começo ao fim, os leitores a transitarem por onde se sintam chamados, experimentando esse escrever em movimentos o que as palavras silenciam.

Essa imersão pode passear pelo corpo físico, mental e espiritual, regando-os de percepções. Todo esse novo caminho me

1. Leda Martins (2020, p. 67) aponta os domínios de inscrição da memória africana no Brasil, são eles: feixes de formas poéticas, rítmicas e de procedimentos estéticos e cognitivos fundados em outras modulações da experiência criativa; técnicas de gênero de composição textual; métodos e processos de resguarda e de transmissão do conhecimento; atributos e propriedades instrumentais das performances, nos quais o corpo dança, vocaliza, performa, grafa e escreve.

remete ao sistema Elinga,[2] de Laudemir Santos, quando fala que o princípio da Ação Corp.oral é onde cada parte apresentada é um fragmento do corpo textual que se materializa à medida que os olhos dançam entre os intervalos das páginas, preenchidos por vocábulos e suas sonoridades (Santos, 2023, p. 4).

> Encruzar, cruzar, entrecruzar, trançar, misturar, transpassar. Costurar conceitos, possibilidades referenciais, se abrir e não se fechar. Um corpo que está disponível para aprender, primeiramente consigo, sem perder de vista tudo que o mundo ensina a cada instante. Um/uma atuante necessita estar na via dos cruzamentos, do polo de comunicações oriundas da encruza. Não mais interessa apenas uma perspectiva, mas todas as que circulem em nós (Santana, 2019, p. 32).

Desde o primeiro toque de tambor que fez meu corpo reverberar, adentrei numa imensidão profunda, sendo remetida a minhas vidas passadas – minhas outras reencarnações. Avistei-me numa época em que a luta por direitos e igualdades recebia toda a opressão cuja história camufla em seus mínimos detalhes.

O sincopado do toque de tambores de Rum, Rumpi e Le[3] conectou-me com os Orixás e entidades de matrizes afro-religiosas. Neste momento, sinto-me abraçada, acalentada e acolhida por tanta sabedoria. Cada vez que o tambor toca, meu corpo estremece e minha alma vibra por uma irradiação entorpecente, que toma conta

2. Palavra da língua africana Umbundo, que pode ser traduzida para o português como ação ou iniciativa. No Sistema Elinga, a relação entre a ideia de ação e de composições cênicas sempre estará afeiçoada a uma organização protagonizada pelo corpo. É o corpo e suas corporalidades que constroem indicações para possíveis narrativas. Ou seja, antes de qualquer referência escrita, precede os valores das corporeidades.

3. Nos terreiros de religião afro-brasileira, há três atabaques, chamados de "rum", "rumpi" e "le". O "rum", o maior de todos, possui o registro grave; o do meio, "rumpi", tem o médio; o "le", o menor, possui o agudo, usado para a entoação de cânticos em seus rituais.

de meu ser e abre suas portas para que eu seja um portal, permitindo ser o meio para palavras e saberes mais profundos.

Foi através deste mesmo tambor que comecei a pesquisar na área das matrizes de cultura afro-religiosa. Estudos referentes às histórias, lutas, batalhas, representatividades, contos, mitologias, sincretismo, ervas, dança, música, toque, corp.oralidades,[4] linguagem e percussão – uma riqueza inesgotável que essa cultura traz.

De tanto buscar, acabei me encontrando, mesmo sem saber que estava perdida, com um sentimento de deslocamento nesse mundo. Me encontrei, me identifiquei, me percebi, me realizei, me senti de volta a uma cultura que me pertenceu em outra vida, onde posso dizer que a casca mudou, mas a essência permanecera fortemente enraizada no meu corpo-memória.

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

> O corpo, nessas tradições, não é, portanto, apenas a extensão de um saber reapresentado, e nem arquivo de uma cristalização estática. Ele é, sim, local de um saber contínuo, movimento de recriação formal, remissão e transformações perenes do corpus cultural (Martins, 2020, p. 78).

Nesse meu perambular, resolvi escrever sobre minhas vivências na Residência Artística do Grupo Bimphadi realizada no V Seminário Internacional Corpo e Processos de Criação nas Artes da Cena: Saberes da África, realizado pelo grupo de pesquisa Cirandar. Porém,

4. Santos (2023), traz palavras grafadas com um ponto final separando sílabas, como é o caso de corp.oralidade. Isso é utilizado nos textos deste autor como uma estratégia estética e política. Seu intuito é chamar atenção para a existência de outras palavras dentro de uma mesma, além de fazer uma provocação rítmica, visual, contra colonial na língua portuguesa brasileira. Uma busca de descolonizar a escrita em função de sua leitura. A ideia é que entre num fluxo contínuo durante a leitura que começa pelo sentido da visão e que, quem sabe, possa ser dançada sensorialmente por todo o corpo.

acreditei que minhas escrevivências seriam como um retrato imóvel dessa experiência, senti a necessidade de uma circularidade, uma escrita espiralada com perguntas e respostas, sendo assim, convidei Costa para compartilhar suas escrevivências com as minhas, como se adentrássemos num jogo ritual de atravessamentos e complementos. A necessidade de um entrelaçamento de vivências, emoções, pensamentos e estudos entre Brasil e Angola. Para cada experiência vivida, estávamos juntos, num mesmo instante e local, porém de formas diferentes, percepções e visões que se cruzam, dialogam, destoam e se complementam. Nessa primeira parte, você irá viajar pelas minhas percepções, na segunda, sentirá as percepções retratadas por Costa.

Inspirada em Conceição Evaristo, usarei sua metodologia de olhar para as vivências comunitárias e pessoais e a partir delas criar. Consoante a noção de "escrevivência", captamos nossas percepções de mundo, hoje, pelas nossas histórias e memórias comunitárias, portanto memória ancestral, pessoal e coletiva.

> Afirmo que a Escrevivência não é uma escrita de si, que se limita a uma história de um eu sozinho. A Escrevivência é uma escrita que não se contempla nas águas de Narciso, pois o espelho de Narciso não reflete o nosso rosto. E nem ouvimos o eco de nossa fala, pois Narciso é surdo às nossas vozes. O nosso espelho é o de Oxum e de Iemanjá. Nos apropriamos dos abebés das narrativas míticas africanas para construirmos os nossos aparatos teóricos para uma compreensão mais profunda de nossos textos (Evaristo, 2020, p. 38).

Como uma mulher de terreiro, minhas escrevivência não são só minhas e não me pertencem – são compartilhadas com todos. Utilizo a aqui escrevivência para trazer a experiência, a vivência de minha condição de pessoa de terreiro que busca vivências na cultura afro-brasileira e que teve uma experiência única através da residência artística ministrada pelo Bimphadi. Posso afirmar que

ela está marcada por sua relação e por sua cumplicidade com todos as outras pessoas que também participaram. Temos alguém que, ao falar de si, fala dos outros e, ao falar dos outros, fala de si.

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

Esse diálogo me lembra as palavras de Grada Kilomba:

> Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. O poema ilustra o ato da escrita como um ato de tornar-se e, enquanto escrevo, eu me torno narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e autoridade na minha própria história (Kilomba, 2019, p. 28).

Olelê, Olelê

Nesta residência artística, foram diversas percepções que passaram e caminharam modificando este corpo que dança-escreve, além de protagonizar a história de um evento tão rico e único que participei. Após um tempo, busco em minhas memórias e em minha corp. oralidade essa trajetória artística e acadêmica. Este texto será escrito em primeira pessoa, como um aprofundamento do que foi vivido.

Como Sandra Petit (2019, p. 15) relata:

> A metodologia, o falar em primeira pessoa é fundamental. O histórico pessoal com a questão em pauta não é vazio nem

> burocrático. É um chamado profundo de onde resulta sempre uma narrativa que não se nega ou se adequa para ser contada.

Quando iniciamos nossa jornada de cinco dias de extrema atividade, começamos nos reunindo em roda, desenvolvendo uma conversa por meio de um pensamento circular, facilmente identificado na forma de transmissão das danças da cultura de matriz africana. A disposição das pessoas em roda é uma forma de manter todas no mesmo nível, podendo observar e serem observadas simultaneamente, compartilhando olhares, sensações e movimentações. A roda estabelece um equilíbrio entre os presentes.

Após as devidas apresentações, iniciamos nossa descoberta interior com muitas movimentações, ora circulares e/ou em distribuição aleatória pela sala. Exercícios de respiração, movimentação sem interferência de pensamentos, levando todos a novas conexões.

O ápice de minha entrega foi quando o atabaque começa a ser entoado juntamente com o canto, os movimentos num Samborê tocam minha alma. Sou remetida a outro lugar. As vozes são tão familiares as minhas lembranças quanto o toque. Um lugar que me reconheço, me identifico, que desperta imensas saudades, mas não sei quando estive por lá. Lágrimas vertem em meu rosto, lágrimas saudosas de memórias, que estão guardadas em algum lugar de minha alma. Uma mistura de saberes difíceis de serem escritos em palavras que consigam expressar tamanha emoção.

Assim como Hampaté Bâ (2010, p. 167) diz que a escrita é uma coisa e o saber outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no humano. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais conheceram e que se encontra latente no que nos transmitiram.

No segundo dia, não havia um só músculo que não gritasse, meu corpo doía por inteiro como reflexo do turbilhão de emoções e movimentos realizados. Porém, apesar da dor corporal, minha

alma, plena, precisava retornar para o lugar de onde lhe era tão familiar. Extasiada pela melodia, iniciamos nosso novo percurso.

Agora o entoar das vozes toma conta de toda a sala:

> Olelê Olelê[5] Moliba Makasi/Olelê, olelê moliba makasi/ Mboka naye, mboka/Mboka, mboka u cassai Mboka, mboka u cassai/Luka, luka/Eeo, eeo/Benguela aya/Benguela a oya/ Yakara a oya/Konguiga a oya oya.[6]

Segundo Hampaté Bâ (2010, p. 184), na África, tudo é história, para tudo se canta, se dança, corpo, contos, lendas, mitos, fatos atuais e passados tornam-se movimentos. Essa miscelânea de saberes é sempre cíclica, contada e recontada diversas vezes, de jeitos diferentes, mas mantendo a sua essência de saberes. É assim que as danças africanas permaneceram ganhando novos passos, com novas possibilidades de movimentações, a partir de sua essência, sua história, resgatando os elementos da natureza, gestos relativos aos Orixás ou

5. A música *Olelê Olelê*, das cantigas africanas, é uma expressão vibrante de cultura e tradição permeada por um rico léxico de palavras em línguas nativas. A repetição do refrão "Olelê, olelê Moliba Makasi" sugere um chamado ou um refrão de celebração, onde "Moliba Makasi" pode ser interpretado como uma expressão de força ou resistência, comum em muitas canções tradicionais africanas usadas para unir a comunidade ou para narrar histórias de valentia e resistência. Os versos "Mboka naye, mboka" e "Mboka, mboka u cassai" reforçam a ideia de comunidade ("mboka" significa "vila" ou "comunidade", em várias línguas bantu). A música pode estar celebrando a força e a unidade, algo essencial em muitas culturas africanas onde o coletivo é frequentemente colocado acima do individual. A inclusão de termos como "Benguela aya" e "Konguiga a oya oya" se refere possivelmente a lugares ou eventos específicos, enraizando a canção a certos contextos culturais e históricos. Além disso, a estrutura repetitiva e o uso de chamadas e respostas são características típicas das músicas tradicionais africanas, que não apenas facilitam a participação coletiva, mas também servem como uma forma de preservação oral da história e da cultura. "Olelê Olelê" é, portanto, mais do que uma canção, é um veículo de expressão cultural, história e identidade africana (Disponível em: https://bit.ly/42upwTn. Acesso em: 27 out. 2024).

6. Compositores: Traditionnel. Disponível em: https://bit.ly/3XXQz88. Acesso em: 27 out. 2024.

práticas do cotidiano. A cada nova dança, um novo elemento acrescentado e uma nova possibilidade corporal sendo experimentada.

As palavras da canção eram entoadas ritmicamente como se esse ritmo dançasse em nossa volta, embriagando nossos corpos em movimentos despertados a partir desses entoar. Contar uma história, cantar uma música ou dançar são atividades que exigem o ritmo que está nas palavras, na oralidade.

> A fala deve reproduzir o vaivém que é a essência do ritmo. Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como conseguindo agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos, que são, por sua vez, as potências da ação (Hampaté Bâ, 2010, p. 174).

Dormimos e acordamos com esse ritmo repercutindo em nossos afazeres. O terceiro dia se inicia, meu corpo agora entendeu o ciclo, meu espírito está pleno, sem aquele misto de sensações descritas acima. Uma nova fase se inicia, a imersão de todos vai tomando uma forma através de seus corpos, dança e sons. A dança ganha vozes além do canto, um gingar de oralidades, assobios, gritos, estalar de dedos, de lábios, batidas no chão, gargalhadas são ecoadas. A composição entre todos se reflete numa reelaboração de sentidos para fins artísticos, fora do espaço de ritual e, ao mesmo tempo, pertencentes a ele. É onde todos se deixam ser levados por entrecruzamentos de caminhos, influenciado pelo ambiente e influenciando aos que estavam em nossa volta. Segundo Martins (2020, p. 67), podemos dizer que "o corpo que dança vocaliza, performa, grafa, escreve".

A autora ainda explica que a palavra, seja poética, cantada ou vocalizada nos rituais afro-brasileiros, "ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo" (2020, p. 98), ou seja,

a oralidade não se manifesta apenas pela voz, mas é potencializada por toda a gestualidade do corpo participante.

No quarto dia, já tínhamos uma pequena noção do imenso trabalho que nascia. Como uma criança que necessita de cuidado e atenção, ele foi sendo lapidado, ajustado. Grandes vozes se misturavam a grandes atuações, que se juntavam a performances, um entrelaçamento que se cruzavam e se encruzilhavam. Não sabíamos o certo no que tudo isso iria se transformar, apenas deixávamos ser conduzidos nessa imersão de saberes.

No quinto e último dia, já com um jeito de saudades, o cansaço era refletido pelo coletivo, mas o momento de transmissão havia chegado. O evento foi encenado ao público interno e externo.

> O evento encenado no e pelo corpo que inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade descontínua que engendra uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta e fluida. Como tal, a performance atualiza os diapasões da memória, lembrança resvalada de esquecimento, tranças aneladas na improvisação que borda os restos, resíduos e vestígios africanos em novas formas expressivas. Um saber, uma sapiência (Martins, 2020, p. 108).

Percebo que meu corpo passa a ser minha filosofia em movimento. Esses saberes despertaram uma dinâmica corporal adormecida, agenciando, na performance encenada, uma inspiração a continuidade de meus estudos e pesquisas. O despertar dessa história-memória me tocou profundamente. Digo que meu corpo está atrelado ao conhecer – refiro-me ao corpo na totalidade: cabeça, pele, cabelo, sangue, olfato, audição, coração... –, está impregnado de ancestralidade e memórias vivas. Assim, podemos afirmar que o reconhecimento da memória do corpo advém das nossas experiências em comunidade, em meio à cultura. Ao reconhecer esse corpo como memória fruto da ancestralidade, percebe-se que é o

encantamento que promove esse reconhecimento e potencializa as descobertas de nossos sentidos/ser (Machado, 2019, p. 98).

Aqueles que passaram por esse processo não foram os mesmos do início ao fim. Aprendi, através desta escrevivência, novas maneiras de sentir, estar e agir no mundo, com o viés das filosofias africanas e do Bimphadi. Cosmopercepções sendo trocadas entre duas nações. Outras maneiras de sentir, conhecer e agir no mundo, inclusive silenciando o corpo e deixando que as palavras se movimentem pelo espaço. Consigo notar nosso aprendizado não apenas pela visão, mas por um conjunto entrelaçado e dançante de saberes que nem sempre nossos olhos terrenos conseguem ver, envolvendo todo o meu corpo, uma multissensorialidade, uma encruzilhada de percepções vistas de todos os lados, de cima para baixo, de dentro e de fora do meu ser.

> Consideramos que essas forças geradas pela raiz do movimento, recarregam o indivíduo no tempo, no ritmo de corpos, no ritmo dos mundos, aproximando-nos à nossa força de origem, da evocação dos poderes cósmicos, das suas interligações com os seres humanos (Santos, 2006, p. 157).

Eduardo Oliveira (2021, p. 143) nos diz que "na tradição de matriz africana, pode-se afirmar que a inscrição do universo está no corpo". Percebemos esse universo na residência, o dançar tomou por inteiro e livremente a todos que ali se permitiram estar. Nossas percepções foram afloradas não por meio de moldes de outrem, mas a partir de diálogos internos, externos, coletivos – movenças que permearam através das mais variadas vidas. Dançamos, transcendemos, nos libertamos, escrevemos mediante movimentos que refletiram em todas as percepções, em seus formatos mais diversos e únicos, uma mistura de continentes, de vidas, de histórias. Podemos dizer que muitos atingiram uma linguagem de transe, mergulhando em memórias esquecidas.

Para finalizar e passar a palavra para Costa, agradeço-lhe por aceitar o convite. Pelo aceite desse entrelaçando de nossas cosmopercepções, angolana e brasileira, do processo vivenciado. Posso dizer que, no gingado dessa vivência que foi escrita, minhas escrevivências dialogam com Costa. Ainda ressalto Machado (2019, p. 210), quando ela diz:

> Embebecer-me da ancestralidade encontrada não é suficiente para minhas construções epistemológicas, é preciso vivê-la, senti-la entranhada em minha pele, na respiração que me tece, no coletivo que me veste.

Axé!

Dois continentes, vários mundos e um único encontro com o Muntu[7]

Quando Raqueli me propôs que escrevêssemos esse capítulo, senti um frio no peito, fiquei preocupado em como poderia ser, apesar de já ter algumas anotações sobre a experiência da residência artística ministrada no Brasil. Nunca havia passado na minha cabeça que um dia a gente escreveria um texto juntos (risos...), mesmo fazendo parte do mesmo grupo de pesquisa, criado após o evento, ou seja, cedo ou tarde isto devia acontecer.

A residência foi extremamente marcante, teve muitos pontos especiais como a hospitalidade do povo brasileiro, a entrega, o aprendizado, o afeto de todos os presentes, a humildade e os momentos únicos que vivemos. Reencontramos pessoas que nos marcaram, como o professor Robson, Karyne, Raqueli, Sebastião (o irmão que achamos no Brasil) e a Agrinez Melo.

7. Muntu: pessoa dentro da filosofia na sua plenitude, o Ser de inteligência, que existe em detrimento do outro, ou seja, da comunidade.

Passamos por inúmeros atributos e dificuldades para que essa viagem acontecesse, e esses momentos que vivemos foram inesquecíveis. Sendo assim, quero iniciar meu texto seguindo o mesmo método de escrevivência que Raqueli desenvolveu a partir de Conceição Evaristo. Reforço que não trazemos aqui o conceito de uma forma narcisista, para se vangloriar, sobretudo na ideia de pessoa do Ocidente, mas pensamos conceitos segundo a nossa própria filosofia africana. Podemos dizer que nossa escrevivência tem uma visão Muntu, conforme a citação abaixo:

> O Muntu é a pessoa, o ser em sua completude. Essa ideia de pessoa é apresentada na filosofia africana por alguns filósofos da contemporaneidade com o intuito de questionar, compreender e situar no mundo deste ser, no passado, presente e futuro. A partir dessas nossas reflexões, contextualizamos e observamos o nosso olhar sobre o todo, sobre as questões existenciais, culturais, políticas, experiências vivenciadas e outras questões que este ser se depara dia após dia dentro do seu mundo e de sua cosmogonia do existir (Costa, 2023, p. 68).

Lerme (*apud* Bono, 2014) já traz que a significação de uma pessoa/Muntu é aquele(a) profundamente ligado(a) à Mãe Terra através dos antepassados. Nesta ideia de ser, reside o princípio da vida, de forma que os ritos marcam as passagens do Muntu em cada etapa, desde o nascimento até a morte. Conforme a afirmação de Lerme, podemos ver que o africano está sempre ligado à sua essência, a partir deste laço eminente que traz consigo desde a sua ancestralidade, que carrega em todo lugar e enquanto existir. Esses laços são ativados sempre que o mesmo decidir chamar por eles, logo, os antepassados estarão sempre presentes para responderem e mediarem este encontro com a Mãe Terra e com as forças visíveis e invisíveis.

Com base nisso, podemos dizer que há uma ligação entre a escrevivência e o Muntu na contemporaneidade, assim como o

encontro das varridíssimas diásporas e a ancestralidade de cada sujeito presente em nossos encontros. Estes são alguns dos traços que guiam nossos trabalhos, principalmente os executados durante a residência desenvolvida no Brasil, no V Seminário Internacional de Saberes de África, realizado pelo Cirandar, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Como explicar estes encontros e dúvidas?

Quando vamos desenvolver nossos trabalhos, gostamos de utilizar as *danças-canções*[8] de alguns grupos étnicos de Angola, *Nyanekas* do sul do país e *Bakongo* do norte, além de outros não menos importantes, mas que não demos a mesma evidência por não termos as mesmas relações culturais.

Assim, em nossas práticas, levamos o indivíduo a experimentar outros encontros consigo mesmo, com os outros, com o plano visível e o invisível. Em nossas práticas, elevamos a performance com o intuito de quebrar seus limites mais profundos, conhecer outros mundos, partilhar memórias, vivenciar outras realidades através do outro, reconciliar-se com o seu passado e presente, estimular suas memórias e recriá-las no aqui e o agora e assim por diante.

Desde muito cedo, várias questões pairavam em nossas mentes, afinal não sabíamos como seria essa mescla entre África (Angola) e América do Sul (Brasil), ou seja, pessoas das mais varia-

8. Usamos o termo "dança-canções" porque elas não são dissociadas dentro da prática. São realizadas ao mesmo tempo que estão unidas a performance do bailarino/a ou ator/atriz. Quem dança, também canta e joga, tudo unido, não há separação entre os movimentos do corpo, da voz e mesmo da mente. Presentes no tempo e no espaço, joga-se uníssono com o outro, sua ancestralidade, suas memórias e percepções.

das nacionalidades dentro da *Ombala*[9] *do Muntu*.[10] Como seria executar um trabalho sem violar suas cosmopercepções, suas percepções do mundo, suas crianças interiores, sem se atravessar em seus caminhos? Será que encontraríamos semelhanças entre o desenvolvimento dos atores do nosso grupo, o Bimphadi, dos outros estudantes da Faculdade de Artes da Universidade de Luanda, de alguns pesquisadores europeus e brasileiros[11] com as pessoas que haviam se inscrito para essa residência artística do seminário?

Os gatilhos seriam os mesmos dos nossos? Um lugar completamente diferente, corpos que ainda não haviam conhecido nossas práticas, espaços físicos desconhecidos, outro clima, cheiros, sensibilidades, outras percepções, uma língua semelhante e, ao mesmo tempo, completamente diferente. Como isso, na prática, irá funcionar?

Éramos quatro profissionais indo para o Brasil com todas essas dúvidas nos acompanhando: Paulino Tchiloia Bimba Lunono, Mbandu Luvumbo Nsingui, Nelson Sampaio Máquina e eu. Para tranquilizar nossas inquietações, o professor Robson incentivava-nos a desenvolver as mesmas práticas que trabalhamos em Angola, mas que as repensássemos no Brasil. Ele relatava que aqui havia uma espera para tal realização.

Passamos muitas dificuldades para o embarque, muitas burocracias entre Angola e Brasil, havendo necessidade de solicitação de ajuda extrema para a viagem ocorrer, como a Embaixada Brasileira em Angola, apoios da UFRN e até do Itamarati. Pessoas em Angola (professora Agnela Barros e Tony Frampenyo) e do Brasil (Robson, Karyne e Fransualdo de Azevedo) lutavam incessantemente para que tudo desse certo.

---

9. Ombala: termo de origem Nyaneka que se aproxima a ideia de comunidade. Este ganhou uma nova terminologia dentro dos laboratórios, conforme a minha percepção enquanto pesquisador.
10. Comunidade que permite a manifestação do Ser.
11. Professores de mestrado e outros que tiveram o privilégio de experimentar dentro dos laboratórios práticos do Bimphadi.

Num ato de desespero, pegamos nossas malas e ficamos na porta da embaixada na luta desta viagem, sem esperança, mas com força para seguir adiante, aguardando a liberação de nossos documentos. Por volta das 11:45 do dia 23 de agosto de 2024, fomos chamados a entrar pela primeira vez na embaixada, depois de dois meses de espera.

Chegamos num domingo em território brasileiro, exaustos e sem condições de pensar se daria certo ou não nossa proposta de vivência.

No primeiro dia do seminário, nosso irmão Sebastião nos levou para conhecer a UFRN. Realizamos nosso mestrado nela, mas nunca havíamos visitado ou conhecido a universidade, pois havíamos realizado a formação na modalidade de ensino remoto, devido à pandemia de covid-19.

Lembro-me até hoje das palavras de Sebastião: "Como vosso irmão mais velho, vou levá-los para entrar pela porta de frente da universidade".

Um encontro com o Muntu

Na minha província, e sobretudo no município onde nasci, as manifestações culturais e ritualísticas estavam sempre ao nosso redor, nos vizinhos, na igreja e nas ruas. No meio de vários grupos étnicos de Angola, toda criança que nascia e crescia neste seio era um indivíduo híbrido, como um membro daquela família, e o pai de um era pai de todos. Éramos uma família, mesmo que tivéssemos traços de várias etnias, estávamos ligados pelo ideal da filosofia africana do Muntu: "Eu sou porque nós existimos". Este é o nosso modo de pensar, agir e estar, e com ele, venho me tornando esse ser. E o que sou é fruto do encontro de culturas que este meio me proporcionou, como um ser de muitas potencialidades, que foi se descobrindo dia após dia.

Então era chegado o momento. Mesmo sabendo de todas as nossas potencialidades, as inquietações nos atormentavam desde Angola. Iniciamos a residência convidando todos para se sentarem em roda.

Pedimos que cada um dos presentes trabalhasse sua percepção de si ou da sua ideia de pessoa, criando uma canção interior. Costa (2023, p. 51) traz os princípios básicos iniciais da metodologia aplicada:

> No princípio dos nossos laboratórios, começamos com o aquecimento ou o reencontro com o Muntu, o qual é a busca da conexão do ator com a sua pessoa, seu ser e suas articulações, sua respiração e com suas forças vitais, dentro do Ombala do Muntu. Dentro do Ombala os atores entram no círculo e lá começamos a trabalhar lentamente e individualmente com cada um deles, cada qual se movimenta no espaço, sentindo detalhadamente como se movimenta o seu corpo, a sua respiração e a natureza em si. É importante lembrar que este processo ocorre de uma forma individual, mas todo sob a supervisão de um orientador (Costa, 2023, p. 50).

Seguimos pedindo que cada pessoa criasse uma canção interior, uma canção que nunca ouvira na sua vida e, se por ventura, desse conta que sua mente tivesse reproduzindo algum som conhecido, teria que se desfazer dele e começar a buscar ou a procurar outro, de preferência criado neste momento, uma nova canção dentro de si, qualquer som, música ou grito, mas que fosse desconhecido e, que, ao mesmo tempo, fluísse na mesma fluência que as energias vitais: mente, corpo físico e emoções ali presentes, ou seja, um ser uníssono presente no aqui e no agora dentro da Ombala do Muntu.

Percebo que inicialmente algumas pessoas tiveram muitas dificuldades de entrar nessa atividade, o contato pela primeira vez com a metodologia do Bimphadi tem o intuito de despertar questões internas e externas. Além do som, cada um ainda tinha que se movimentar a partir destas canções que eram criadas, mas não reproduzindo os movimentos que a mente sugeria para este nosso corpo mecanizado dos padrões de uma sociedade contemporânea e, sobretudo, dos lugares em que vivemos. Assim com a canção, eles

não deviam reproduzir nenhum tipo de gesto cotidiano ou qualquer outro movimento que a mente sugerisse.

Este processo foi se prolongado durante um tempo, num ritmo lento, até chegar ao momento em que cada um teria de acessar suas primeiras memórias enquanto ser. Agora era o momento de convidar a cada um dos participantes a se voltarem para si e ativarem suas memórias do ventre de suas mães. Qual era a temperatura, o cheiro, a percepção com o contato externo, a lembrança dos parentes mais próximos, tais como o toque do pai, da mãe, do avô, das tias, tios, irmãos... Tudo isso, além de outras memórias, para cada um compreender o seu ser ou o Muntu, e assim, ser capaz de conhecer o outro e a partir dele conhecer a si mesmo e ao mundo.

> Assim, durante esta etapa do processo o ator é chamado a morrer para si e a nascer para outro, a fazer amor com o outro, a dançar para o outro, sentir a si mesmo e sentir o outro e encaminhar-se para o outro, no ritmo do outro, para conhecer a este e ao seu mundo (Costa, 2023, p. 56).

Essa prática é fortalecida quando lembramos das reflexões de Raul Altuna, em *Cultura tradicional bantu*, sobre as culturas africanas:

> O negro conhece, vivendo, porque vive a vida do outro ao identificar-se com ele. Conhecedor é nascer para o outro, morrendo para si mesmo. Fazer amor com o outro, dançar para o outro. Por isso, sente o que sente, sente a sua existência, sente-se a si mesmo. E como sente, sente o outro e, como sente o outro, encaminha-se para o outro, no ritmo do outro, para conhecer a este e ao mundo (Altuna, 1993, p. 81).

Na mesma sequência, os orientadores despertavam outras lembranças das primeiras memórias, enquanto crianças: como foi o primeiro dia de aula? Quais foram os primeiros amigos da escola? Quais eram as brincadeiras? Como era o intervalo? Qual

foi o primeiro presente que ganhou na vida? E como foi o dia em que o perdeste ou que ele se quebrou?

Cada um era convidado a experimentar e acionar estas memórias que carregam em seu corpo-memória, acompanhado de sua canção interior, unida aos movimentos descontrolados que foram despertados. Tudo isso para facilitar a construção e o encontro com o Muntu, com o jogo ritual, com as suas energias vitais e sua organicidade. O jogo ritual é muito trabalhado por Robson Haderchpek.

> [...] como trabalhamos na perspectiva do Teatro Ritual, nós criamos num limiar entre a dança e o teatro, entre o teatro e a música e entre estes e o ritual, por isso o termo "jogo ritual" reflete a nossa busca cênica e a nossa proposta pedagógica. O "jogo ritual" retoma a origem primitiva do jogo e o coloca numa categoria anterior à divisão entre jogo dramático e jogo teatral (Haderchpek, 2018, p. 61).

Assim, jogamos para não cair em estereótipos ou nos desconectar das energias dos outros companheiros. Cada um deve estar presente, despidos de preconceitos, e tem que haver uma entregar total para que este encontro possa ocorrer plenamente.

Um longo período de prática e de experimentações despertou memórias dos primeiros contatos com as emoções de dor e alegria que vivenciamos em nossa infância. Tais lembranças para alguns se tornaram traumas (que preferem não as acessar), mas eram necessárias para o encontro com o Muntu. Cada pessoa ali precisava olhar para o seu eu mais íntimo, para sua alma liberta de medos e dores, se reconciliar consigo mesmo.

Para fortalecer esse caminho, o próximo passo era desenvolver todas as nossas emoções através de movimentos em um corpo que refletisse medo, tristeza, riso, amor, dor, raiva, coragem, repugnância, não de uma maneira interpretativa, mas sim transformadora, os indivíduos tinham que se transformar nessas emoções.

Com essas canções interiores e os corpos-emoções, chegara a etapa de escolher três momentos da vida para levar um comunicado para si, anunciar mudança no presente ou enviar uma mensagem a alguém que, hoje, independentemente da circunstância, se afastou e já não faz parte de sua vida. Findando esse processo, adentramos na parte que considero a mais simples e complicada: qual seria a mensagem que você deixaria para si em seu último momento da sua vida? Se tivéssemos esta oportunidade de viajar no tempo e voltar para você, como seria seu último dia de vida na Terra? O que farias?

Era o momento em que as canções interiores deveriam ser exteriorizadas e o contato com o outro iniciava para trabalharmos a coordenação corpo-voz-emoção, variando os níveis, sentindo o outro para você atribuir mais valores a sua existência, não raciocinando na forma cartesiana com a ideia de *penso logo existo*, mas de uma forma única, refletida nas experimentações que estávamos tendo.

> Não raciocina com coordenadas cartesianas, mas raciocina e vive segundo suas ideias. Porque há também uma razão intuitiva. Se O pan-vitalismo prepara-lhe a sua criteriologia. Poderia dizer: "Sinto ao Outro logo existo" O entusiasmo negro e o seu ao Outro, o seu abandono ao objeto, estão animados não pela razão-vista, mas pela razão-tato (Altuna, 1993, p. 74).

Após mergulharmos sobre os nossos medos e tristezas, era o momento do rito da percussão. A hora de cura e purificação, ou seja, poder dançar e cantar a felicidade sem restrições, neste lugar de cruzamentos e atravessamos, libertos de preconceitos, racismo e outros males que nos assombram na sociedade contemporânea, um lugar repleto de cheiros, toques, abraços memorais, sensações, paixões, amores trocados que reverberam até hoje e tocam a vida. Muitos descreveram como o encontro dos encontros, tanto da vida individual, quanto da coletiva, – um *encontro com o Muntu*.

O que há de comum entre os dois povos?

Havia uma ânsia de encontrar respostas para nossas inquietações durante o período que estivemos no Brasil. Foram sete dias consecutivos conectando nossos corpos físicos, mentes, emoções e energias fundamentais da vida, podemos dizer que despertando um olhar para cada pessoa ali presente, dentro daquele espaço de trocas, assim como uma Ombala do Muntu.

Neste processo intenso de trocas entre as várias culturas do Brasil, entrelaçadas com as angolanas presentes dentro da Ombala, vários corpos, memórias, sensações, lágrimas, gritos, cheiros, risos e sorrisos tiveram encontros partilhados, vivências inimagináveis ocorreram para os presentes. Alguns descreveram como mágico, outros como um lugar de reencontro.

O ambiente criado serviu de mediador de encontro e diálogo com os nossos EUs esquecidos no tempo devido à dinâmica líquida das sociedades atuais, onde a maioria das pessoas esquece de si. Podemos afirmar que neste lugar aconteceu encontros com o Muntu no plano visível e no plano invisível, com os ancestrais.

Cada encontro era único e inexplicável, com distintas maneiras de entender e de perceber o mundo, a cosmopercepção dos caminhos não era fechada, mas livre para cada um poder ter esse encontro e reencontro com o seu EU mais íntimo, com sua alma, seu corpo físico, sua mente, emoções, energias fundamentais de vida, sua infância, sua adolescência, sua juventude, sua velhice, seu futuro inimaginável, seus piores pesadelos, os momentos mais felizes e tristes.

Assim como uma terapia de cura, os dias foram únicos, os participantes presentes fizeram com que o significado de Muntu fosse fortalecido desde o primeiro dia até o último – "eu sou porque nós existimos!". A ideia de pessoa na filosofia africana nos guiou a cada segundo, em todos os dias de nossa estadia em terras brasileiras.

Em testemunhos sobre as práticas do Bimphadi, destaco dois relatos que me vêm na mente nesse momento: "Após essa experiên-

cia com o Bimphadi, eu voltei a ser quem eu era antes. Minha vida está bem equilibrada". "Foi uma semana de cura e de reencontro!" São testemunhos que marcaram nossa jornada pelo Brasil e na vida dos presentes no seminário.

Este processo descrito ao longo do texto é expresso nos trabalhos que o Grupo Bimphadi executa, algo que retoma os valores que guiaram nossos antepassados e agora guiam os nossos processos laboratoriais. O treinamento corporal nos faz utilizar, como matéria-prima da criação, a nossa própria cultura, a maneira de pensar, as origens e as nossas ancestralidades, sobretudo os rituais. É somente a partir deste conhecimento transmitido nas experiências corporais-emocionais que conseguimos desenvolver um trabalho genuinamente angolano, que nos levou a essa experiência fantástica no Brasil. Agradeço a Raqueli pelo convite e pela consideração.

Obrigado.

Referências

ALTUNA, Raul. **Cultura tradicional banto**. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastora, 1993.

BONO, Ezio Lorenzo. **Muntuísmo**: a ideia de pessoa na filosofia africana contemporânea. Prior Velho: Paulinas, 2014.

COSTA, Manuel Francisco João da. **A busca do Muntu**: o treinamento corporal do ator do Bimphadi. 2023. 83f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. *In*: DUARTE, Conceição Lima; NUNES, Isabella Rosado (orgs.). **Escrevivência – a escrita de nós**: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Ilustrações de Goya Lopes. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

HADERCHPEK, Robson Carlos. O Jogo Ritual e as Pedagogias do Sul: Práticas Pedagógicas para a Descolonização do Ensino do Teatro. **Revista**

Moringa - Artes do Espetáculo. João Pessoa: UFPB, Departamento de Artes Cênicas, 2018. p.55-65

HADERCHPEK, Robson Carlos. **O teatro ritual e os estados alterados de consciência**. São Paulo: Giostri, 2021.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. *In*: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **História Geral da África I**: Metodologia e Pré-História da África. Brasília: Unesco, 2010.

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

MACHADO, Adilbênia Freire. **Filosofia africana**: ancestralidade e encantamento como inspirações formativas para o ensino das africanidades. Fortaleza: Imprece, 2019.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *In*: BRYAN-WILSON, Julia; ARDUI, Olivia. **Histórias da dança**: Antologia. v. 2. São Paulo: Masp, 2020.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia – pertencimento, corpo-dança afro-ancestral e tradição oral africana na formação de professoras e professores**: contribuições do legado africano para a implementação da Lei n. 10.639/2003. Belo Horizonte: Nandyala, 2019.

SANTANA, Tássio Ferreira. Corpo-Pambu Nzila: poéticas ancestrais. **Cadernos do Gipe**, Salvador, ano 23, n. 42, p. 25-39, dez. 2019.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural da dança-arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Laudemir Pereira (Lau Santos). Contradramaturgia e corp.oralidades pretas: outro ponto de vista sobre a noção de dramaturgia. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 48, set. 2023.

SILVA, Juremir Machado da. Da impossibilidade do m**étodo**. **Cronos**, Natal, v. 2, n. 2, p. 41-45, jul./dez. 2001.

CAPÍTULO 4.

HERDANÇAS, CORPOREIDADE MATERNA E ZAMBÊS: CONFLUÊNCIAS ACADÊMICAS E ANCESTRAIS

Teodora de Araújo Alves
Paulino Tchiloia B. Lunono
Alexandre Araújo de Oliveira

Este capítulo foi escrito em estado de confluência, de mãos dadas e com olhares atentos aos saberes ancestrais que permearam o V Seminário Internacional Corpo e Processos de criação nas Artes Cênicas: Saberes da África. O desejo de tornar registrado o que mediei/articulei no evento, como integrante da Base de Pesquisa Cirandar, se traduz aqui em um texto organizado a partir dos seguintes pontos: 1. A presença e a minha (Teodora) relação com a manifestação cultural Coco de Zambê, situada no litoral do Rio Grande do Norte, a qual convidei para estar no referido evento; 2. O encontro presencial com Paulino Lunono, pesquisador angolano e ex-orientando de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGArC/UFRN), que discorreu com maestria sobre sua dissertação em mesa temática; 3. O impulso gerador do encontro com o artista Alexandre Américo (nome artístico do Alexandre Oliveira), que se desdobrou na realização da residência artística "Zambê de Contra-Ataque", no projeto de extensão Grupo de Dança da UFRN – GDUFRN (Alves, 2022), o qual coordeno no Departamento de Artes da UFRN (Deart) e, por conseguinte, na apresentação de experimento coreográfico no seminário. Desse modo, configurado em três partes, temos o presente capítulo com os seguintes tópicos: "Herdanças do Zambê"; escrito por mim (Teodora Alves); "Corporeidade Materna",

escrito por Paulino Lunono, e "A gênese do contra-ataque: um gesto de retorno orientado ao processo", escrito por Alexandre Américo.

Herdanças do Zambê

Participar do V Seminário Internacional Corpo e Processos de Criação nas Artes Cênicas: Saberes da África, foi como sentir o chamado dos tambores do Zambê em noite de lua, no terreiro do mestre Geraldo Cosme, em Tibau do Sul (RN). Ao receber o convite do amigo professor Robson Haderchpek, coordenador do evento, eu de pronto aceitei estar de variadas maneiras, sendo uma delas mediando a vinda do referido grupo, o Coco de Zambê.

Tive o primeiro contato com o Zambê em 1998, quando, no mestrado, resolvi pesquisar a potência ancestral (brincante e resistente) presente no jogo corporal daquela manifestação cultural local, fato que me levou a convivência com o mestre Geraldo, sua esposa Iracema, seus filhos e a vizinhança, em Cabeceiras, distrito de Tibau do Sul, no litoral do estado.

Para conhecer o Zambê, realizei uma imersão no cotidiano daquela comunidade durante cinco anos ininterruptos, o que desencadeou na elaboração da minha dissertação de mestrado, "Aprendendo com o Coco de Zambê: aquecendo a Educação com a corporeidade, a ludicidade e a cultura popular" (Alves, 1999) e, em seguida, da tese de doutorado, "Herdanças de Corpos brincantes: saberes da corporeidade/africanidade em danças afro-brasileiras" (2003), posteriormente publicada em livro (Alves, 2006). Após o doutoramento, como docente do Curso de Licenciatura em Dança da UFRN e gestora cultural nessa mesma instituição, cuidei de manter o vínculo com o grupo pesquisado e, por diversas vezes, tivemos a oportunidade de levar os discentes até o Zambê, bem como de trazê-lo à universidade, como no caso recente do Seminário Saberes da África. Agora não mais com a presença do mestre

Geraldo e dona Iracema, que nos deixaram recentemente, mas com os filhos que mantêm viva essa chama, inclusive com um deles, Damião Cosme, tendo se tornado mestre da manifestação.

O Coco de Zambê, referido no presente texto, é uma manifestação cultural de Tibau do Sul, litoral do Rio Grande do Norte, formada por homens negros que se juntam em roda para tocar instrumentos percussivos e cantar músicas que perpassaram gerações. Três tocadores conduzem a dança ao ritmo da chama (tambor menor), da lata e do zambê (pau furado) – tambor maior reverenciado e que também dá nome à dança. Os brincantes, em geral, usam bermudas brancas e camisetas com a marca do grupo ou mesmo brincam sem camisa. No centro da roda, entram individualmente e executam movimentos fortes e em nível espacial médio e baixo, com flexões, giros, contrações e expansões. Em um dos momentos, dançam em duplas o Cangaloê, uma espécie de jogo corporal de equilíbrio/desequilíbrio (Alves, 2006).

A presença do Coco de Zambê no Seminário Saberes da África trouxe a atmosfera de terreiro para o Departamento de Artes da UFRN (Deart). Com o chão aquecido pelo fogo de afinar o couro do tambor e, em um espaço circular formado por corpos brincantes que ali dançavam ao ritmo vibrante da sonoridade ancestral, a universidade mostrou-se efusiva naquela noite. Para mim, uma sensação de retorno às origens, impulsionada pelas memórias latentes de quando vivi em Cabeceiras, na época do mestrado e doutorado (1998-2003), e pela ancestralidade que, de muitos modos, se faz presente em nossas corporeidades, ao reverberarem saberes e fazeres dos povos originários. É sobre isso que as herdanças de minhas pesquisas discorrem, sobre o que o Zambê, como manifestação de corporeidades ancestrais africanas e afro-brasileiras, nos diz com a sua dança, com o seu ritual de aquecer o tambor, com as suas relações de parentesco, com as suas músicas e gestualidades. O Zambê

é dança, é brincadeira, é resistência, é jogo e cultura, é a presença viva de um passado expressivo, vibrante.

Quase três décadas após meu primeiro encontro com o Zambê do mestre Geraldo, estou aqui fazendo esse relato e reafirmando o que já dizia, em outros termos e tempos, a respeito de questões contracoloniais, defendendo saberes ancestrais, outras visões de mundo, educação plural e a valorização das manifestações culturais dos povos originários. Alegra-me perceber os avanços nos debates e políticas voltadas a esse tema, inclusive tive a oportunidade de acompanhar um dos maiores deles, referentes às políticas afirmativas, sobretudo a de cotas nas universidades públicas brasileiras, além de conhecer intelectuais negros, expoentes nesse contexto, a exemplo do antropólogo Kabengele Munanga, por ocasião de uma pesquisa paralela, realizada durante o meu doutorado, e premiada no II Concurso Nacional "Negro e Educação", fomentado pela Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (Anped), ação educativa e apoio da Fundação Ford, do qual resultou o capítulo de minha autoria (Alves, 2003a), intitulado "Coco de Zambê: práticas de saberes da cultura negra", publicado no livro *Negro e Educação: identidade negra, pesquisas sobre o negro e a educação no Brasil*, que foi organizado pelas pesquisadoras Iolanda de Oliveira e Petronilha Beatriz Silva, no contexto do referido concurso.

O Zambê sempre está de volta, ele é circular, enraizado, pulsante e, dessa vez, veio em dose dupla no âmbito do seminário. Esteve conosco no terreiro do Deart, formando a roda com estudantes, professores e participantes do evento. Foi uma noite memorável, desde a chegada do mestre e dos brincantes, o acendimento da fogueira para aquecer o tambor, a ida ao ensaio do GDUFRN, a formação da roda, a dança em si e o retorno para Tibau do Sul. Celebramos cada minuto, de modo intrinsecamente *individualcoletivo*.

A ida do mestre Damião ao ensaio do GDUFRN, durante a vinda do Zambê no evento, se traduziu em uma benção ao traba-

lho cênico que estava em produção e tinha inspirações na própria manifestação, inclusive, em cena, consta o tambor zambê que, no início da minha história em Cabeceiras, recebi do mestre Geraldo. Adiante, Alexandre discorrerá a respeito do processo construído desde a nossa primeira conversa, quando o convidei para realizar a residência e o espetáculo com o GDUFRN, o que resultou em um processo intenso, repleto de sentidos e significados para o elenco, e, por conseguinte, em um trabalho pulsante em ritmo, energia, saberes e fazeres dos corpos que, no extra cotidiano brincam o Zambê, e, no dia a dia carregam consigo o peso da labuta. Com o Zambê, seja a manifestação cultural em si ou o trabalho coreográfico do GDUFRN, tudo convergiu na direção do encontro, da celebração, da expressão de saberes africanos.

Nesse contexto de africanidades, tivemos a presença de pesquisadores angolanos, entre eles, o Paulino Lunono. Sua fala e escrita sobre corporeidade materna revelam o seu interesse e competência intelectual e vivencial sobre essa temática. Somos seres corporais, vinculados a uma história relacional com o mundo. Conhecer nossa ancestralidade, nossas referências étnicas e culturais, nossa corporeidade materna, nossos vínculos identitários de corpos-sujeitos no mundo, nos permite um encontro mais verdadeiro conosco mesmo.

Nessa levada acadêmico-vivencial, deixarei a seguir os leitores com os escritos de Lunono, sobre corporeidade materna, e de Alexandre, sobre sua experiência na residência e montagem do trabalho Zambê de Contra-Ataque, mas antes, apresento algumas imagens dos momentos que partilhamos, celebramos e vivemos intensamente nesse aquecido chão acadêmico-cultural.





Figuras 1 e 2. Mestre Damião e Grupo Coco de Zambê no evento na UFRN e ao lado dos pesquisadores angolanos





Figura 3. GDUFRN em cena com Zambê de Contra-Ataque

Figura 4. Mesa temática do seminário



Figuras 5 e 6. Teodora com o mestre Geraldo e estudantes do Deart, em Cabeceiras

Fotos: Acervo Teodora Alves.

Corporeidade materna

A ideia de corporeidade materna resulta da leitura do livro *As paixões ordinárias: antropologia das emoções*, do antropólogo francês David Le Breton. Eis a passagem: "Da mesma forma que existe uma língua materna, há uma corporeidade materna, aquela de acordo com a qual o sujeito está mais acostumado a viver sua relação física com o mundo" (Le Breton, 2009, p. 41). Como sabido, corpo e corporeidade conceptualmente diferem, o primeiro remete à dimensão biológica e o segundo a uma dimensão relacional do corpo, tanto consigo mesmo quanto com outros, considerando questões econômicas, políticas, culturais, históricas etc. em que se estabelecem essas relações.

Posto tudo isso, temos claro que o autor não conceitua a noção de corporeidade materna, entretanto, tal termo inspira a apreensão de algo muito ignorado no ensino do movimento corporal.

Em olumbundu, existe o verbo *okutengula*, que designa as debilidades que alguém que aprendeu uma língua tem na fala, uma falta de precisão na musicalidade da língua e na combinação desta com o tempo e o ritmo do gesto do indivíduo falante. Não é

propriamente sotaque. Quem aprende uma determinada língua de adolescente ou adulto(a) não deixa de *okutengula*. Intuímos que o mesmo ocorra com o(s) movimento(s) corporal(is) em arte, seja na dança, jogo-dança, atuação teatral etc. Pois, seja qual for a estética, ela se serve de uma materialidade específica. Uma outra ideia que nos pode ajudar a pensar a noção de corporeidade materna é o conceito de *habitus*, cunhado pelo sociólogo, também francês, Pierre Bourdieu. É uma disposição incorporada, duradoura (mas não determinista) (Bourdieu, 2001 *apud* Alves, 2003b). Trata-se de um processo de registrar e atualizar motivações no corpo. Sobre isso, comenta Bonnewitz (2003, p. 77 *apud* Alves, 2003b, p. 47):

> Essa definição enfatiza que o habitus é um sistema de disposições duradouras adquirido pelo indivíduo durante o processo de socialização. As disposições, são atitudes, inclinações para perceber, sentir, fazer e pensar, interiorizadas pelos indivíduos em razão de suas condições objetivas de existência, e que funcionam então como princípios inconscientes de ação, percepção e reflexão.

O *habitus* diz muito das habilidades do sujeito, suas inclinações, crenças e gostos. Os estudos sobre a identidade cometeram o erro de focar na questão da mestiçagem cultural sem, no entanto, atentar para o corpo. É como se o indivíduo, num dado momento, fosse uma coisa e de repente deixasse de o ser para se tornar algo completamente diferente. O termo "corporeidade materna", como aqui definido, não só diz respeito a motivações incorporadas, conforme o conceito de *habitus*, ele tem que ver com a forma de executar qualquer atividade que tem como meio primeiro o corpo.

Designa o que permanece no trânsito para novas *aprendizagens* do sujeito – usamos *aprendizagem* para fazer alusão àquela total e não apenas intelectiva ou conceitual. A corporeidade ma-

terna é construída no processo de incorporação das experiências primordiais do indivíduo com e no mundo.

Deve-se evitar qualquer conotação de carácter étnico, racial ou nacional do conceito, mas, ao mesmo tempo, ele indicia o significado e forma mais profundos da maneira de fazer com/do corpo. Com a influência dos debates *decoloniais* no continente americano, principalmente, na América Latina, hoje, há uma clara tendência de rejeitar as referências do Ocidente,[1] apelando à citação de autorias por identificação étnico-racial, nacional e continental, mesmo quando tais autores ou autoras não dialogam com a abordagem que se propõe.

O presente texto se produz à luz do V Seminário Internacional Corpo e Processos de Criação nas Artes da Cena: Saberes da ***Á***frica, evento artístico-acadêmico que decorreu de 26 a 31 de agosto de 2024, realizado pelo Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação – Cirandar – e apoiadores, na cidade Natal. Não queríamos deixar de fazer referência à impressão que ao longo do seminário nos atravessou. Há, no Brasil, um forte discurso identitário, uma identidade, primeiro racial (negra) e depois religiosa. Foi curioso ver que todas as performances apresentadas por pessoas negras tinham um cunho religioso, é como se não se colocasse a possibilidade de alguém ser negra ou negro e não se afirmar como uma pessoa religiosa ou ter a invariável necessidade de reafirmar a sua "negritude".

Haverá indivíduos que, no processo de formação de suas experiências fundadoras, ou seja, da sua corporeidade materna, terão lidado com mais de uma "cultura étnica", ou, se quisermos ser mais generalistas, de cultura nacional. Esta afirmação não é louvor à ideia de cidadã(o) do mundo, o conceito de corporeidade faz fé a uma precisa localização das experiências incorporadas mais significativas.

1. Usamos Ocidente na perspetiva de Hall (2016), que, segundo o qual, é um conceito histórico e não geográfico. Toma-se por Ocidente, portanto, o tipo de sociedade desenvolvida, industrializada, urbanizada, capitalista, secular e moderna.

É mais fácil pensar na concretude da corporeidade a partir da língua materna, ela não é estanque, porém, serve como meio para a *aprendizagem* de novas línguas e novas formas de perceber e fazer com o/do corpo e, ao mesmo tempo, ela é reestruturada pela segunda, terceira línguas, ou, no geral, pelas novas vivências. Mesmo a identidade não é somente uma identificação com algo, mas afeta a maneira do corpo se relacionar com o mundo vivido.

O processo de incorporação da língua não é uma realidade isolada no corpo, há outras instâncias concomitantes como a gestualidade e o movimento dançado.

Estas instâncias também possuem a sua primeiridade. O conjunto desses níveis forma parte da nossa corporeidade materna. Esta não é determinista nem se trata de uma matriz, mas talvez, tenha um pouco a ver com as motrizes aplicadas à interpretação de culturas por Zeca Ligiéro (2011). Partindo das performances afro-brasileiras, sobre a ideia de matriz discorre Ligiéro:

> Se dentro de um contexto de busca da origem, das fontes ou mesmo de conjuntos de saberes africanos, a palavra passou a ter um peso de afirmação de identidade étnica, no decorrer do aprofundamento do estudo das performances como dinâmicas interculturais em que a arte, a religião, a filosofia são reprocessadas por comportamentos lúdico-corporais, o termo matriz se tornou insuficiente. Ele remete a uma única origem, quando o que se observa é que dessas origens, dinâmicas próprias foram preservadas, entretanto, muitas de suas formas iniciais foram perdidas ao contato e contágio com outras culturas (Ligiéro, 2011, p. 133).

Se nesta observação o foco é a desmistificação de uma origem única de uma prática performativa ou cultural, portanto, pode-se possuir várias ancestralidades, podendo-se lidar com mais de uma língua à nascença, a noção de corporeidade materna capta o que é aprendido (corporalmente) como experiência(s) primeira(s) do

sujeito, não importando se se trata de um lugar do entremeio ou de um espaço culturalmente mais singular. Corporeidade materna são as experiências fundadoras do corpo-sujeito, em síntese.

O que muito se tem considerado é um pretenso carácter universal de propostas metodológicas de preparação corporal, o que muitas vezes acaba em formalismos estéreis. Não existe base universal, a base é o próprio corpo-sujeito presente no espaço de ensaios/aulas que tem geografia e história específicas.

A técnica – falo de técnica como falaria de método – aprendida, seja nos livros ou na prática, deve ajudar a mergulhar nessa geografia e história do(a) artista cénico(a) para que se alcance a alma das suas micro, nano ações e impulsos. Refiro-me à técnica não como regra, construção acabada ou camisa na montra, mas como formulações gerais que servem como provocação à psicofísica do(a) artesã(o) da cena.

Não é que o indivíduo não deva aprender as danças, canções, línguas etc. de outras culturas, mas que as aprenda sem estar vetado o direito de ser a partir de si mesmo e, sobretudo, para si mesmo. Na escola (e não só), "ser professor(a) e ser estudante, enfim ser aprendiz, deveria realmente significar tornarmo-nos aprendizes de nós mesmos" (Alves, 2020, p. 150). O contrário é um exercício colonizador. O imperialismo, o colonialismo e a herdeira das lógicas destes é a burguesia nacional, como chamou Frantz Fanon (1968).

A gênese do contra-ataque: um gesto de retorno orientado ao processo

Esta proposta de residência foi continuidade direta do projeto ético-político-estético que atravessou as obras *Cinzas ao Solo* (2016), *Bípede sem Pelo* (2022-2023), *Chão* (2023),[2] *Muximba*

2. Para mais informações da obra de Alexandre Américo, acesse: https://bit.ly/3G4FjRa.

(2023) e *Piên* (2024) e que culminou em *Zambê de Contra-Ataque* (2024), todas assinadas coreograficamente por mim, Alexandre Américo. No piso comum do Grupo de Dança da UFRN (GDUFRN), compartilhei os procedimentos artísticos de improvisação e gestação de imagem em dança, a partir de estados alterados da consciência típicos dos brincantes das manifestações culturais da terra em suas danças de liberdade, no intuito de perceber o corpo enquanto "zona em dissolução" (Américo, 2022) com o meio. A prática possuiu o objetivo de proporcionar outras formas de se mover a partir da quebra de arranjos corpóreos advindos das danças da razão moderna, proporcionando uma lógica emancipatória em busca da desalienação do corpo-mente a partir de uma reorganização ancestral do sentir o mundo. Para tanto, peço licença ao seu Geraldo, mestre e ancestre do Coco de Zambê de Tibau do Sul, para dar continuidade à vibração de axé que é a transmissão ancestral do imaginário que povoa essa dança e seus saberes corporificados, suas "herdanças" (Alves, 2006), em seu contexto afroconfluente do litoral sul do Rio Grande do Norte.

No tempo sem tempo da *Kalunga*: *Agô*, seu Geraldo! *Agô*, para fazer vibrar esta dança nos corpos do GDUFRN. *Agô*, para ecoar tua alegria na cumplicidade da plateia. *Agô*, para sermos "intrusos" (Lapponi, 2023) no "piso aplainado" (Lepecki, 2017) da Sala 01 do Departamento de Artes da UFRN. *Agô*, para escrever este texto elaborando a nossa idiossincrática sabedoria de "ponta-cabeça" (Rufino, 2023) e *Agô*, para "contra-atacar" (Santos, 2023), com o "ritmo" (Martins, 2021) de nossos ancestrais, as estruturas brancas e dominantes que imperam no fazer inseparável da "dança como educação" (Porpino, 2006).

Desse modo, para darmos início à aventura errática desta criação em dança, vesti-me de uma ética coreográfica alinhavada à Terra e as suas manifestações culturais. Assim, com a Ecosofia de Michel Maffesoli (2021), incrustada em meu *okan*, bati cabeça no chão e

auscultei os segredos da terra, da morte e do tempo aquiescendo ao mundo das imagens em dança que se revelou durante o processo.

Táticas para inaugurar uma dança de contra-ataque

Poucas vezes consegui clivar o exato momento em que se iniciou, em mim, um processo criativo, mas, desta vez o evento disparador pareceu demasiado nítido: Teodora Alves, professora do Curso de Licenciatura em Dança e coordenadora do Grupo de Dança da UFRN, presenteou-me com seu livro *Herdanças de corpos brincantes*, de 2006, e sua conseguinte leitura nos conduziu, com muitas curvas, à dança do pau-furado, fundamento desta peça.

No primeiro momento, a fim de nos situar na produção contemporânea de dança no Brasil, assistimos a uma pequena videografia da dança que pude compartilhar e discutir com eles. Desse modo, o piso comum de nosso imaginário em dança pareceu deslocar-se rumo a parâmetros mais experimentais quanto à discussão da dança enquanto linguagem. Assim, Wellington Gadelha, Tieta Macau, Iara Isidoro, Edu O., Estela Lapponi, Marcelo Evelin, Luiz de Abreu, Thelma Bonavita, Cristian Duarte, Marta Soares, Flávia Pinheiro, Cia dos Pés, Cena 11, Lia Rodrigues, Laura Samy, Bia Sano, Eduardo Fukushima, Maikon K. e Elisabete Finger compuseram esse recorte do "caleidoscópio da dança brasileira" (Mundim, 2013) do qual partimos.

Logo, para criarmos uma dança que provocasse deslocamentos e questionasse a própria ontologia da dança, como nos ajuda a pensar a filósofa e educadora Thereza Rocha (2016), em seu livro *O que é dança contemporânea*, propusemos uma prática "descafetinada" (Rolnik, 2018) com o compromisso de contra-atacar a ideia essencialista da Dança com D maiúsculo, profanando-a às coisas mundanas, à nossa corporeidade na diversidade das singularidades coletivizadas. Avançamos na inauguração de uma dança com d minúsculo, a partir da ousadia, da experimentação, bem como uma atmosfera de alegria e

"curtição", típico dos gestos vitais de contracultura entre os anos de 1960 e 1970 no Brasil (Favaretto, 2019), articulando questões levantadas acerca das "políticas do chão" (Lepecki, 2017) que estes corpos pisam e abalam na estruturação dessa dança.

No momento seguinte do processo e logo após nos situarmos ético-político-esteticamente, convidei alguns artistas para a colaboração. Decidimos por confluir, em um só ambiente coreográfico, a Torta – Plataforma de Arte Expandida[3] – e o Grupo de Dança da UFRN, e esta foi uma das escolhas mais felizes deste processo, pois me parece que os modos de produção contemporâneo se tornam mais efetivos na medida em que valorizam a criação de redes provisórias de artistas em circunstâncias de criação (Caldas; Gadelha, 2016). Assim, Heloísa Sousa e Pedro Vitor somaram-se a esta etapa.

Para pensar a dramaturgia e o roteiro, Pedro Vitor, artista DEF e dramaturgista potiguar, passa a acompanhar os ensaios semanalmente. Sua presença misteriosa e incerta instaura recorrentemente desestabilizações em nosso suposto saber, nos desafiando a confrontar todas as nossas escolhas à ética silenciosa da peça em construção. Vitu, como também é conhecido, nos relembra a importância da transformação das coisas, do ritmo, da comunidade, do axé cultivado, do "gostosinho" de cada um, das imagens de ócio e dos modos de produção em oposição à monocultura. Ele gerencia a zona dramatúrgica e assegura sua integridade.

Já Heloísa Souza, encenadora, pesquisadora e crítica, adentra o processo para colaborar com os aspectos visuais da obra. Como uma dramaturgista das materialidades, ela encosta na peça e nos corpos para propor minuciosas formatações. Com mãos ávidas e olhos generosos, Helô, devora o processo do único modo que con-

3. Conformada em 2024, na cidade do Natal, pelos artistas Alexandre Américo, Jamaica Macêdo, Joselma Soar, Pacha Carbo, Pedro Vitor e Raphael Soares, a Torta – Plataforma de Arte Expandida é um projeto de pesquisa e experimentação comprometido com a produção e difusão de Arte Contemporânea numa perspectiva anticapacitista, antirracista, antimachista e antiLGBTfóbica.

segue: “obcecadamente”. E, num único e precioso gesto, ela enlaça e é enlaçada pela peça, matizando cores, texturas, testagens, falas, escuta, técnicas, amarrações e decupagens cinéticas.

Além desses colaboradores, Amanda Bixo, artista da dança, aproxima-se como boa farejadora que é. Com seu jeito cismado e respeitoso, ela sussurra perguntas sinuosas e pouco frontais, mas que me picam como serpentes. Amanda me deixa febril com suas interrogações e para sanar meu corpo, aprendi a trazê-la para ainda mais perto da obra enquanto tento responder coreograficamente tanto às suas indagações, quanto às suas fitadas. Amando, *bixo*.

E neste ambiente de capoeiragem (Rufino, 2023), fomos conduzindo os saberes incorporados em nossas danças de ponta-cabeça. Chegaram os panos, as práticas de manifestação, a quebra de arranjos corpóreos coloniais, os assombros de danças eurocêntricas, histórias de nossos ancestrais acerca de mitologias caiçaras e ribeirinhas. Falamos da serpente que faz a terra tremer, da bola de fogo que brilha na praia, dos assombros, das visagens, dos quintais, dos canaviais, dos nossos avós e desse grande varal de memórias coletivizadas que fazem o axé desses dançarinos e dançarinas. E, com tudo isso, prenhes deste rico imaginário, Aleanderson Germano, Ana Lincka, Bruno Moura, Carolina Pinheiro, Eduarda Ribeiro, Emilly Vitorio, Emilly Stephane, Felipe Anderton, George Flávio, Grasiela Amélia, Hiasmim Felizaro, lara Camila, Isaías de Souza, Italo Rodrigues, Jane Andrade, Larissy Macêdo, Sabrina Luz e Saionara Aires sustentaram o ritmo do pau-furado, dançando o comum e vibrando a ancestralidade enquanto presença. Manifestou-se o ancestre e saudamos seu Geraldo em nosso Zambê de Contra-Ataque.

Encruzilhada metodológica

Para fundamentar esta dança, criamos uma metodologia que pudesse servir de caminho à reperformance de nossas experimenta-

ções cotidianas. Assim, no percurso de nossa inestancável vontade de testar, compreendemos o RITMO como pulsão de retorno que nos conecta à ancestralidade, a COREOGRAFIA como experiência (*sasa*) decantada, acordada desde a instância corporal dos seres em coletividade e a PERFORMANCE espiralada como àquela que ativa, sempre, um duplo acordo tensionando o que foi feito no passado, pela coreografia, e o que se apresenta no aqui e agora da cena.

Encontramos todas essas pistas desde uma metodologia inspirada em minha experiência enquanto improvisador em relação às propostas metodológicas de Anna Halprin (1920-2021), em sua elaboração das performances de tarefa nos anos de 1960, nos Estados Unidos da América, bem como a proposição performático-espiralar e racializada de Leda Maria Martins em seu livro *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, de 2021. Desse modo, proponho um GRAFO, herança Adinkra (Gá; Nascimento, 2022) dos modos de transmissão pictóricos capazes de conter a *sofia* inerente aos gestos do corpo no espaço-tempo, articulando duração, corporeidade, espacialidade, memória, repetição e saberes específicos, a fim de gestar um outro e nosso jeito de fazer, para além do único jeito de ser e fazer que herdamos como comunidade de dança.

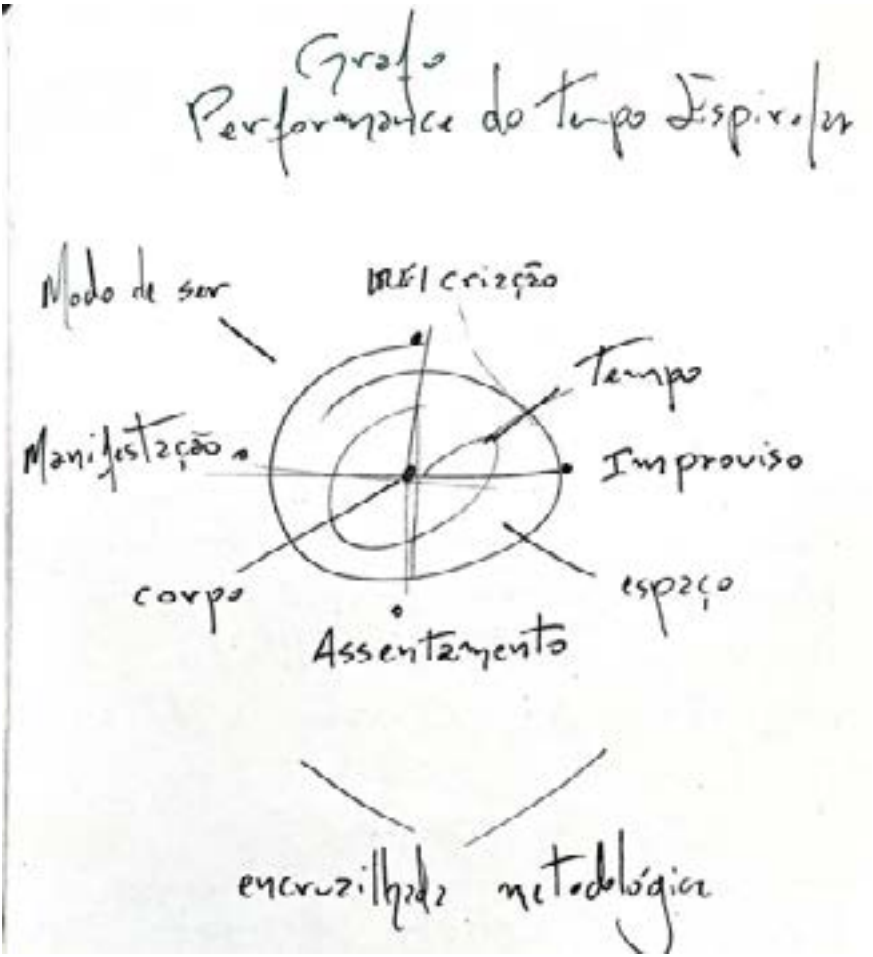


Figura 7. Grafo: metodologia de performance espiralar por Alexandre Américo, em agosto de 2024

Foto: Alexandre Américo.

MOVIMENTOS

- |RE|CRIAÇÃO: momento em que imaginamos e projetamos as hipóteses que iremos testar corporalmente.
- IMPROVISAÇÃO: testagem prática das hipóteses, improvisação.

- ASSENTAMENTO: discussão e reflexão sobre aquilo que foi improvisado, ou seja, sua avaliação e consequente reorganização dos acordos performáticos.
- MANIFESTAÇÃO: a reperformance da dança, a etapa pública do processo de elaboração da peça.

INTERROGAÇÕES

- Tempo: qual a duração desta dança, quanto tempo é necessário para algo acontecer, para se desfazer, para um material se transmutar em outro?
- Espaço: onde acontece esta dança, qual é o seu piso, sua largura, sua profundidade, sua altura, qual sua luz e topografia, quais são suas paisagens?
- Corpo: que corpo é este, qual é a sua concepção?
- Modo de ser: como me movo, penso, escolho, articulo o concreto e o subjetivo nas esferas individuais e coletivas?

Confluência coreográfica

Inspirado no livro *A terra dá, a terra quer*, de Nêgo Bispo (2023), bem como as noções de tempo erguidas por Leda Maria Martins (2021) e as herdanças transmitidas por Teodora Alves (*in* Amâncio; Pinheiro; 2015), este exercício coreográfico de performance espiralar apresentou uma cosmologia caiçara a partir da atenção aos atos de ócio dos trabalhadores em seus gestos dançados nos zambês contracoloniais situados no litoral norte-rio-grandense.

Neste ambiente de improvisação, auscultamos as manifestações da terra para aprender e permanecer com o RITMO, tecnologia pulsante de retorno ancestral, com o desejo de equilibrar o ASÈ de nossos corpos em coletivo.

Assim, fomos testando, dançando e trabalhando arduamente e em comunidade, em pouco mais de doze encontros, que funda-

mentaram a primeira etapa desta confluência coreográfica em formato de residência de pesquisa e criação em dança, desembocando no ZAMBÊ DE CONTRA-ATAQUE apresentado no contexto do V Seminário Internacional Corpo e Processos de Criação nas Artes da Cena: Saberes da África, no dia 31 de agosto de 2024, na Sala 01 do Departamento de Artes da UFRN.

Referências

ALVES, Teodora de Araújo. **Aprendendo com o Coco de Zambê**: aquecendo a educação com corporeidade, ludicidade e a cultura popular. 1999. 150f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

ALVES, Teodora de Araújo. Aprendizes de si: percursos para sentir/pensar as artes e as culturas silenciadas. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 147–172, 2020.

ALVES, Teodora de Araújo. Coco de Zambê: práticas de saberes da cultura negra. *In*: OLIVEIRA; Silva (org.) **Negro e educação – identidade negra**: pesquisas sobre o negro e a educação no Brasil. Rio de Janeiro: Vozes, 2003a.

ALVES, Teodora de Araújo. **Herdanças de corpos brincantes**: os saberes da corporeidade/africanidade em danças afro-brasileiras. 2003b. 179f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

ALVES, Teodora de Araújo. **Herdanças de corpos brincantes**: saberes da corporeidade em danças afro-brasileiras. Natal: EDUFRN, 2006.

ALVES, Teodora de Araújo (org.). **Princípios, processos e fluxos**: 30 anos do Grupo de Dança da UFRN (GDUFRN). Natal: EDUFRN, 2022. E-book. Disponível em: https://bit.ly/4cBk6dU. Acesso em: 22 nov. 2024.

ALVES, Teodora de Araújo; AMÂNCIO, Alysson; PINHEIRO, Elvis. Corpo religado: entre o tradicional e o contemporâneo do corpo na dança. *In*: Alysson Amâncio; Elvis Pinheiro (Orgs.). (Org.). **Tradições e con-**

teporaneidade nas Artes. 01ed.Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015. p. 39-49.

AMÉRICO, Alexandre (org.). **Zona dissoluta**: cadernos de artista, giradança. Fotografias de Guesc e Brunno Martins. Natal: Offset, 2022.

CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (orgs.). **Dança e dramaturgia(s)**. Tradução de Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima e Sylvain Druot. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FAVARETTO, Celso. **Contracultura**: entre a curtição e o experimental. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

GÁ, Luiz Carlos; NASCIMENTO, Elisa Larkin (orgs.). **Adinkra**: sabedoria em símbolos. 2. ed. Rio de Janeiro: Cobogó; Ipeafro, 2022.

HALL, Stuart. O ocidente e o resto: discurso e poder. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, São Paulo, v. 56, 2016. Disponível em: https://bit.ly/43Tr2AW. Acesso em: 22 nov. 2024.

LAPPONI, Estela. **Corpo intruso**: uma investigação cênica, visual e conceitual. São Paulo: Casa de Zuleika, 2023.

LE BRETON, David. **As paixões ordinárias**: antropologia das emoções. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: performance e a política do movimento. Tradução de Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de "motrizes culturais" aplicado às praticas performativas afro-brasileiras. **Revista Pós Ciências Sociais**, São Luís, v. 8, n. 16, 2011. Disponível em: https://bit.ly/4lzK8Cs. Acesso em: 21 nov. 2024.

MAFFESOLI, Michel. **Ecosofia**: uma ecologia para o nosso tempo. São Paulo: Sesc Edições, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. **Danças brasileiras contemporâneas**: um caleidoscópio. Prefácio de Christine Greiner. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.

PORPINO, Karenine de Oliveira. **Dança é educação**: interfaces entre corporeidade e estética. Natal: Ed. da UFRN, 2006.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea**: uma aprendizagem e um livro de prazeres. Rio de Janeiro: Conexões Criativas, 2016.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

RUFINO, Luiz. **Ponta-cabeça**: educação, jogo de corpo e outras mandingas. Rio de Janeiro: Mórula, 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora; Piseagrama, 2023.

CONFLUÊNCIAS AFRODIASPÓRICAS: ENFRENTAMENTOS BRASILEIROS



CAPÍTULO 5.

A ÁFRICA QUE HABITA EM NÓS: A GINGA DO ENFRENTAMENTO AO RACISMO E OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE AFRICANIDADES BRASILEIRAS

Renata Kabilaewatala



Figura 1. Renata criança (198-)
Fonte: Arquivo pessoal.

Neguinha feia. Nega do cabelo duro. Boneca de Piche. Tição. Neguinha da Favela. Macaca. Essas foram algumas das expressões que essa menininha da foto teve que ouvir, na maioria das vezes, de forma gratuita.

Ela, ou melhor dizendo, eu, como muitas pessoas no Brasil, e em toda a diáspora africana, descobri o que é ser negra a partir do espelho do racismo.

Felizmente, esse não foi o único espelho que pude me refletir durante a infância. Ver e ouvir meu pai tocando pandeiro em uma roda de samba e cantando com emoção "negro é raiz da liberdade",[1] escutar minha mãe, enquanto lavava roupa no tanque, cantarolar: "Negro entoou. Um canto de revolta pelos ares, no quilombo dos Palmares, onde se refugiou"[2] e, ainda, minha avó dando corpo a um preto velho em seu terreiro de Umbanda, sem dúvida, colaboraram para uma positivação da negritude na minha primeira infância.

Mais tarde, uma aproximação com o movimento *hip hop*, e por consequência deste, com o Movimento Negro, colaborou com a compreensão de que ser chamada daqueles xingamentos – que doíam na alma – eram só a ponta do iceberg chamado racismo.

Por Movimento Negro, ou movimentos negros, podemos compreender toda a organização coletiva do povo preto em prol de dignidade e melhores condição de vida. São os quilombos, as irmandades negras, a Revolta dos Malês (1835), a Revolta da Chibata (1910), a Frente Negra Brasileira (1931-1937) – a despeito de sua inclinação direitista – e o Teatro Experimental do Negro (1944-1968), acrescentaria também os barracões de escola de

1. Trecho da música *Sorriso Negro*, de Adilson Barbado e Jorge Portela, gravada por Dona Ivone Lara, em 1981. Disponível em: https://bit.ly/3G78xit. Acesso em: 10 out. 2024.
2. Trecho de *Canto das Três Raças*, composto por Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, gravado por Clara Nunes, em 1976. Disponível em: https://bit.ly/3RMaAuG. Acesso em: 10 out. 2024.

samba, as casas de Candomblé e os grupos capoeira são movimentos negros, pois são identidades negras em movimento.

Todavia, é fato que a ideia de Movimento Negro, com letra maiúscula e no singular, ganha muita força a partir da criação do Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978, em plena Ditadura Militar, como uma organização de âmbito nacional que exerceu uma liderança importante na luta antirracista no Brasil.

Podemos dizer que um dos legados dos movimentos negros contemporâneos, como o MNU, foi a consolidação de uma "consciência negra", que opera primeiramente no reconhecimento das mazelas geradas pela escravidão, na reivindicação de reparação por meio de políticas públicas e direitos civis e, não menos importante, na valorização da ancestralidade africana, como um elo que vincula todas as pessoas negras no mundo.

De porte desta "consciência negra", passei a desconfiar que a Xuxa e a Mara Maravilha, que eu, como uma criança dos anos 1980, assistia incansavelmente, não me representavam e que, talvez, as capas dos discos de meu pai, tinham mais a me dizer sobre mim mesma.

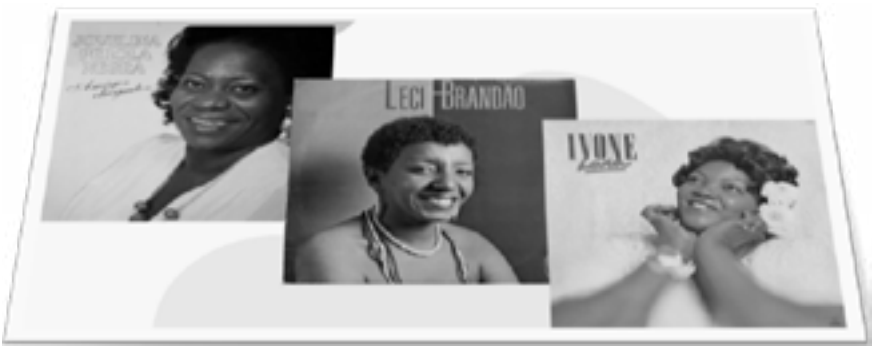


Figura 2. Colagem de capas de disco
Fonte: Arquivo pessoal.

Se por um lado, o legado do movimento negro contemporâneo é importante em termos de mobilização social, na luta e na

aquisição de direitos, por outro, é preciso reconhecer que esse tipo de discurso ideológico por vezes pode gerar algumas armadilhas, como a própria ênfase na racialização, uma generalização do que é ser negro e a romantização do continente africano.

Tudo isso, somado ao pouco acesso que, no Brasil, temos a respeito de História e cultura africana – a despeito da Lei n. 10.639, que torna obrigatório o seu ensino da história e cultura Africana e Afro-brasileira, na educação básica, ter sido promulgada em 2003 – faz com que, muitas vezes, façamos uma grande vitamina de África, isto é, pegamos um grande e plural continente e batemos no liquidificador. Assim, somos afrodescendentes, fazemos dança afro e somos de religião de matriz africana.

Sobre isso conto em meu primeiro livro, *Corpo limiar e encruzilhadas: processo de criação em dança*, um acontecimento engraçado, que se sucedeu logo no meu primeiro ano de faculdade, no final dos anos 1990. Em uma bela noite, estou no fila do orelhão na moradia universitária onde residia e vejo um moço bonitão me olhando. O rapaz se aproximou, se apresentou, perguntou meu nome e depois que curso eu fazia. E como sempre acontece quando dizemos que fazemos faculdade de Dança, o moço foi logo perguntando: "Que tipo de dança você faz?". Eu, que já tinha reparado que o rapaz era africano, pensei: "Agora vou impressionar!". E disse orgulhosa: "Eu faço dança afro!". O senegalês não poupou a minha ingenuidade de caloura e com certa ironia me perguntou se eu já tinha ido para algum país da África, se tinha estudado com algum professor africano, que tipo de dança africana eu conhecia. Encurralada, tentei explicar o que era a tal "dança afro" que eu de fato fazia, falei sobre a dança dos Orixás, mas Amadou, que era mulçumano, não deu muita bola.

De forma geral, a chamada dança afro, comumente também denominada de dança afro-brasileira ou de danças negras, são expressões de dança moderna que reivindicam para si a afirmação

identitária racial a partir de elementos ritualísticos da cultura afro-brasileira, tratando-se assim de uma estética de afirmação política.

Além daquela conversa com Amadou, meu interesse pelo debate sobre identidade negra foi me gerando um certo cuidado e uma atenção com o termo "afro" de forma a tentar evitar essencialismos que reduzem a complexidade daquele território e cultura e que colocam a África sempre em uma relação com o passado, como se ela não existisse no presente.

Felizmente, cada vez mais, temos tido a oportunidade de olhar e ver a África a partir de sua diversidade, complexidade e realidade, e o evento do qual essa publicação é fruto é um ótimo exemplo disso.

Mas apesar do cuidado, eu particularmente, se contar todos meus artigos, livros, aulas e palestras, já devo ter falado a palavra "afro" pelo menos 1 milhão de vezes. Mas afinal, o que significa para nós negras brasileiras nos afirmarmos enquanto afro-brasileiras? A pergunta retórica tem o objetivo de chamar a atenção para a força que esse advérbio pátrio tem de promover a reterritorialização do povo preto na diáspora, ou seja, de criar espaço de reconhecimento e de pertencimento.

Essas ações de reconhecimento e de pertencimento são estratégias políticas, culturais e poéticas de (re)existência, frente ao sequestro, violência colonial e suas consequências, em uma operação em que a relação com a África não diz respeito apenas a um passado histórico, mas envolve processos de criação histórica e cultural que constituem as performances negras de ontem, de hoje e de amanhã.

Dito isso, é importante encarnar o "afro" em materialidades, poéticas e identidades, para tocar em "africanidades brasileiras", constituídas a partir de uma participação efetiva de povos centro-africanos, do tronco linguístico bantu e em especial os ambundos, ovimbundos e bakongos, na construção da cultura afro-brasileira e, logo, em nossas performances negras tradicionais.



Figura 3. Jogo de palavras
Fonte: Arquivo pessoal.

As expressões no quadro acima, a partir de línguas bantu, fazem parte do português brasileiro, ou melhor, do nosso pretuguês, como propôs Lélia Gonzalez, a respeito da linguagem própria do povo preto brasileiro, ao recusar a ideia de uma linguagem inculta.

Trago aqui esse jogo não para pensar a língua em termos de etimologia, gramática ou fonética, mas como caminho para acionar o repertório cultural que essas expressões estão vinculadas, que, neste caso, têm seus significados como performances culturais que acontecem no Brasil. Todavia, fazendo valer a ideia de que a palavra também é performance, além de uma importante máxima do Candomblé: a palavra tem poder!

Nzambi, Nkisi.
Umbanda, Aruanda.
Ngunga, gonguê, urucungo, puíta, quinjengue, ngoma.
Congada, capoeira ANGOLA, samba.

Palavras ditas, memórias evocadas. Para adentrar os sentidos que essas expressões acionam, valho-me sobretudo da experiência como mulher de Candomblé, capoeirista e pesquisadora de performances negras e do trabalho de Nei Lopes, em seu dicionário de língua bantu.

E moçambiqueiro, fala língua do povo de lá.
Para negro deus é Nzambi, mas também pode ser Oxalá.
(Ponto de Moçambique – Congada/Reinado)

Nzambi. Nkisi. No Brasil, tanto no Candomblé angola, como também na Umbanda, rogamos a *Nzambi*, como expressão divina maior. E como podemos verificar, *Nzambi* também se faz presente no Moçambique, um dos ternos que constituem os festejos das Congadas, também conhecidas como Reinados – performances tradicionais abundantes nos estados de Minhas Gerais e Goiás, com algumas ocorrências no interior de São Paulo. Mas *Nzambi* (*Nzambi a Mpungu*) é também o deus supremo de alguns povos bantu, como os bakongo, um grupo etnolinguístico de Angola, originalmente situados no norte do país, mas também presentes na República Democrática do Congo e na República do Congo, na África Central (Pereira, 2005).

Por sua vez, *nkisi*, em quicongo, é "instrumento de magia", de poder, de proteção e, aqui no Brasil, o significado de *nkisi* é um ótimo exemplo dos processos de criação histórico-cultural de africanidades brasileiras, pois no Candomblé de nação diaspórica Congo-Angola, *nkisi* – a partir da experiência com divindades como os Orixás dos iorubás, da África Ocidental – é o nome que se dá às divindades que correspondem a elementos da natureza e do temperamento humano, como por exemplo a *nkisi*, para qual eu sou iniciada – Kabila – um deus caçador e pastor, que cria e cuida de animais e com essa ação também garante a subsistência de sua comunidade. E *Kabila*, em língua bantu, é literalmente pastor.

Umbanda. Aruanda. Ainda no que tange aos aspectos espirituais e religiosos, temos outras duas importantes expressões em nosso quadro de palavras. Segundo Nei Lopes, Umbanda aparece no umbundu e no quimbundo e quer dizer medicina tradicional, ou o curandeiro propriamente dito. No Brasil, a partir do contato com a cosmopercepção iorubá, entre outras influências, se tornou

uma das religiosidades afro-brasileira mais populares. Na Umbanda, tem-se "Aruanda" como um espaço mítico sagrado, onde as entidades espirituais habitam quando não estão incorporadas.

E o conceito de Aruanda, a meu ver, é outro bom exemplo de processo de criação histórico-cultural "afro-brasileiro", como reminiscência e preenchimento das lacunas em busca de sentidos para vida pois, ainda segundo Nei Lopes, Aruanda seria uma derivação de "Luanda", que hoje conhecemos como capital de Angola, que o passar do tempo e a memória coletiva transformou em um lugar utópico, uma morada do sagrado e o paraíso da liberdade perdida.

Cumpre notar que o conceito de Aruanda, no contexto afro-brasileiro, não aparece apenas no repertório e imaginário da Umbanda, mas também no cancioneiro de outras performances afro-ameríndias que se influenciam entre si, como, por exemplo, a capoeira angola, o toré, o jongo.

Samba, Jongo, Caiumba, Capoeira Angola, Congada... Cada expressão desta diz respeito a um universo cultural próprio, com origens em diferentes regiões do Brasil, mas que tem em comum o corpo como principal vetor do processo de reterritorialização, como lugar de memória e de criação. Além da presença contundente da tríade relacional batucar-cantar-dançar, que o congolês Kimbwandènde Kia Bunseki Fu-Kiau destaca como uma marca africana (Ligiéro, 2011).

O jongo do Sudeste; a caiumba ,conhecida como batuque de umbigada no interior de São Paulo, as congadas (reinados) proeminentes nos estados de Minas Gerais e Goiás; o samba e a capoeira angola que acontecem em todo Brasil, mas que se popularizaram a partir da Bahia, são africanidades brasileiras e como tal, mesmo não sendo em si práticas nomeadamente religiosas, estabelecem, em alguma dimensão, uma relação com a espiritualidade, em geral reivindicada pela ancestralidade.

Sobre esse aspecto, vale destacar ainda, que a palavra mais corriqueira do nosso quadro – samba, que é um gênero musical

e performativo muito popular em todo o país, sendo até mesmo símbolo de brasilidade –, entre as muitas ocorrências em línguas bantu, em quimbundo, significa rezar (Lopes, 2012). Embora essa não seja a única origem etimológica do nosso samba, a ideia de pensar que "reza" se transformou em música e dança diz muito sobre a África que habita em nós.

Ngunga, Ngoma, Puita, Gonguê, Quinjengue. São todos instrumentos encontrados em performances negras tradicionais brasileiras, com correspondência direta ou indireta a instrumentos musicais centro-africanos. E aqui vale lembrar que estes, em muitas culturas africanas e afro-diaspóricas, têm um papel místico, um elo de ligação com o sagrado, e que, muitas vezes, a música evoca/presentifica o sagrado.

Por sua vez, **punga** e **ginga**, são movimentos corporais, a punga está presente no tambor de crioula maranhense e diz respeito a umbigada e a marcação de um tempo forte no tambor com correspondência na dança. Já a ginga é uma velha conhecida de todo o povo brasileiro, pois além de ser o principal movimento da capoeira – uma performance negra tradicional de grande popularidade nacional e internacional, é utilizada na nossa língua corrente juntamente com o famoso "jogo de cintura" – para designar o ato e efeito de estar em movimento, de se virar, de dar um jeito, mas não qualquer jeito, de fazer bonito, com esperteza, graça e elegância.

A nossa ginga é movimento, é ato, é performance. E como assinalou o professor Julio Cesar de Souza Tavares (2020), merece ser analisada como performance que compreende e o pensamento que ela subjaz. Não obstante, é uma excelente demonstração da performance como pensamento. Um pensamento do corpo. Que inclusive pode nos servir como operador conceitual assim como a "encruzilhada" de Leda Maria Martins (2021).

Acredito que, de maneira geral, o povo brasileiro pensa a ginga como algo muito nosso, quase uma exclusividade, toda-

via, vale lembrar da Rainha angolana Nzinga Mbandi, que também ficou conhecida como Ana Ginga.

Mas, será só uma coincidência o fato de o principal movimento da capoeira e um pensamento do corpo tão caro para cultura brasileira ter o mesmo nome da principal rainha do Ndongo e da Matamba, territórios que hoje constituem o estado-nação Angola? Essa é uma das perguntas que a historiadora Mariana Bracks Fonseca (2018) faz em sua tese de doutorado, ao investigar a memória da Rainha Nzinga no Brasil.

Embora a expressão ginga apareça em muitos contextos brasileiros, sua maior ocorrência, sem dúvida, é na capoeira – uma luta-dança-jogo afro-brasileira, criada no Brasil por africanos. Embora não seja sensato atribuir a capoeira uma origem africana única, é fato histórico que muitos centro-africanos estiveram envolvidos com esse jogo de destreza, como é o caso de Benedito de Angola, Felipe Rebolo, Manoel Benguela, Serafim Congo, André Angola e José Benguela (Fonseca, 2018), que aparecem nos registros policiais e no relato de um velho mestre desta arte da mandinga.

O nome Angola associado a capoeira – capoeira angola – não diz sobre a naturalidade da capoeira, mas sim sobre uma necessidade de reterritorialização e de vinculação política com o continente africano, conforme discuti na introdução deste capítulo.

Rainha Nzinga (Njinga, Ana Ginga) nasceu umbundo em 1582, se tornou jaga, governou o reino da Matamba e morreu em 1663, com 81 anos de idade, mantendo-se em situação de liderança por quarenta anos, tendo enfrentado, com destreza, muitas batalhas, lançando mão de inúmeras estratégias de combate e de negociação (Fonseca, 2018).

Por volta de 1630, Ginga assumiu o controle de Matamba e passou a governar os povos Samba (será mais uma coincidência?). Recebia em seu quilombo (outra palavra do quimbundo importante para realidade brasileira) pessoas das mais diversas localidades.

Depois de sua morte, segundo consta, uma nova etnia se estrutura na região de Matamba, denominada de os Jingas (Fonseca, 2018).

Embora Ana Ginga (seu nome de batismo cristão) seja uma personagem histórica, que de fato existiu, sua memória é lendária é foi monumentalizada ao longo dos séculos, inclusive sendo bastante evocada nos movimentos de independência de Angola, que se tornou de fato independente em 1975.

Na capoeira angola, apesar desta não ser angolana propriamente dita, a memória de Angola é constantemente ritualizada nas cantigas que dizem "vim de Angola", "vou voltar para Angola", "Angola eee" etc. Em uma relação parecida com Aruanda, na Umbanda.

Embora não possamos afirmar de forma contundente que a ginga da capoeira é uma herança da Rainha Ginga, existem muitos elementos históricos e simbólicos que afirmam essa aproximação. Nas palavras de Mestre Pastinha, uma grande referência da capoeira angola,

> a palavra "ginga", em Capoeira, significa uma perfeita coordenação de movimentos de corpo que o capoeirista executa com o objetivo de distrair a atenção do adversário para torná-lo vulnerável à aplicação de seus golpes. Os movimentos da ginga são suaves e de grande flexibilidade` – confundem, facilmente, a quem não esteja familiarizado com a capoeira, tornando-o presa fácil de um agressor que conheça esta modalidade de luta. Na ginga se encontra a extraordinária malícia da Capoeira além de ser sua característica fundamental. A ginga da Capoeira tem, ainda, o grande mérito de desenvolver o equilíbrio do corpo, emprestando-lhe suavidade e graça próprias de um bailarino (Pastinha, 1969 *apud* Fonseca, 2018, p. 170).

A ginga é a dança e artimanha da capoeira, de onde sai o golpe, a defesa, a brincadeira e o jogo de enganação. É um diálogo com outro, uma espécie de negociação. Por sua vez, a Rainha Ginga, ficou bastante conhecida por sua capacidade diplomática e de negociação, mas

também pelo seu poder bélico e suas estratégias de luta, que envolviam enganar o oponente, como fazemos na capoeira, a partir da ginga.

A importância centro-africana para cultura brasileira se mostra em muitas instâncias da vida e nos sentidos que damos as coisas – de um dengo a um cafuné – e de forma bastante expressiva nas performances culturais vinculadas as culturas africanas e afro-diaspóricas, que também podemos compreender como performances negras, tendo o corpo como templo de afirmação identitária e de elevação da vida para além do mínimo, isto é, da simples sobrevivência.

Não há dúvida que a memória da Rainha Ginga atravessou a kalunga grande (mar, oceano) e aportou no Brasil, um exemplo mais concreto disso é a presença do título de "Rainha Ginga" em algumas congadas no Brasil, como também investigou Fonseca (2018).

Mas além disso, assim como o estado-nação angolano, na atualidade, monumentaliza a memória de Rainha Ginga como símbolo de resistência, o mesmo acontece no Brasil, a exemplo do Grupo de Capoeira Angola Nzinga, que tem três décadas de existência. Ou seja, quem pratica capoeira angola, em geral, conhece o grupo e, independente de conhecer ou não a história da Rainha Nzinga, já associa Nzinga a capoeira.

Em uma passagem por Goiânia em 2011, no evento Ginga Menina, Mestra Janja, fundadora do Grupo Nzinga, conta para capoeiristas a história da Rainha Nzinga. A maioria das pessoas não conhecia e ficou bastante impressionada. Entre os presentes, uma orientanda minha, Lorena Fonte de Oliveira, que, a partir daí, decide fazer o seu trabalho de conclusão de curso de Teatro sobre a história da Rainha Nzinga. Essa pesquisa teatral, mais tarde, foi incorporada pela nossa companhia artística, o Núcleo Coletivo 22, e deu origem, juntamente com outros processos de pesquisa, ao espetáculo "Por cima do mar eu vim", que teve sua estreia em 2015. Dito isso, trago para as minhas considerações finais, um trecho da fala da personagem Rainha Nzinha, na referida peça:

Sou velha e guerreira desde menina e agora vou morrer porque já estou cansada de tanto lutar e resistir.
Defendi meu povo por quarenta anos, porque aprendi com ngola kiluanji a não me entregar. Não desisti de acreditar, de sonhar, não desisti da minha liberdade.
Meu corpo repousará nesta terra, e desse chão uma grande estátua se erguerá e todos saberão quem foi Nzinga Mbandi, ninguém duvidará que eu fiz, o que foi preciso para proteger nossa terra e o nosso povo.
O meu corpo. O meu corpo repousará nesse chão... o corpo de vocês?
O corpo de vocês... com o meu espírito atravessará a kalunga grande e por cima do mar chegarão no lugar onde conhecerão toda a dor e todo ódio do mundo. Vosso sangue e vosso suor serão derramados naquele chão.
Mas apesar de tanta coisa tétrica nossa ancestralidade brilhará no novo mundo.
Minas, cabindas, angolas e benguelas! Guerreiros jagas, do Ngongo e de matamba vão sentir medo, vão chorar, vão gritar de desespero... mas Zambi lhes dará força pra não sucumbir e reinventar um novo mundo.
Resistam! Resistam que eu lhes dou a minha benção pra transformar vosso lamento em ladainhas, vissungos, loas e toadas.
Louvaremos a zambi cantando e dançando nos terreiros bem embaixo do nariz de nossos algozes.

Referências

BRASIL. **Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Africana". Diário Oficial da União, Brasília, DF, 10 jan. 2003. Seção 1, p. 1.

FONSECA, Mariana Bracks. **Ginga de Angola**: memórias e representações da rainha guerreira na diáspora. 2018. 340f. Tese (Doutora-

do em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo. DOI: 10.11606/T.8.2018.tde-31072018-172020.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 133-146, 2011. DOI: 10.17851/2317-2096.21.1.133-146. Disponível em: https://bit.ly/3SgjAtA. Acesso em: 10 out. 2024.

LOPES, Nei. **Novo dicionário de língua bantu**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. São Paulo: Ed. Cobogó, 2021.

PASTINHA, Vicente Ferreira. **A Capoeira Angola**. 2. ed. Salvador: Funcer, 1969.

PEREIRA, Luena Nascimento Nunes. **Os bakongo de Angola**: religião, política e parentesco num bairro de Luanda. 2005. 237p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: https://bit.ly/3RfUOIv. Acesso em: 10 out. 2024.

SILVA, Renata Lima. **Corpo Limiar e Encruzilhadas**: processo de criação em dança. 1. ed. GOIÂNIA: EDITORA UFG, 2012. v. 200. 176 p.

TAVARES, Julio Cesar de Souza (org.). **Gramáticas das corporeidades afrodiásporicas**: perspectivas etnográficas. Curitiba: Appris, 2020.

CAPÍTULO 6.

SIATÁ DUDU – O TEATRO NEGRO BRASILEIRO E O CANDOMBLÉ: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS

Onisajé

O Teatro Negro brasileiro é herdeiro de diversas manifestações culturais, porém o Candomblé possui uma contribuição fundamental por ter sido e ainda hoje ser um poderoso espaço de enegrecimento ético, estético, poético e político para a negritude do país. No presente artigo me deterei nas relações estabelecidas entre Candomblé e as poéticas do Teatro Negro no Brasil, porém, se faz pertinente localizar a pessoa leitora de qual Teatro Negro me refiro. Temporalmente, menciono o Teatro Negro do início do século XX, nos anos de 1940, quando Abdias Nascimento, junto a pensadoras e pensadores pretos, funda o Teatro Experimental do Negro – o TEN –, que tinha como objetivo a valorização do negro no teatro, a criação de uma nova dramaturgia e uma encenação feita por artistas pretos.

Contemporâneo do grupo Os Comediantes,[1] companhia com a qual realiza intercâmbios, o TEN atua no nascimento do teatro moderno e estende sua ação em direção à cidadania do ator, por

1. A companhia consolida o movimento de teatro amador que, desde o final dos anos 1920, procura transformar o panorama teatral no Rio de Janeiro, onde predominam montagens comerciais de comédias de costumes. Com a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, sob a direção de Ziembinski, Os Comediantes inauguram a modernidade no teatro brasileiro. A companhia nasce da inquietação de um grupo de intelectuais interessados na entrada, mesmo que tardia, do teatro brasileiro no movimento iniciado pela Semana de Arte Moderna. Amadores, Os Comediantes intentam modificar o panorama do teatro que se faz na época, dominado pelo teatro de revista (Disponível em: https://bit.ly/3XXZh6u. Acesso em: 25 nov. 2021).

meio da conscientização social e da alfabetização do elenco,[2] recrutando operários, empregadas domésticas, moradores de favelas sem profissão definida e modestos funcionários públicos. A companhia inicia suas atividades em 1944, colaborando com o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) na encenação da peça "Palmares", de Stella Leonardos. Quando decide montar um espetáculo próprio, Abdias constata que não há textos na dramaturgia brasileira que sirvam aos objetivos do TEN. Ele, então, resolve encenar a peça "O Imperador Jones", de Eugene O'Neill, um retrato mais aproximado da situação do negro após a abolição da escravatura.[3]

O Teatro Negro produzido neste período lutava para reempretecer[4] o teatro, e para reaver a humanidade, o protagonismo e a subjetividade negras, com o propósito de levar à cena, dramas, mitos, forma de existência e organização social do universo negro. O TEN teve uma importância basilar nesta luta e o teatro foi um *front* fundamental para a materialização dessas reinvindicações.

---

2. A maioria dos atores do TEN vinha da classe trabalhadora, em sua maioria analfabetos ou semianalfabetos, dessa forma, o grupo realizava o processo de alfabetização, para depois iniciar a formação artística. Ver: Lima, Evani Tavares. *Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. 2010. 307f. Tese (Doutorado em Arte e Sociedade) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

3. A peça conta a história de Brutus Jones, um afro-americano autoconfiante cheio de recursos, e do ex-carregador Pullman, que mata outro negro em um jogo de dados, é preso e mais tarde foge para uma pequena ilha caribenha, onde se torna imperador. A peça reconta sua história *em flashbacks*, enquanto Brutus abre seu caminho pela selva em uma tentativa de escapar de ex-súditos que se rebelaram contra ele. Originalmente chamada de *The Silver Bullet*, a peça é uma das principais obras experimentais de O'Neill, misturando expressionismo e realismo (Disponível em: https://bit.ly/42ndrRf. Acesso em: 17 ago. 2019).

4. Teatro que já havia sido empretecido, pois contava com a forte presença de pessoas negras, vide a potência de companhias teatrais como a Cia Brasileira de Revistas, a primeira formada por atores negros, fundada em 1926, por De Chocolat, nome artístico de João Cândido Ferreira (Salvador, 18 de maio de 1887 – Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1956). Informação retirada de: Nepomuceno, Nirlene. *Testemunhos de poéticas negras*: de Chocolat e a Companhia Negra de revistas no Rio de Janeiro (1926-1927). 2006. 167f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Ao fim do século XX e início do XXI diversos grupos e coletivos como o Bando de Teatro Olodum, a Cia dos Comuns, os Crespos, a Cia Abdias Nascimento – CAN –, as Capulanas Cia de Arte Negra, o Caixa Preta, o Poste – Soluções Luminosas –, o Hecta, o Nóis de Teatro, o Núcleo Afro brasileiro de Teatro de Alagoinhas – Nata , dentre outros, e os artistas negros e negras independentes e pesquisadores – só para citar alguns com quem eu convivi artisticamente – a exemplo de Zebrinha, Tatiana Tibúrcio, Gustavo Melo, Rodrigo dos Santos, Débora Almeida, Jarbas Bittencourt, Denise Carrascosa, Jessé Oliveira, Valmir Ferreira, Edleuza Santos, e Tania Bispo – são frutos desta relação íntima de resistência e reexistência do Candomblé e suas irradiações para a cena artística.

Para melhor compreender a relação do Candomblé com os Teatros Negros feitos no Brasil, utilizo uma contextualização histórica realizada pela atriz, pesquisadora e professora doutora da UFBA, Evani Tavares Lima, que em sua tese de doutorado "Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum", aborda o período histórico que antecedeu o nascimento do TEN e as violências que motivaram o surgimento de um teatro de afirmação racial:

> Entre 1937 e 1945, a era da ditadura do presidente Getúlio Vargas, começa a ser desenvolvida, particularmente, uma ideia de nação e sua constituição enquanto cultura e identidade (Tavares, 1988). Pensamentos que serão definitivos para o fortalecimento do ideal de embranquecimento no país. Ideal, esse, que já vinha sendo disseminado desde a promulgação da Lei Áurea. Apesar de ter-se valido das mãos negras para se erigir enquanto país, o Brasil temia tornar-se uma nação de pretos. Assim, afirma Silva Jr. (2000), desde cedo foram feitos esforços para prevenir tal condição. Como não se podia eliminar os negros que aqui estavam uma solução seria o branqueamento físico e ideológico dos brasileiros. Fisicamente falando, estabeleceu-se uma prioridade

> para entrada de imigrantes brancos no país e, ideologicamente, todo um pensamento baseado em valores da eugenia (doutrina que prega a pureza étnica) passou a ser cultivados nas escolas. É nesse período, que vai do final de 1930 a 1950, que todo esse discurso vai se consolidar de modo definitivo enquanto ideal nacional. Para tanto, outro ideário será fortalecido: o ideal da democracia racial e a crença na "ausência de preconceitos, de discriminação racial e existência de oportunidades econômicas e sociais iguais para brancos e negros" (Tavares, 2000, 83). Sentenças essas que, como ressalta a filósofa Sueli Carneiro: "além de estabelecer uma falsa consciência sobre as relações raciais no Brasil, impediu por quase um século que as práticas de discriminação racial fossem criminalizadas" (Lima, 2010, p. 59-60).

Desde sua gênese, a ideia de nação brasileira exclui os indivíduos pretos, alija-os dos direitos mais fundamentais e, de forma violenta, apaga a contribuição dos povos africanos e seus descendentes na constituição do país e principalmente do seu processo civilizatório. Além disso, o fortalecimento do ideário de uma democracia racial no Brasil invisibilizou as discussões e lutas contra o racismo e, durante muito tempo, inviabilizou as medidas de reparação racial pelos danos causados pela escravidão, como prossegue Lima (2010, p. 83), ao destacar a análise da filósofa Sueli Carneiro, que chama a atenção para o "estabelecimento de uma falsa consciência sobre as relações raciais no Brasil, que impediu por quase um século que as práticas de discriminação racial fossem criminalizadas" (Lima, 2010, p. 59-60).

Apesar da luta de afirmação da comunidade negra, o ideal de democracia racial potencializa o racismo brasileiro e consolida seu formato estrutural, sistêmico e institucional, como apontam os estudos de Denise Carrascosa (2014). E é exatamente para combater o racismo, reivindicar o protagonismo em cena, destruir estereótipos sobre a população negra e evidenciar a potência criativa da arte e dos artistas negros, que os seus coletivos e artistas negros vêm a cada dia

investigando e renovando a linguagem do teatro que fazem. Um fazer teatral que reconhece a diversidade cultural do país, dialoga com as diferentes matrizes da cultura popular, com sincretismos que evidenciam e não apagam nossa descendência indígeno-afro-lusitana.

A contextualização de Evani Tavares Lima ajuda a compreender alguns dos fatores que mantêm o racismo no Brasil e a importância artística, política, cultural, social e econômica de um teatro que plasme na cena a vida da pessoa preta. Lima (2010) reconhece que, aqui, as concepções de Teatro Negro abrangem três grandes categorias ou modos (presença, temática e estética negras) mas que, em sua concepção, Teatro Negro é

> aquele que pressupõe uma base fundamental que é a afirmação da identidade negra associada a proposições estéticas de matrizes africanas, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras (Lima, 2010, p. 16).

O ator, diretor, cineasta, escritor e apresentador Lázaro Ramos[5] traz uma contribuição para essa definição, ponderando, inclusive, a dificuldade de categorizá-la em modos, ao tempo em que inclui sua subjetividade na discussão quando diz que o Teatro Negro é:

> [...] algo de intuitivo, que faz com que a negritude se faça presente no teatro, mesmo quando isso não vira um debate teórico. É importante falar sobre isso, porque o Bando de Teatro Olodum nasceu um pouco desse lugar. A teoria não é o mais debatido, mas as temáticas negras, como: exclusão social, exclusão geográfica, racismo, ascensão social. Se formos falar do Teatro Experimental do Negro, já é um outro lugar. Em alguns momentos foi ocupar com corpos negros obras teatrais que eram feitas por brancos, e isso ainda assim é Teatro Negro. Por isso que eu acho que Teatro Negro não dá para

5. Um dos maiores atuantes do teatro, tv e cinema no Brasil, encenador de montagens como *Namíbia não!*, *O Jornal – The Rolling Stone* e o *Topo da montanha*, além da autoria do livro *Na minha pele* e a direção do longa metragem *Medida provisória*.

> colocar apenas numa caixa. Ele é um conjunto de expressões e desejos que vem do criador negro. Faço esse discurso meio amplo, porque é um pouco o lugar que eu me coloco também enquanto criador. Minha tentativa é ser sempre um ator-criador-negro, e isso não é uma prisão, isso é uma potência, eu entendo que existem características minhas que são inerentes à minha vivência, então eu tento usar tudo isso como potencializador de tudo o que eu faço! (Lázaro Ramos, 2020).

Nesta análise, Ramos define Teatro Negro como um conjunto de expressões e desejos que vêm do criador negro e o analisa em várias dimensões. Essa ampla dimensionalidade retira o Teatro Negro do singular e o coloca no plural: Teatros Negros. A constituição de sua linguagem perpassa uma diversidade de instâncias: da intuição à teorização, do empretecimento de obras clássicas ocidentais, até a autonomia criativa, a expressão dos desejos do criador negro e a potencialização da identidade negra e suas reverberações na cena. Trata-se de um regato a sustentar o leito de um rio.

Já para a atriz, cantora, diretora e escritora Iléa Ferraz,[6] o Teatro Negro seria aquele realizado por artistas e produtores negros, incluindo toda a cadeia produtiva da criação:

> O domínio da produção para mim tem que estar todo nas mãos de artistas e produtores negros. Se artistas e produtores negros estiverem gerindo, isso para mim é Teatro Negro. Pois se o artista negro não dominar os meios de produção, essa é uma grande questão. O monetário tem que estar na mão do artista negro. Porque se não estiver, chegará um momento em que ele não estará lá, entendeu? E eu vivenciei isso muitas vezes na vida ao longo da minha carreira, de estar trabalhando com um elenco de artistas negros, mas na verdade, quem mandava, quem dominava, quem dizia para onde as coisas iriam, quem pagava a conta, eram os brancos. E em casos

6. Fundadora da Cia Black & Preto (Rio de Janeiro), Iléa Ferraz é, também, produtora, ilustradora e cenógrafa.

> como esses, o espetáculo pode ser excelente, pode estar fazendo um trabalho de visibilidade, mas se o artista negro não detém os meios de produção, ele está refém do produtor branco, do diretor branco, do dono de teatro branco, da empresa branca, ou seja, da ideologia branca (Iléa Ferraz, 2020).

Ferraz introduz a necessidade de a produção teatral ser constituída por negros na construção de linguagem artística para definir esse modo teatral. Uma questão que pode ser controversa, mas não sem pertinência. A autoria perpassa também pelo uso do capital financeiro. A definição de Ferraz é bastante abrangente e atualiza o papel da Arte e do artista nas relações de poder econômico, além do social, cultural, artístico e político.

Nutrida pelas definições apresentadas, reúno-as para estabelecer pontos de contato e a partir disso entender o Teatro Negro como aquele que abrange o conjunto de expressões espetaculares negras, originadas no continente africano ancestral ou contemporâneo e nas diásporas africanas pelo mundo, que lança mão do repertório cultural, ético, poético e estético de matrizes africanas e afro-brasileiras, como meio de expressão dos desejos do criador e da criadora negra, além de ser veículo de recuperação, resistência e/ou afirmação cultural negra. Em resumo, um teatro idealizado, concebido, dirigido, escrito, executado e produzido por pessoas pretas, e que coloca em protagonismo a história e as contribuições culturais, sociais, econômicas, intelectuais, artísticas, éticas e filosóficas desta comunidade.[7]

Uma vez localizado no tempo e definido o Teatro Negro, no presente capítulo, passo a mostrar sua relação histórica, poética e estética com a religiosidade de matriz africana. O Candomblé é historicamente considerado um espaço de reafricanização, uma possibilidade de materialização dos valores éticos africanos preservados por antepassados. A utilização cênica dos elementos rituais

7. O fazer teatral que se afastar ou se aproximar desta definição deixará evidente o grau de implicação e empretecimento defendido pelo pensamento apresentado.

do Candomblé na cena do Teatro Negro no Brasil foi, e ainda é, um modo de afirmação de humanidade e subjetividade negras.

Christine Douxami, no artigo intitulado "La religion afro-brésilienne comme critère d'authenticité du théâtre noir?", traça um breve histórico, no qual afirma que

> a religião afro-brasileira no Teatro Negro é usada, não apenas pelo seu aspecto espetacular, mas como um dos elementos distintos que reivindicam uma alteridade específica, o que viabiliza a existência de um teatro diferente do clássico (Douxami, 2008, p. 2).

A autora refere-se ao teatro construído a partir dos elementos artísticos da poética europeia. Fala de uma cena clássica que se distancia do Teatro Negro por não ter como elementos fundantes a fusão das linguagens (narração, dança, canto, música e visualidades), a não hierarquização nem diferenciação entre elas, e o ritual como potência criadora. Essa distinção, para mim, começa pela busca da ancestralidade negra, passa pela afirmação de um legado africano no Brasil e desagua na resistência contra a dominação colonialista na contemporaneidade; marcas dos trajetos que o Teatro Negro herdou e encontrou no Candomblé, como destaca Douxami (2008, p. 3):

> A presença de rituais afro é geral no teatro da diáspora. O teatro de negritude de Aimé Césaire, por exemplo, usa elementos do vodu do Haiti na tragédia de *King Christopher* (1963). As peças do teatro uruguaio de Andrés Castillo, como *El Negrito del pastoreo*, mistura crenças cristãs e africanas e também usa a presença de rituais afro. O próprio teatro norte-americano trouxe alguns elementos do vodu ou pelo menos um olhar para o ritual decretado africano como nas peças *O Imperador Jones* de O'Neill ou na *Canção inacabada: reflexões em vozes negras* (1970) de Glenda Dickerson ou outras peças de Leroy Jones ou de Ed Bullins. O teatro negro de Cuba é muitas vezes uma estilização da "Santeria", uma versão da religião

> afro-cubana perto do Candomblé brasileiro onde encontramos alguns orixás como, Xangô e Yemanjá em particular.

A presença de rituais afros é dominante no teatro da diáspora negra. Essa presença é um dos indicadores que legitimam a negritude deste teatro, firmam as bases de origem africana, sem reconstruir uma África mítica (idealizada, romantizada, que não corresponda a sua inserção na realidade política, social e cultural do mundo atual), mas a partir do legado que os africanos deixaram no Brasil, do qual o Candomblé é fonte inesgotável. É o que argumentava Abdias Nascimento, quando diz que

> o Candomblé não pode ser entendido como uma simples expressão do folclore brasileiro, os cultos afro-brasileiros não são meras manifestações do folclore, ou melhor, elas seriam folclore na medida em que as religiões católica e muçulmana o seriam também (Nascimento, 1961 *apud* Douxami, 2008, p. 2-3).

O babalorixá, atuante, diretor, *performer* e pesquisador Gustavo Melo sublinha que não foram apenas a autenticidade negra e a potência plástica e sensorial que o Teatro Negro encontrara no Candomblé, mas sim referências de lutas e de resistência:

> Quando trazemos o Candomblé dentro desta perspectiva, talvez o que interesse mais, seja justamente essa história política que o Candomblé tem. Quando nos lançamos na referência, na utilização ou produção de elementos poéticos e estéticos a partir do Candomblé para o Teatro Negro, considerando sobre maneira ou preponderantemente a relevância e dimensão política que o Candomblé possui para a população negra, acho que é o momento em que começamos a diferenciar a utilização do Candomblé de forma exótica, do Candomblé realmente como a ética sobre a qual construímos a nossa estética. É uma diferença sutil, nem sempre eu acho que o público vai perceber. Mas creio que diferencia na produção,

> diferencia no que se leva para a cena. Creio que seja isso que faz a diferença da reprodução do ritual em cena e entre fazer uma reelaboração a partir do ritual (Gustavo Melo, 2019).

A partir da argumentação de Melo, pode-se expandir a relação Candomblé e Teatro Negro para além da utilização dos elementos plásticos, sensoriais e sonoros, e ampliar e associar essa relação a uma história de luta e resistência. As narrativas geradas pelo Candomblé empretecem a cena, e não somente ela, mas principalmente os artistas e os contextos construídos por estes em seus trabalhos artísticos. O termo empretecer tem conexão direta com a ideia de origem, pertencimento, valores culturais e éticos negros. Por isso, o Candomblé nutriu e nutre as diversas poéticas do Teatro Negro, sejam aquelas que o trazem quase literalmente para a cena ou as que o reelaboram, como é o caso das montagens que encenei nos últimos doze anos, nas quais ele se faz alicerce firme de emanações, inspirações e reflexões para uma construção cênica negra como a poética do Teatro Preto de Candomblé.[8]

O Candomblé é, por si só, assim como o teatro, um espaço epistemológico. Nele estão contidas as narrativas mito-poéticas de comunidades étnicas africanas, como a banto, a yorubá e a fon, dentre outras. Este é um pequeno fragmento da diversidade da herança cultural africana presente no cerne da constituição do Brasil. E como espaço epistemológico, gera conteúdos, princípios e procedimentos para diversas áreas do conhecimento, incluindo a criação artística. Esta epistemologia negra reintroduz, ressemantiza, descoloniza o indivíduo negro (e o não negro), abre caminhos para sua emancipação e a reinvindicação de sua subjetividade e dignidade humanas.

8. Termo cunhado por Onisajé em sua tese de doutorado, que define sua poética artística fruto da relação Candomblé-Teatro. Mais informações em: Barbosa, Fernanda Júlia. *Teatro Preto de Candomblé*: uma construção ético-poética de encenação e atuação negras. 2021. 249f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Orientada pelo contexto histórico apresentado, por toda vivência ético-religiosa dentro do Ilê Axé Oyá L´adê Inan (terreiro no qual sou a segunda sacerdotisa, que fica localizado na cidade de Alagoinhas), pela representatividade negra que essa tradição religiosa comporta, pela vivência teatral nas montagens dos últimos nove espetáculos que encenei,[9] por minha vivência religiosa e artística e pelos aprendizados desenvolvidos nos estudos do mestrado e do doutorado, sinto-me autorizada a construir um projeto-político-poético que tem a ética do Candomblé como condutora de sua construção estética, além de reafirmar o poderoso processo de potencialização das diversas linguagens dos Teatros Negros em diálogo com as diversas nações do axé.

O Candomblé continua a irrigar, nutrir, empretecer e fortalecer as conexões do Teatro Negro com a matricialidade e a matripotência africana pré-colonial e segue provocando artistas negras e negros a se reconhecerem e a reconhecer valores, princípios e procedimentos ancestrais que fundaram assentamentos éticos, estéticos, políticos, filosóficos e sociais em criações cênicas negras a partir dessa cosmopercepção.

Referências

BARBOSA, Fernanda Júlia. **Teatro Preto de Candomblé**: uma construção ético-poética de encenação e atuação negras. 2021. 249f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

CARRASCOSA, Denise. **Depoimento**. Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora. Salvador, 2021. MP3.

9. *Siré Obá – A festa do Rei*; *Ogun – Deus e Homem*; *Oyaci – A filha de Oyá*; *Exu – A Boca do Universo*; *Kanzuá – Nossa Casa*; *Macumba – Uma Gira sobre poder*; *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*; *Oxum* e *Pele Negra, máscaras brancas*.

CARRASCOSA, Denise. Pós-colonialidade, pós-escravismo, bioficção e con(tra)temporaneidade. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 44, 2014. p.105–124.

DOUXAMI, Christine. La religion afro-brésilienne comme critère d'authenticité du théâtre noir? *In*: V CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (ABRACE), 2008, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

FERRAZ, Iléa. **Depoimento**. Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora. Salvador, 2020. MP3.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. *In*: KI-ZERBO, Joseph (org.). **História Geral da África**. v. 1. São Paulo: Ática; Unesco, 1982.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenho das perfomances africanas no Brasil. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de "motrizes culturais" aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. **Revista Pós Ciências Sociais**, São Luís, v. 8, n. 16, 2011. Disponível em: https://bit.ly/4j68qSF. Acesso em: 15 nov. 2021.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. 307f. Tese (Doutorado em Arte e Sociedade) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agadá**: dinâmica da civilização africano-brasileira. Salvador: EDUFBA, 2000.

NEPOMUCENO, Nirlene. **Testemunhos de poéticas negras**: de Chocolat e a Companhia Negra de revistas no Rio de Janeiro (1926-1927). 2006. 167f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

MELO, Gustavo. **Depoimento**. Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora. Salvador, 2019. MP3.

RAMOS, Lázaro. **Depoimento**. Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora. Salvador, 2020. MP3.

RANGEL, Sonia. Processos de criação: atividade de fronteira. **Territórios e Fronteiras da Cena**, São Paulo, ano 3, 1. ed., 2006. Disponível em: https://bit.ly/43Pf9Mc. Acesso em: 23 mar. 2015.

RISÉRIO, Antônio. **Oriki Orixá**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte**: Padè, Asèsè e o culto **É**gun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 1986.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. **Meu tempo é agora**. Salvador: Assembleia Legislativa da Bahia, 2010.

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

CAPÍTULO 7.

SOBRE A INSISTÊNCIA DOS URUBUS E O PODER DA VIDA: PERSPECTIVAS ANTIGENOCIDAS NAS ARTES DA CENA

Victor Hugo Neves de Oliveira

O mundo está dilacerado. Observo, por todo canto, um amontoado de partes de gentes que se rompem. Os restos de ossos, músculos, vísceras, unhas e pele se torcem desde as ruas até os bueiros, carregando narrativas que insistem em sobreviver apesar do sofrimento que desvira as coisas. São carnes de todos os tipos que se rasgam com uma quantidade enorme de ausência. Por aqui, fome; ali, sede; acolá, desemprego; além, completa falta de liberdade; alhures, imensa solidão. Os recursos poucos do mundo servem para atender apenas as demandas daqueles que possuem longas barbas e uma coroa na testa. Vive-se um aglomerado de formas de exploração, escravização, esvaziamento de sentidos. Vive-se com medo da morte.

Um conjunto de urubus sente o cheiro do medo e se apressa para devorar a vida das pessoas que não são dadas definitivamente ou que não se determinam a partir daquilo que se considera como sujeito na história, mas que se constituem no interior da história à revelia das narrativas hegemônicas (Foucault, 2002). As urubuzadas têm necessidade de aterrissar e fazer ninhada sobre a cabeça dos que, desde os tempos coloniais, são tratadas como objetos, mercadorias, moedas, propriedades e animais (Oliveira, 2024). A linha do mundo separadora de nortes e azuis, determinante na elaboração das fissuras e fraturas, expõe a gravidade da ferida. O osso exposto e o sangue derramado se cruzam a um gosto de sal, mar e suor. O mal de cima ameaça a tudo aquilo que é encantaria das terras debaixo, localizando o mar como um grande túmulo das noites.

De fato, o mar tem sido moradia de muitas peles que nunca amanheceram. Desde a invenção do mundo moderno, tradições de sabedorias foram lançadas no fundo das águas. Afinal, alvorada não é para todo mundo, nem toda gente tem direito a anteamanhecer. Ali, no pé de uma brisa que arrasta areias que se vão, o mar parece cimento. Mas, se ele é guardião das tentativas de destruição física daqueles que possuem arroxeados nas bocas, línguas e orelhas, também é arquivo das nossas imaginações, conjurações, macumbarias, insistências e desistências. O mar é encruzilhada, lugar de decisão, espaço de performances, documento das ancestralidades, presença de futuro, o mar é parceiro inconformado de voltas e de revoltas, o mar sempre tem razão.

> Por misericórdia, foi a palavra de súplica que meu tio-rei gritou.
> Ali não, em outra esquina meu avô caiu
> Carregando estiva nas plenas costas já sem ar.
> Meu bisavô cortou-se com o facão do senhor por olhares cruzados.
> Em outro tempo, atravessado e estufado foi meu tataravô
> Que pulsou sem tocar na ferida
> nascida das encruzas.
> No meu sofá eu vejo, um palco de atrás
> Expressão de cão branco com chicote e violência
> Corre menino, corre (eles gritam)
> Corre menino, corre (eles anunciam)
> Corre menino corre.
> Corre por esse terreiro, mas veja: sem esquecer
> (Oliveira, 2021, [n.p.]).

Lá no fundo, o mar é assentamento de ventos e, por isso, desfaz carregos, marafundas e feitiçarias que desenham mortes. O mar é mumunha que pode quebrar os efeitos do desencantamento produzido pelas marafundas (Rufino, 2020). A batida das asas dos urubus pode até estremecer o assoalho do chão, mas o mar remexe desde entra-

nhas, acolhendo a narrativa das guerras e apaziguando as cabeças das nossas povarias. O que existe por debaixo das gentes é ancestralidade que reivindica vida, é tecnologia de muitas voltas, é mar com pouco de serTÃO. O andamento de todas as coisas começa a acelerar. O mar é terreiro. Corre menino, corre (eles gritam). Corre menino, corre (eles anunciam). Corre menino, corre. Corre por esse terreiro, mas veja: sem esquecer. Um molusco arrasta sua concha, se achega e percebe em sua imensidão que não se esquece aquilo de que somos feitos.

O mar não se esquiva de ter sido usado, levianamente, como cemitério das nossas gentes, reconfigurando-se com a força das águas sagradas e realinhando suas frequências em conformidade com a presença negra. As ondas têm, desde as primeiras horas do Seiscentismo, se aliado a um movimento de pessimismo rancoroso face ao otimismo antropocentrista e regurgitado, para fora de si, os parasitas da morte[1] criados pela façanha colonizatória. São piolhos, vírus, vermes, partículas da dor e da experiência escravocrata, que se fixaram nas águas que compõem a imensidão do mundo. As voltas e revoltas do mar buscam purificação. Por vezes, aquilo que evapora do sal líquido do mundo não são encantarias, mas maldições.

Os parasitas se desgrudam do mar e o cheiro de morte invade os mundos das gentes, redesenhando nas terras firmes, inspirações e expirações que são memórias, experiências marcantes na vida das pessoas pretas e indígenas. A morte que inspiramos, através do vento que se achega do mar, expressa um projeto histórico de aniquilação e de destruição, de apagamento dos nossos corpos para a manutenção de poderes que se pretendem a norma estruturadora dos mundos. Per-

1. A ideia de parasitas da morte é inspirada em um conceito-experimentação designado de parasitas coloniais por Lau Santos (2024). Na ocasião do encontro do Comitê Temático Dança e Diáspora Negra, ocorrido no VIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (Anda), o artista compartilhou, por meio do workshop intitulado *Vadia.chão: alquimias corpo.gráficas dançadas com (a) gravidade*, a categoria parasitas coloniais como um conjunto de gestualidades que perturbam processos de conscientização e criação nas práticas de corpo.

cebo que o cheiro da morte se relaciona com formas de dominação que envolvem cinismo, miscigenação, civilização, escambo, harmonia racial, democracia racial como políticas genocidas. Tudo isso é morte.

> Eu tinha quase seis anos de idade quando eu vi um homem preto cheio de buraquinhos. Mas, quando eu fecho os olhos, ainda vejo
> Um homem de branco todo preto
> Caído, ali, no pé da ladeira.
> Reparei o homem de branco todo preto assobiar pela última vez
> O vazio gritou.
> Eu era um menino como Cosme e Damião
> Mas, recordo que o sol queimava minha pele quando derramei sal em água
> Comecei a chorar
> O cheiro que subia tão tarde do dia invadiu meu passo de corrida
> Até os dias de hoje
> A morte tem marcado a experiência de vida das pessoas pretas desde quando: antes de seis
> (Oliveira, 2021, [n.p.]).

O vento, quando venta feitiçarias e parasitas coloniais, se sacode com desejo de desfazer os carregos do mar, se esfrega em árvores e prédios, se arrasta por avenidas e carros, criando fricções cheias de urgência com as coisas do mundo. Toda ventania que efetiva migrações das partículas de morte traz consigo uma tristeza, como um bafo quente, anunciando em tom de desabafo que a morte tem sido uma experiência viva e constante, apesar dos esforços do mar. A brisa compreende que o mar de ontem é ladeira, beco, viela, esquina, favela, aqui e acolá. O mar de ontem é todo lugar onde se derrama sangue preto, onde se deitam corpos cheios de buraquinhos.

O vazio gritou. O mar silencia para ouvir o relato do vento. A carne alvejada diante de todos faz parte da festa da democracia

racista que se refina, a cada dia, para assegurar a legitimidade das políticas de morte. A bandeira sistemática da discriminação continua flamulando trazendo a raça como fundamento. O chão se estremece com a contínua insistência do vermelho derramado, as árvores se envenenam com o alto consumo de carne e enquanto isso o racismo segue permitindo a construção de narrativas e promovendo a elaboração de sentidos que corroboram relações raciais hierárquicas. A associação entre grupos humanos e animais é a tônica comum do arianismo e do processo de desumanização que antecede práticas discriminatórias ou políticas de morte: macacos.

Macacos. Macacos. Macacos. Macacos. Compreendo a necessidade de criar espaços de esperança e insistir na transformação radical do mundo.

> Olhar o tempo que corre por detrás da montanha
> Faz parte de ter tempo de vida
> Ali, no canto de barro que a chuva melou
> Assento minha força e olho longe.
> O preto velho se achega e fala sobre esperançar.
> — É verbo sim. Com sabor de luta. Experimenta.
> Neste momento, percebo que palavras que não existem
> Têm a sorte de existir quando a gente prova
> E tomam a boca cheia de invencionices.
> Eu esperanço, tu esperanças, ele esperança, nós esperançamos,
> vós esperançais, eles esperançam – eu ensaio a conjugação.
> O preto velho diz: Não se avexe, não. Esperançar não segue gramática
> Se tentar rimar com regra colonial, vira caldo fraco.
> Esperançar é fazer, é lutar.
> Ele me olha, o sol se põe.
> O céu mistura um azul claro com rosa.
> O tempo passa
> (Oliveira, 2021, [n.p.]).

O vento também é aliado das nossas gentes. O encargo de dissipar por todo canto os parasitas históricos da exploração colonial-capitalista é uma tentativa de redimensionar tensões produzidas por meio dos sequestros e das escravizações compulsórias. O vento é redemoinho, ventania com energia de voltear nossas histórias e o próprio espiralar dos tempos. A moça da saia grande possui muitas histórias sobre o vento: i) Aqui, o vento já tentou sustentar a carcaça abandonada de uma criança negra lançada do alto da torre por uma princesa de olhar acinzentado. Dizem que da queda, não se ouviu gritos, apenas o assovio cortante de uma mãe sufocada, com pulmões afogados, sem chão e paralisada por estar acorrentada a um cachorro. Nem todo urubu pode abrir uma carcaça: eles distribuem funções; ii) Do outro lado, onde o mar se derrama em linhas de terreiro batido, uma menina cor de piche é rapidamente lançada para fora do balanço de sacudir o corpo. Delito: brincar de sonhar. Aquele projeto de mulher livre desejava ser bailarina, mas foi despedaçado por muitos buraquinhos que cortam espaços, tempos e carnes. O vento tentou radicalmente fazer barreiras para espinhos cortantes que atravessavam o mundo na direção do balanço. E repito que nem todo urubu pode abrir uma carcaça. Há distribuição das responsabilidades no processo de execução das mortes; iii) Ali, onde talvez as formigas constroem castelos por dentro dos corpos das gentes, uma moça foi transpassada pela carruagem dos homens que representam a segurança e o Estado. O corpo triturado pela violência das coisas, pelo atrito com as matas e florestas, pelo racismo e ódio à periferia revelou espaços de intimidade do corpo para o mundo, apesar dos esforços do vento em interromper a velocidade e o fluxo da carruagem. Insisto em dizer que nem todo urubu pode abrir uma carcaça, afinal, são diversos os agentes que promovem políticas de desaparição e destruição; iv) Acolá, um jovem rapaz com esquizofrenia, vestido de terra, é forçado a ingressar em uma câmara de tortura em movimento, uma espécie de jaula invisível, constituída

de ferro e ordem. A vida se tornou espectro em poucos instantes na tentativa de respirar aquilo que não existia. O vento quase nada pôde fazer diante da nebulosa fumaça e da sanha da urubuzada.

O cheiro da morte parece estar por toda parte. Inclusive, além: joelho no pescoço. Vejo a silhueta da morte na ausência de políticas públicas que salvaguardem as sabenças dos nossos troncos velhos, nas práticas históricas de encarceramento em massa que encerram a vida dos nossos jovens guerreiros, nos atos de assédio e violência sexual cometidas contra as mulheres da cor da noite, nos abandonos que desenham as trajetórias de vidas dos nossos erês e curumins. A morte é a expressão das complexidades que envolvem estratégias de aniquilação e subjugação dos nossos corpos para a manutenção clara dos poderes – uma política de genocídio.

> Quem nunca viu uma vizinha despirocar
> Um tio ser ferido de morte matada
> Um primo dar nó nos braços de doer e se contorcer?
> Uma avó derramar sal e água de saudade
> Um corpo caído de alguém que se sabia
> Uma moça jovem dizer não à vida
> Uma mãe colorir de vermelho o estatuto de não-mãe?
> O carro da chacina chegou. O barulho era de sirene
> Parecia venda de sorvete: gritos
> Quem nunca assustou com o boi da cara preta no pé da cama
> Ou não correu do gato manchado de noite atrás do quintal?
> Estão matando nosso povo e o sentido de ser preto
> A velha Conceição me contou, mas disse também:
> A gente combinamos de não morrer
> (Oliveira, 2021, [n.p.]).

Nesse sentido, busco ampliar a condição de análise do genocídio para além do extermínio do corpo físico, estabelecendo apontamentos críticos não apenas sobre a destruição das fisicalidades corporais pretas e indígenas, afinal, existe uma perseguição e uma qualidade

de desaparição que são de ordem espiritual e cultural. Compreendo, junto com a terra, que tem sido chão de nossas ancestralidades desde a fundação dos mundos, a noção de genocídio cultural a partir de três dimensões: ontológica, epistemológica e ética.

A dimensão ontológica se relaciona aos efeitos do racismo no ser, porquanto em uma sociedade estruturada por ele, pode-se perceber que pessoas pretas ou indígenas constroem esquemas corporais relacionados ao autoódio e a um desejo de embranquecimento (Fanon, 2008; Kilomba, 2019; Souza, 1983). Por sua vez, a dimensão epistemológica se encontra associada às regulações raciais efetivadas no campo do saber por meio de mecanismos que expressam o epistemicídio, a invisibilidade dos conhecimentos de povos tradicionais, a destruição das línguas e o apagamento de expressões culturais, artísticas, familiares ou religiosas de ascendência africana ou indígena (Arroyo, 2012; Bernardino-Costa; Maldonado-Torres; Grosfoguel, 2020; Carvalho, 2020; Nascimento, 2016; Nascimento, 2019; Nogueira, 2020; Santos, 2015). Por fim, a dimensão ética se vincula aos efeitos do racismo no poder, ou seja, na negação de direitos às minorias étnicas, na perseverante descontextualização dos mecanismos jurídicos, na contínua produção de estereótipos raciais, na desarticulação de ativismos políticos e, por conseguinte, na implementação do racismo como estrutura de controle e dominação (Mbembe, 2020; Moreira, 2019; Quijano, 2010; Terra, 2010).

O chão do mundo se revira e contorce diante da dor aventada. A terra, as pedrinhas miudinhas, os rochedos mesmo sem lagartos, as profundezas molhadas e escorregadias se envolvem em um ciclo de burilamento das substâncias mais sinistras produzidas no mundo. Descalço, o corpo se entrega em prece às montanhas mais antigas, que ali habitam desde quando o único som que se fazia no mundo era o toque da luz sobre as coisas. Deste ponto, tenho refletido o genocídio, as políticas de embranquecimento e a questão da mestiçagem em nosso país.

Imaginem: queria porque queria ser o príncipe da neve
O sapato não coube e atravessou-me de samba.
Um sabiá se chegou e me pousou de invertido
Nem desejava ver, mas foi se fazendo um modo bom de olhar
Acabei pegando na roda.
Saracoteei o Brasil inteiro, me alembrei da minha terra distante
Que giro em árvore me desencantou para esquecer
Dia depois de dia, escrevi na argila
Aqueles pedaços
Que canoa grande trouxe amarrada em cipó.
Bati a mão e rezei em canto
Verso de sempre me alembrar
(Oliveira, 2021, [n.p.]).

As pisadas distribuídas pelo mundo compõem versos de sempre se alembrar na terra. São artérias amarronzadas que fazem circular memórias em espirais, em circularidades, em contornos arredondados. A terra é a própria cicatriz das dororidades que acompanham a experiência de vida – aqui, acolá, alhures e além – dos povos da cor da noite. Por meio do chão batido dos terreiros, percebo o quanto o desejo de ser branco atravessa a experiência de vida das pessoas pretas o que é historicamente defensável, já que, durante todo o processo de socialização brasileira, os homens de longas barbas e coroas na cabeça têm acusado a experiência de vida das pessoas de ascendência africana como um problema, uma mancha assombrosa na sociedade, uma questão a ser dissolvida.

A terra se arrepia e tenta enterrar as partículas imperialistas, escravocratas e todo o complexo conjunto de marafundas coloniais para dentro de si. A terra é a boca que tenta comer de um tudo. Por isso, se constrange ao relatar que uma solução estruturada foi o estupro sistemático da mulher negra originando pessoas-energias confusas que se autodeclaravam mulatas, morenas, pardas, fuscas, homens e mulheres de cor ou marrons bombons, que exerceram diferentes funções para

a branquitude, como feitores, capitães do mato e, mais recentemente, como símbolos do mito da democracia racial estabelecida no país.

As urubuzadas estupram, comem e regurgitam as carnes das nossas povarias. Por vezes, com a ajuda das nossas gentes que encobertavam o desejo de se contornar de gradiente de humanidade, se embranquecer e se miscigenar como medida inconsciente e sinistra de autoódio e de morte. Os atos ignóbeis enterrados na direção do chão justificavam-se com a finalidade social de destruir o problema da nação: a presença preta. Conforme Nascimento (2016), o processo de miscigenação, fundamentado na exploração sexual da mulher negra, foi erguido, como um fenômeno genocida que buscava a dissolução do "problema" através da eliminação de afrodescendentes, afinal, acreditava-se que com o crescimento da população mulata, a raça negra desaparecesse sob a coação do progressivo clareamento do país.

Observo que no fundo do chão onde estamos há fogo. Fogo. Fogo. Fogo de queimar. De fato, a terra induz cada sujeira de exploração colonial e morte para o fundo das tantas profundezas. Os homens de longa barba e coroa na testa têm a sua disposição mecanismos de controle e dominação reproduzindo, constantemente, estruturas sociais antinegro. Entretanto, a terra é nossa aliada, as lamas se levantam para consumir o ódio e operar processos de cura. O fogo dos grandes centros da terra queima os mais resistentes parasitas da morte e incendeiam de potência a experiência de vida das pessoas pretas e indígenas. É pelo fogo que a justiça é feita. Xangô é senhor das oris de toda gente que produz intelectualidades e, por isso, o fogo é dono das revoluções iniciadas na água, no ar e na terra, desdobrando na vida, sentidos de solidariedade e amor. O fogo é intensidade, perigo e destruição criativa. O começo que já não é começo e nunca será fim em si, mas aliança.

O fogo cresce em nossos ambientes de ensino. Gritam as figuras injustiçadas pela ausência de tudo: fogo nos racistas. Certamente, sabemos que nossas escolas e universidades reproduzem lógicas duras

baseadas em chãos de cimento. Mas, o fogo das profundezas da terra é nosso aliado e tem consumido os concretos, para servir de canal às vozes invisíveis que nos comunicam sobre a urgência de desenvolvermos ações pedagógicas direcionadas para a libertação dos condenados da Terra, sobre a importância de gerarmos ambientes artístico-pedagógicos onde saberes pretos e indígenas sejam celebrados em suas distintas formas e manifestações, sobre a necessidade de produzirmos, cada vez mais, atividades criativas que sejam transformadoras e não deformadoras do mundo. É necessário queimar os urubus que fogem arredios, diante do fogo, se fazendo a vez de pombas.

É pela a aliança com o fogo que venho descobrindo um tipo de atuação no campo da educação antirracista nas artes da cena que busca criar práticas pedagógicas confessionais; fortalecer a ideia de comunidade de aprendizagem por meio da qual se identifiquem privilégios e dificuldades, desigualdades e se organize modos de colaboração para a sustentabilidade da vida; exercitar processos de conscientização e elaborar pedagogias do cuidado à vida. A resistência é existir, queimar e arder. Tudo isso é resultado dos projetos dos ancestrais, que sentavam diante da fogueira e sussurravam práticas de luta com educação. O fogo de ontem me contou.

Além disso, compreendo, baseado em Oliveira (2022) e Ramos e Siqueira (2022), a importância de elaborarmos práticas políticas, pedagógicas e criativas nas Artes da Cena baseadas em: i) uma mudança epistemológica que problematize as noções pálidas, brancas e sem graça de arte e cultura que se cristalizaram no imaginário brasileiro; ii) processos de revisão histórica da produção no campo das Artes Cênicas que valorize artistas e produções negras e indígenas que foram historicamente borradas; iii) uma crítica à produção cultural e à apropriação cultural das práticas culturais, saberes, artistas e produções artísticas negras e indígenas; iv) contratações de professores e professoras com base em critérios raciais, proporcionando representatividade e proporcionalidade nas universidades

e escolas de artes e, com isso, favorecer à expansão de perspectivas epistêmicas e históricas múltiplas e diversificadas.

O esforço do fogo no processo de reconciliação e reparação das vidas pretas só pode ser alcançado por meio de sentidos atribuídos ao amor. Aprendi com as chamas e brasas que, por mais perigoso que seja, para uma pessoa preta ou indígena, amar numa sociedade estruturada pelo racismo, é a partir do autoamor que criaremos modos de implementar comunidades de resistência e de suplantar as forças de dominação e genocídio que insistem em nos matar. É por meio da amorosidade, consciente da luta, que fortaleceremos alianças, parcerias, resistências e comunidades onde pretas, pretos e indígenas descubram e invistam na vida. Educação antirracista é sobre a descoberta do amor para si, para outras pessoas e para as forças do mundo.

Referências

ARROYO, Miguel G. **Currículo, território em disputa**. Petrópolis: Vozes, 2012.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón. Introdução. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.

CARVALHO, José Jorge de. Encontro de saberes e descolonização: para uma refundação étnica, racial e epistêmica das universidades brasileiras. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze *et al*. (orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002.

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

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Pólen, 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Gabriel. **Racismo linguístico**: os subterrâneos da linguagem e do racismo. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Dança e racismo: apontamentos críticos sobre o ensino de história da dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 12, n. 1, e113529, 2022. DOI: https://doi.org/10.1590/2237-2660113529.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. **Pensando com poesia**: cadernos pessoais. João Pessoa: [*s.n.*], 2021.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Vivo ou morto: considerações sobre o ensino de dança como tecnologia racista. *In*: HABIB, Ian Guimarães *et al*. (orgs.). **Poéticas e políticas da cena**. São Paulo: Giostri, 2024.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

RAMOS, Jarbas Siqueira; SIQUEIRA, Talita de Barros Lima. Ensino de arte e educação antirracista: perspectivas pedagógicas e políticas na atuação docente. **Moringa: Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 13, n. 1, 2022. Disponível em: https://bit.ly/4jcpSFp. Acesso em: 25 nov. 2024.

RUFINO, Luiz. Exu: tudo o que a boca come e tudo o que o corpo dá. *In*: TAVARES, Julio Cesar de (org.). **Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas**: perspectivas etnográficas. Curitiba: Appris, 2020.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos, modos e significados**. Brasília: INCTI; UNB, 2015.

SANTOS, Lau. Vadia.Chão: alquimias corpo.gráficas dançadas com (a) gravidade. **Anais ANDA 2024**, v. 1, p. 1013-1028, 2024.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

TERRA, Livia Maria. **Negro suspeito, negro bandido**: um estudo sobre o discurso policial. 2010. 155f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara.

CAPÍTULO 8.

NO MEIO DO CAMINHO TINHA UMA VELA, TINHA UMA VELA NO MEIO DO CAMINHO: CONFLUÊNCIAS DE TERREIRO NOS PROCESSOS CRIATIVOS DE UMA CENA PRETA[1]

Agrinez Melo

A PRETA, a vela e o caminho. Vamos iniciar os trabalhos?



Figura 1. Imagens do espetáculo Ombela, atriz Agrinez Melo
Créditos: Fernando Azevedo.

1. A palavra "preta" aparecerá em letra maiúscula ao longo desta escrita pois simboliza o marco territorial que a ação de ser preta representa.

Uma menina PRETA canta. Ela está no meio do caminho.
Segura uma vela e se mistura a escuridão.
— Baraô Exú! Disse ela.
A vela se mexe ela entende o recado e a permissão
— Já posso caminhar!
E lá se vai a menina PRETA.

Este poderia ser o início de um texto para ser encenado, ou o início do capitulo de um romance... Mas aqui, é como me vejo sempre que me coloco no meio de um processo de criação e seus desafios de germinar. Em momentos anteriores, esta menina aparecia fugindo de um ponto final, hoje, ao entender seu corpo de mulher preta nos processos de espiralidade do tempo, que tão sabiamente escreve a Leda Maria Martins, entende as multirreferencialidades que transcende seu espaço de representação. Este ponto final deixou de persegui-la, pois não faz parte de sua natureza ancestral.

> [...] um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro (Martins, 2022, p. 63).

Agora ela anda, corre e quando cansa desacelera, mas está sempre na perspectiva do começo, meio e começo, contraindo e descontraindo na sintonia do tempo. Preciso identificar que esta menina, PRETA, sou eu, mas pode ser qualquer mulher PRETA. Em alguns momentos ela aparece como uma velha PRETA, ou uma mulher de saia longa e seios de fora, mas sempre PRETA. É preciso deixar a palavra PRETA em letra maiúscula, pois ela vai identificar a singularidade da referência que é trazida nesta escrita. Poderia ser apenas uma menina segurando uma vela, no meio de um caminho, a leitura

da imagem com certeza seria outra. Mas o PRETA situa a menina e sua dimensão simbólica. Se não fosse mencionada, com certeza esse protagonismo seria branco, e não seria de se admirar o enredo e os personagens desta história. Talvez um pretinho para segurar um cesto de folhas ou oferecer as velas, ou indicar o caminho, ou uma preta no melhor das hipóteses, para ser a melhor amiga da personagem principal. Mas dificilmente a menina no meio deste caminho seria a PRETA protagonista. Não seria, porque, estar no centro das atenções em posição de destaque, ainda não é algo do cotidiano preto, a não ser que seja nas páginas policiais, exterminado ou culpabilizado por algum crime. Não é preciso escrever aqui porque este imaginário claro povoa a maioria das mentes da população brasileira. Sim, a supremacia colonialista fez e faz questão de dizer todos os dias que o lugar de protagonismo não é nosso. Da gente PRETA. Pois aqui, reitero que a menina é PRETA, a noite é PRETA e o caminho é escuro. O que alumia os olhos é a vela. E os olhos também são PRETOS.

Ao reler o que escrevo nestas primeiras linhas, a sensação é de choro, ainda não é a inundação de lágrimas de alegria estonteante e ascendente. A alegria está, mas ainda é tímida, contida, entranhada, com pequenas pitadas de tristeza e algumas colheradas de revolta. Estranho pensar isto e fazer uma viagem rápida para as confluências artísticas ancestrais que tenho frequentado. Existem vários pretos segurando velas nos caminhos. Estamos andando em bando e povoando. Estamos no meio de um espiralar que transpassa as realidades duras. Escrever a nossa própria história, ser o pesquisador e não o objeto pesquisado. Não estamos mais aturando que escrevam sobre nós, a ótica branca já deturpou e romantizou demais nossa realidade e sofrimento. “Cavar a cacimba para beber a água pura”, já dizia meu avô Sebastião. O meu avô PRETO foi um dos muitos ancestrais que construíram as estradas, as encruzilhadas, sinalizaram com velas e com sabedoria os caminhos, ensinando o segredo de usufruir da água potável. Entendo que a pitada de tristeza e as colheradas de revolta estão na desumanidade e invisibilidade com que eram tratados os corpos pretos dos ancestrais,

meus e da maioria da população brasileira. Mas eles possibilitaram a existência de minha presença nos lugares que hoje ocupo.

Os primeiros terreiros que conheci eram de minhas avós, situados no oitão de suas casas ou no quintal, nada glamuroso e que de forma velada escondia um altar para os santos. Era neste quintal de chão batido onde tudo acontecia. Os benzimentos, as plantações de ervas sagradas, o acender de velas... Era lá onde surgia as melhores trelas infantis. "O quintal é essencial porque é onde as crianças aprendem a fazer tudo" (Santos, 2023, p. 59). Este terreiro era plano e bem varrido para que pudéssemos correr, brincar e fantasiar as histórias que misturavam seres fantásticos e histórias ancestrais. Era neste quintal que, a noite, ouvíamos as histórias do bicho papão de nome Pantel.[2] Este ser fantástico poderia nos visitar em sonhos, no caso de desobediência aos conselhos dos encantados. Era lá, no terreiro que os banhos de ervas aconteciam. Depois, íamos comer pão doce com meu avô Sebastião na escadaria de uma padaria. O pão doce tinha gosto de coco, mas o cheiro de manjericão resvalava de nossas mãos e se misturava ao doce do coco. Foi lá no quintal do terreiro onde vi um caboclo incorporando no corpo de minha vó Maria pela primeira vez. Registro na memória como este momento foi assustador e encantador ao mesmo tempo. Ela estava imensa, apesar de só ter 1,40 metros de altura, pulava e esbravejava em voz grave, parecia um totem, quanta força eu percebi naquela mulher de corpo franzino. Estes continuam sendo os momentos mais felizes que lembro de viver na infância. Para onde eu for, levarei esse barro embaixo do pé, o barro do terreiro ao qual pertenço e que, mais tarde, encontraria em outros chãos, desta vez, os ancestrais não estariam presentificados em matéria, mas na espiritualidade e na essência de meu corpo PRETO.

Eu reconheço a essência do terreiro, quando sinto esses ancestrais através do Ewè (folhas) e também na ausência delas. Meus avós

2. Nome do bicho-papão que tinha um olhar maldoso, metade bicho e metade homem, de cor rosa, branca e verde e que vivia em cima do coqueiro do quintal da avó materna da autora.

maternos viveram pouco. Meu avô morreu com mais ou menos 75 anos. Viveu o suficiente para me ensinar que tínhamos cabeça pequena e que nos parecíamos. Mas, com muito cuidado, me explicava com afetividade que ser cabeça de marmicoque[3] era um alto grau de sabedoria ancestral, mas que guardava este segredo e que sendo segredo, deixava que os ignorantes o subjugassem. Tudo isto para me ORÍentar. Eu sou muito parecida com meu avô e consequentemente, em algum momento, iriam me fazer sofrer com isso também. Segundo ele, eu deveria agir com sabedoria e silêncio. Já minha avó, dizia para eu nunca me calar. Amparar-me no sagrado, que estaria sempre junto a mim, e me rebelar. Hoje meu *Orí* (cabeça) é cuidado por Oxum, mas sei que sou marmicoque e como a maioria das PRETAS que tem consciência de sua realidade, me tornei reativa. A famosa PRETA raivosa que a branquitude teima em rotular.

Meu avô viveu o suficiente para me ensinar que segredos são contados riscando no chão do terreiro e depois apagando, para que homem branco nenhum encontre vestígios. Ele era um sábio, assim como todos os ancestres que me compõe. Construía estratégias de sobrevivência e me ensinava. É graças a esses ancestrais que podemos sonhar, mesmo que o sonho não seja o ideal, mesmo que a efetivação de políticas afirmativas e igualdade de direitos pareça distante. A conexão com meus ancestres se dá través dos rituais de Candomblé, no terreiro. Quem é de terreiro leva sua essência e filosofia para onde for, sempre vai estar em batuque, vira e mexe o axé sai da boca, o olhar ancestral... A gira do terreiro é onde levo o barro que tanto me forma, assim como o terreiro está onde ocupa nossos corpos.

No mês de Exu, um seminário de terreiro

O meu corpo de mulher preta vem ocupando vários espaços em gira terreiro. Ensinaram-me que não deveria falar na primeira pessoa,

3. Era como chamavam o avô Sebastião, de forma pejorativa por possuir cabeça pequena e possuir grande sabedoria.

que era egoísmo, que era melhor incluir todos sem distinção. Falácia que contribuía para perpetuar uma invisibilidade de minha existência PRETA, durante muito tempo, eu estive em um não lugar. Em algum momento da vida PRETA, nos deixamos invisibilizar. Mesmo sabendo de onde viemos, a branquitude teima em nos matar. O corpo preto, por si só, já é uma bandeira, é marco identitário que precisa ser reafirmado todos os dias. A inclusão de todos sem distinção me extinguia. Retornei a essência de minha existência. Retornei ao terreiro. Falo de terreiro enquanto espaço de encontro, onde se festeja e se briga, onde se dança e se escuta os mais velhos. O terreiro quintal, o de gira dos Orixás. O terreiro é minha casa, é o lugar onde sinto e reconheço a existência dos Orixás que cuidam de minha cabeça, onde me sopra aos ouvidos os recados trazidos pelos encantados.

No mês de agosto de 2024, foi realizado um encontro espiralar intitulado V Seminário Internacional Corpo e Processos de Criação nas Artes Cênicas: Saberes da África, organizado pelo Cirandar – Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação da UFRN. A mesa da qual participei, "Poéticas de Terreiro", foi um presente. Toda vez que ecoamos nossas confluências de terreiro nos fortalecemos. Como não falar de minhas particularidades neste encontro? Tentaram calar minha voz, em muitos momentos da minha jovem vida, para que não saíssem palavras. Mas sou marmicoque e sei que a palavra é *ebó*[4] de boca e quanto mais se fala mais se torna viva, mas se presentifica. Hoje, escrevo com mais tranquilidade em primeira pessoa por entender que somos singulares, mas que infelizmente não estamos no mesmo patamar de igualdade. Pude externar isto naquela mesa de Poéticas de terreiro.

O encontro foi mais uma ação de fortalecimento de *Orí*, espaço para externar as ações de pesquisa preta. Já estava traçado por Exu.

4. A palavra *ebó*, na língua Yorubá, significa presente, oferenda...

"Exú matou um pássaro ontem com a pedra que só jogou hoje".[5] Atrelo este ditado ao que me foi dito por vô Sebastião: "Agir com sabedoria". Dentre tantas ações que se fizeram aquilombar no evento, em várias delas, a minha voz estava lá em primeira pessoa, não só a voz, mas o corpo. Circular, pontiagudo, dançado, teatralizado e performático, ecoando junto a outras potencias. Singularidades pretas falando em primeira pessoa e confluindo juntas. Muito *ebó* de boca. Era está a potência de existência que tentaram apagar. As vivências pretas que, no terreiro, através de códigos, falava vô Sebastião. O choro é sempre livre nestes lugares. Quem já viu proibir as expansões corpóreas e emotivas em terreiro? O meu inundou a mesa das poéticas de terreiro. Lá, ofertamos o *ebó* das nossas práticas que alicerçam vivências cotidianas e que ultrapassam os portões de nosso *Ilê* (casa, na língua Yorubá), e chegam derrubando os muros do academicismo cartesiano, engessado e que teima em querer nos dividir em partes fracionadas. Abrimos os caminhos e cruzamos nossas epstemologias pretas, transmutando o lugar da academia, humanizando-o, ritualizando, alegrando, colorindo... Mulheres PRETAS povoando um auditório, desde a apresentação da mesa, ao diálogo estabelecido entre elas com e para os ouvintes.

Auditório cheio, olhos e ouvidos atentos. Era o último evento do dia. E lá se fez a gira. A mesa foi aberta com a filha de Oyá cantando e versificando suas palavras para nos apresentar. E logo em seguida, a Yalorixá[6] de *Oyá* Mãe Rosa, a *Yakekerê*,[7] *Onisajé* de *Omulú*, e eu, O*morixá*[8] de Oxum, falando de vivências artísticas e nossas epstemologias, criadas a partir das poéticas de terreiro. O tempo girou. Vejo-

5. Este é um provérbio iorubá que significa que o mistério de Exu atravessa muitos planos e encruzilhadas, tendo apenas começo e meio, pois Exu é transformação.
6. Mãe de santo de uma casa de matriz africana. A mãe de santo cuida dos filhos, dos rituais e é o mais alto cargo de sabedoria de uma casa de axé.
7. Mãe pequena de uma casa de matriz africana que, com orientação da Yalorixá, coordena os rituais e cuida dos filhos da casa.
8. Palavra em Yorubá, que significa filho de Orixá.

-me sentada, desta vez, um devaneio rápido e o cheiro do terreiro, o chão de terra, os batuques e o perfume das ervas ecoando em mim. É que não é possível falar das vivências de terreiro sem se reportar para lá, onde o tempo linear não entra, onde a atmosfera é dilatada e a comunidade se acolhe. Foi sobre isso que falei – a simbologia do terreiro como terreno, cama, aconchego, conexão sagrada e respeito as ritualidades ancestrais. Como esta essência incide no meu processo criativo enquanto mulher PRETA, mãe, atriz, professora, diretora teatral...



Figura 2. Imagem da autora em seu ritual de assentamento da Orixá Oxum
Foto: Luiza Durand.

Fui falar da energia de Oxum, enquanto território, inundação e germinação, ativação de energia pélvica. Fui reverenciar Oxum, enquanto a Orixá cuidadora de meu *Orí*. A água é abundante e alaga a mim e aos que tem ouças para ouvir, como dizia vó Maria. Em um tempo não muito distante, seria possível imaginar que os saberes de terreiro estariam em uma mesa de seminário acadêmico? Que eu abriria a minha fala trazendo frases ditas por meus ancestrais para situar o ouvinte em como é necessário estar ali? Minha apresentação trazia o pedido de permissão a Exu e a frase de meu avô paterno: "Não quero minha neguinha dormindo ao relento no banco de feira como eu" (vó José). Foi ele que construiu com suas próprias mãos a casa e o salão onde minha vó Belarmina cultuava seus encantados depois dela ser rechaçada pelo povo de uma cidade pequena em Pernambuco, pelo seu dom de conversar com os mortos.

É aos prantos que abro a boca, como a vela que ilumina a estrada, para dizer a este meu avô, que não está neste plano, que não irei dormir debaixo de um banco de feira, pois a sua dormida ao relento o motivou a construir lugares que melhor abrigasse os seus. Fez-me possuir os bancos, não os de feira, mas os de dados, onde acumulo escritas do que venho pesquisando. É relevante ressaltar a figura de ancestrais que lutaram para construir essas encruzilhadas de conhecimento e que hoje se configuram em eventos necessários como este. Abdias Nascimento, Lelia Gonzalez, Grande Otelo... Mas, antes deles, vieram vó Maria, vó Belarmina, vô José, vô Sebastião, painho, mainha, tia Lia, mãe Amara (*Awô*), pai Caê (*Awô*)... São a base para as epstemologias que alicerçam uma poética matricial, que tem sua raiz nas energias dos Orixás e encantados e são a base do *Agbara Ara* (corpo poderoso).



Figura 3. Imagem de minha vó materna, vó Maria e tia Lô, 1990
Foto: Acervo pessoal.



Figura 4. Registro das mulheres de minha família

Da esquerda para a direita: Minha tia Severina, já falecida, minha mãe Lia, tia Raminha, já falecida, tia Amara, já falecida, e tia Lô, na casa de minha vó materna, vó Maria, 1988
Foto: Acervo pessoal.



Figura 5. Meu avô paterno José e minha avô paterna Belarmina
Foto: Acervo pessoal.



Figura 6. Eu, aos 5 anos, ao lado de minha mãe Lia e minha irmã Nane no colo, 1986

Foto: Acervo pessoal

A concepção de corpo poderoso surge das confluências de uma mulher PRETA e suas encruzilhadas artísticas através de práticas ancestrais. “O segredo das *prantas* te leva para curar cabeça ruim” (vó Maria), “Filha minha não vai servir de empregada na casa de parente branco” (mainha Lia). Estas são algumas das frases que trazem sig-

nificados para a concepção da construção de um preceito metodológico, empregado na Poética *Agbara Ara*, que tem as ritualidades de terreiro como guia e fortalecimento das ações orícentradas.[9] O terreiro é o lugar onde se configura a ação da representação sagrada, ritualizada e que está nos preceitos religiosos de matriz africana.

> Não é possível para mim durante o processo criativo olhar a arte ou o Candomblé em separado, um contagia e contamina o outro. Um é a lente do outro. Enxergo o Candomblé dentre outras atribuições como um profundo espaço de arte afrodes-cendente e vejo o Teatro como um espaço sagrado, de possíveis renascimentos e reconexões (Barbosa, 2021, p. 44).

Esta fala da encenadora Onisajé faz ecoar o germinar criativo que está intrínseco em processos alicerçados na matriz africana e se alia as falas de minha mãe de santo, Amara (*Awô*), onde ela dizia que quem faz e vivencia o ritual, precisa "ser, ter e zelar" – este é um dos segredos de ancestralidade e recheiam os processos de base da poética de terreiro que envolve a pesquisa terreiro/teatro.

Findar por hora para germinar em outros caminhos

Aqui brevemente reflito sobre a experiência vivenciada neste seminário e mais especificamente na mesa de tantos terreiros poetizadas em falas, escutas e reconhecimentos. Foi de grande valia deste encontro, onde se geminaram cantos, danças, vozes e corpos. Os corpos foram falados, vistos e sentidos. Foram as folhas sem as quais não existe Orixás. Esta mesa é a afirmação que o Teatro Negro não é moda, que as artes da cena ecoam cultura transdisciplinar nas mais diversas por-

9. Oricentrado ou oricentro são palavras criadas a partir das ações cênicas que incluem processos de protagonismo dos corpos na cena, dentro das ações Agbara Ara. Ori (cabeça, na língua Yorubá), a grosso modo, são as palavras que direcionam para a ideia de cabeça que sabe ou cabeça como parte de um corpo total que tem sabedoria.

tas de comunicação. O que dizer de toda revolução causada com o teatro de conscientização política e cultural que o TEN (Teatro Experimental do Negro), trouxe enquanto resistência e evidenciou a existência de tantos PRETOS e PRETAS na cena? Ela confluência em nossas falas, em nossas giras, em nossas peles e em nossas poéticas de terreiro. Evani Tavares Lima traz com bastante responsabilidade os registros de existência de um teatro negro potente.

> Teatro negro, o termo, está aqui tomado (em sentido amplo) como o conjunto de manifestações espetaculares negromestiças, originadas na Diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra (Lima, 2010, p. 82).

Ecoamos as falas de terreiro, os modos ancestrais, tecnológicos e sábios de vivenciar a arte. O terreiro é o lugar onde se configura a ação da representação, ela é sagrada, ritualizada e está nos preceitos religiosos de matriz africana. Mais do que nunca, reflito sobre o poder de encontros como estes para que vários *ebós* de boca sejam proferidos. As artes da cena precisam de possibilidades decoloniais e contracoloniais para confluir se envolver, se ajuntar e não dividir. Ser marmicoque é ouvir e refletir, como bem dizia vô Sebastião. Cavamos fundo para finalmente achar a água pura e nos hidratarmos com ela. Que assim seja! Saravá! Asè!

Referências

BARBOSA, Fernanda Júlia. **Ancestralidade em cena**: Candomblé e teatro na formação de uma encenadora. 2017. 217f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: https://bit.ly/3EgoClp. Acesso em: 27 ago. 2021.

BARBOSA, Fernanda Júlia. **Teatro Preto de Candomblé**: uma construção ético-poética de encenação e atuação negras. 2021. 249f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: https://bit.ly/4jw6dji. Acesso em: 29 set. 2024.

BRONDANI, Joyce Aglae; HADERCHPEK, Robson; ALMEIDA, Saulo Vinicius (orgs.). **Práticas decoloniais nas artes da cena**. v. 2. 2. ed. São Paulo: Giostri, 2022.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Ciane. A prática como pesquisa e a abordagem somático performativa. In: VIII Congresso da ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (ABRACE), 2014, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte: UFMG, 2014. Disponível em: https://bit.ly/4igrOLI. Acesso em: 29 set. 2024.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro latino americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Organização de Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como pratica de liberdade. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

KILOMBA, Grada. **Memórias de plantação**: episódios de racismo cotidiano Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

KRENAK, Ailton. **Um rio, um pássaro**. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2023.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de "motrizes culturais" aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. **Revista Pós Ciências Sociais**, São Luís, v. 8, n. 16, 2011. Disponível em: https://bit.ly/4j68qSF. Acesso em: 29 set. 2024.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. 307f. Tese (Doutorado em Arte e Sociedade) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar** Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

PARÉS, Luís Nicolau. **Candomblé**: história e ritual da nação jeje na Bahia. Campinas: Unicamp, 2006.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. 2. ed. São Paulo: Ed. Ubu; Piseagrama, 2023.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

TV BRASIL. **Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural**: programa completo. Entrevistadores: Ellen Oléria, Fernando Oliveira e Mel Gonçalves. YouTube, 12 jun. 2017. Disponível em: https://bit.ly/3G2TtT4. Acesso em: 29 set. 2024.

VIEIRA, Marcilio S.; HADERCHPEK, Robson C. **Corpo e processos de criação nas Artes Cênicas**. Natal: EDUFRN, 2016.

CAPÍTULO 9.

POÉTICAS E MEMÓRIAS DANÇADAS NO AQUI E NO AGORA

Sebastião de Sales Silva

> *Quem gosta de brincar chega ligeiro, que a festa tá começando. Quem gosta de brincar chega ligeiro, ei Boi... que a festa tá começando! Tem um barco que está partindo e o povo que está dormindo e outro tá lá no Japão, trabalhando. Tem um barco que está partindo e o povo que está dormindo e outro lá, lá no Japão, trabalhando.*
> (Mestre Tião Carvalho)

A maruja pede passagem. Metaforicamente fui embarcado na pedagogia do brincar. Desci as águas do ventre da minha mãe, estreie a cor da noite do meu pai e cheguei nesse mundo para plantar e massarear a brincadeira.

É sabido que antes da minha existência, outras figuras ensaiara a brincadeira do Boi de Reis. Estou nascendo agora...

Sou uma fita da gola do brincante. Sou o espelho do chapéu do mestre. Sou a pele negra do Mateus em rodopios e trupes. Sou a o desejo de Catirina em comer a língua do boi mais bonito da fazenda. Sou um menino que olha pelas frechas da cortina de chita. Sou a música do fole da sanfona. Sou a poeira do casal que dança pingando o sol escorrido pela pele. Sou a pinga que pinga no couro da festa, do trânsito, da magia de uma brincadeira-herança advinda dos meus, em uma poética espiral e dançada. Sou a Loa em verso e rima. Sou o brinquedo e a brincadeira. Sou um urro do boi, na morte e na ressurreição.

Reinvento modos de brincar, performo o aqui e o agora. Planto o corpo-estandarte, escrevo e me inscrevo nas memórias de plantação de um povo advindo de África, que dança, canta,

batuca, ginga, mandiga e lança para o universo modos e fazeres de brincar e contar a histórias. Escrevo sobre as memórias brincantes para não esquecer a minha origem.

O meu corpo foi cingido e fecundado nas plantações, no massarear das terras do Sítio de Santa Cruz, minha comunidade pátria, terras de Vera Cruz, no interior do estado do Rio Grande do Norte. Lugar de gente que acorda com o cantar do galo pedrês e que dorme quando a terra fica escura, negruda, empretecida. O meu povo sempre dançou, cantou, contou, fez Loas e deixou saberes ancestrais na oralidade e na oralitura para celebrar as colheitas de uma plantação, na *poética da relação* (Glissant, 2021) e nas *performances do tempo espiralar* (Martins, 2021).

> É na plantação que, como num laboratório, vemos atuando com mais clareza as forças conflitantes do oral e do escrito, uma das problemáticas mais enraizadas na nossa paisagem contemporânea. É aí que o multilinguismo, essa dimensão ameaçada do nosso universo, por uma das primeiras vezes constatáveis, se faz e se desfaz de modo completamente orgânico. É ainda na plantação que o encontro das culturas se manifestou de modo mais agudo, ainda que nenhum dos que lá viviam suspeitasse minimamente que de fato se tratasse de choque de culturas. Na mestiçagem cultural, que nos toca a todos, podemos surpreender algumas das leis de formação. É nos prolongamentos da plantação, naquilo que ela deu à luz no exato momento em que desaparecia como entidade funcional, que se impôs a nós a busca da historicidade, essa conjunção da paixão em se definir e da obsessão do tempo, que é também uma das ambições das literaturas contemporâneas [...]. A plantação é um dos ventres do mundo (Glissant, 2021, p. 103-104).

Escrevo para não esquecer quem veio antes. Saúdo os mais velhos e louvo os mais novos – marujos e marujas da brincadeira. Danço como forma de plantação. Com a brincadeira do Boi de Reis, fiz a co-

reografia da minha tela-vida. Somos um só: a partir dessa brincadeira, arei a terra, nos acasalamos, massareando, ritualizando e performando essa dança negra que fala do meu povo em tradições e memórias espiralares. Ou ainda, como escreve Leda Maria Martins (2021):

> Dançar é performar, inscrever. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia, uma corpografia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, o corpo é, por excelência, local e ambiente de memória. Mas o corpo, nessas tradições, não é somente a extensão ilustrativa do conhecimento dinamicamente instaurado pelas convenções e pelos paradigmas seculares. Esse corpo/*corpus* não apenas repete o hábito, mas também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento reapresentado. Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições sua natureza metaconstitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica perenemente (Martins, 2021, p. 89).

O artigo "dançado" é uma forma de deixar registrado como essa corpografia ilustrou o corpo que aqui escreve e se inscreve. Lanço-me como a espada do mestre para espantar os maus olhados. Apito, chamando os meus ancestrais, saúdo os brincantes que inspiraram a minha brincadeira. Sou brincador de Boi de Reis e saúdo as maestrias, senhores Jovelino, Manoel Marinheiro e Elpídio – a Santíssima Trindade da brincadeira do Boi de Reis do Rio Grande do Norte. Eles se encantaram, viraram memória e deixaram o Boi de Reis como seu legado e história.

Mestre Jovelino, a sua licença e sua benção.
Mestre Manoel Marinheiro, a sua licença e sua bênção.
Mestre Elpídio, a sua licença e sua bênção.

Os três dançaram o tempo da brincadeira, criaram suas famílias na vestimenta das fitas e teceram a cultura do Rio Grande do Norte a partir do movimento, da dança. Mestre Jovelino fez história no agreste potiguar, mestre Manoel Marinheiro apitou nas ruas da Zone Norte de Natal, especificamente no conjunto Felipe Camarão, e mestre Elpídio, na cidade trampolim da vitória, em Parnamirim.

Eles foram contemporâneos. Conviveram no mesmo período e cada um firmou a sua poética e pedagogia através da dança inscrita e escrita no corpo que dança o tempo e, a partir das memórias recriadas no aqui e no agora, escrevo as poéticas espiralares de uma pedagogia brincante, que herdei da linhagem da minha família de brincantes, meu avô paterno foi brincante de Boi de Reis, que passou para o meu pai e que dele, continuei levantando o estandarte; espelhando no aqui e no agora a continuidade de uma brincadeira que dança, canta e narra a história de nossos ancestrais.

> O corpo dança o tempo. Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento. O evento criado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade refletida, espelhando as temporalidades (Martins, 2021, p. 88).

Quando escrevo, sempre me sinto despido, parece que estou sendo visto por muitos – os meus vizinhos me veem através das brechas de uma cortina –, tenho dúvidas... Imagino que você me leia da maneira como me vê. Nesse texto, brinco a partir da rua, daquilo que está na encruzilhada, ponho-me nesse lugar, de aprendiz e mestre, de ter de escolher um caminho. Mas, peço a licença pra quem cuida dos cruzos, das encruzilhadas.

Abrindo os caminhos, falarei do senhor das ruas. Sim, as ruas têm seu cuidador, nas texturas mitológicas e culturais de nossa ancestralidade afro-ameríndia, ele é Exu.

> Exu é um orixá ou um ebora de múltiplos e contraditórios aspectos, o que torna difícil defini-lo de maneira coerente. De caráter irascível, ele gosta de suscitar dissensões e disputas, de provocar acidentes e calamidades públicas e privadas. É astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente, a tal ponto que os primeiros missionários, assustados com essas características, comparam-no ao Diabo, dele fazendo o símbolo de tudo o que é maldade, perversidade, abjeção, ódio, em oposição à bondade, à pureza, à elevação e ao amor de Deus (Verger, 1997, p. 76).

Destaco, diante da personalidade efusiva, movente e potente dessa figura mitológica, o medo que se tem desse Orixá. Não é sem motivo. As ruas e os caminhos são perigosos. Quantas histórias acabam no meio do caminho? E se estamos abrindo os caminhos, nada como conhecer os donos deles, para termos melhor condição de diálogo.

Temos vivido tempos de medo, muito especialmente do invisível, do insondável. O brinquedo, ao qual nos dedicamos, é uma dança que enfrenta o medo. Por isso, não temo Exu, sei que ele dança conosco nas ruas, nos caminhos, nas encruzilhadas. E, aqui, abre os caminhos para que eu possa dançar/brincar de ser o que sou. Pois, quando falam de mim, quando ouço as vozes que me chegam e dizem: “Sebastião”, “Tião”, o que se apossa de mim é a certeza de um movimento, de um giro sobre meu eixo, de uma gira, de um retorno ao mesmo ponto, às minhas memórias. Assim, sou eu um movimento, a matéria que dança algo trazido das minhas entranhas.

E antes que pareça que sou prepotente e arrogante – o que nem de longe eu sou, nem quero ser e nem parecer – deixem que me explique. Sempre fui um menino brincador. Estive nas ruas, correndo atrás dos brincantes do meu povo. Aí, leiam-se: o circo, os festejos do boi, os espetáculos do carnaval, o carro do ovo, enfim, sempre a rua, as encruzilhadas, a dança.

Mergulhando no oceano-corpo dos meus e poetizando a minha história

Sonho e imagino que comecei a dançar desde a fecundação da minha mãe pelo meu pai. O acasalamento entre dois corpos que se desejam é uma festa e, desta dança, me constituí dançante. Sou fruto do amor da minha mãe Janilda, uma mulher de pele firme, de espírito enorme como a Terra, de olhares profundos, iguais a noite e de muitas sabenças, advindas desses trechos de terra entre os rios e a mata, nas amplitudes ameríndias.

Tenho em mim resquícios do cordão-corpo da minha mãe, que anda de maneira faceira – como velha índia de pés descalços –, que gosta de comer farinha com feijão branco, fazendo bolinhos de boi com a mão, que possui traços de identidade e caráter das nossas maestrias, das rezadeiras que cuidam da terra-corpo. Minha mãe sempre zelou e zela pelo meu *corpoterreiro* – o terreiro do meu corpo, constituído de memórias, de sabenças, de mandingas, de experiências advindas desde do ventre da minha mãe. A velha de olhar místico cingiu-me com as águas misteriosas dos barreiros, desde quando lavava roupa nos açudes do sítio que rodeavam a nossa casa. A minha família é uma verdadeira árvore afroameríndia, saberes que vão e vem na brincadeira espiralada no tempo.



Figura 1. Árvore-família
Fonte: Borges Potiguar, 2023.

Logo na infância, eu adorava ir lavar roupa com ela. Rememoro alguns dos seus movimentos ao fazer o serviço. Se eu fechar os olhos, ainda consigo ouvir o batido das roupas nas pedras. A minha mãe é um terreiro de ancestralidades, e com ela, tenho uma "ensinagem" que se dá desde o ventre. Dançava na tentativa de manter-me vivo, causei dores, prazeres, choros, cheiros, afetos, magoei, dancei para sair e dei muito trabalho para ser lançado ao mundo, um menino com 5 quilos – nasci de um choro, de uma tentativa de respiração. Todas as vezes que converso com mãe sobre minha vinda ao mundo, me diz: "Você só deu trabalho mesmo para nascer".

E assim, caminhamos dançando nos folguedos da vida, entre uma mandinga e outra, por todas as sabenças da minha velha mãe, da minha parteira, da mulher dos passos miúdos, das rezas em forma de conversas diárias, das projeções e revelações através dos sonhos, do forró com as cadeiras de uma mulher que me *serestou* e traçou em mim um corpo brincador das culturas populares de um corpo manifesto, um *corpoterreiro* batizado por nome de Sebastião, em homenagem ao meu avô preto, pai de meu pai – foram desses que herdei a malandragem das encruzilhadas, dois "zés" que atravessaram o meu corpo, embebecendo-me dos ritmos e tradições das culturas brasileiras.



Figura 2. De pai para filho
Fonte: Luara Florência Schamó, 2017.

Meu pai é um homem preto, uma África em mim. De nome Francisco, mas conhecido popularmente por Negão; um negão que me ensinou a dançar o forró rodopiado que aprendeu com o seu pai, um samba sincopado e um *massarear* da brincadeira do Boi de

Reis, pois pai Negão foi brincante, fez da brincadeira o lugar da magia, do encantamento, do transe, dos atravessamentos fitados pelo seu mestre, nosso mestre, o velho, meu avô Bastião Boi – que não está fisicamente entre nós –, mas que me tece, todas as vezes que cruzo o lugar das brincadeiras, das ruas e vielas.

A partir dessa motriz movente, descobri que sou muitos corpos e que danço. Não me reconheço "só", como ser único. Sou plural. Tenho tantas figuras em mim, algumas que ainda nem têm nome: sou Mateus, Catirina, Boi, Mestre, Jaraguá, Burrinha, Galante, Alma, sou tudo e nada, sou pistas e possibilidades de recriações, de uma dança que faz com que este corpo se dobre, se curve e se refaça quando se põe a dançar.

Sou um corpo *serestado* por estes homens e mulheres, tenho um corpo cingido nas poéticas afro-ameríndias, nas costuras da minha mãe com o meu pai, nas pedagogias das brincadeiras populares, no cruzamento das tradições dos povos originários com o povo negro que construiu a nossa nação; sou um *corpoterreiro* das capoeiras, dos rituais, dos atravessamentos no aqui e no agora, sou a memória recriada dos que vieram antes e dos que estão por vir.

Voltando à minha infância e à brincadeira do Boi de Reis, tudo começou quando escutei minha mãe falar sobre as marujadas que saíam da comunidade do Sítio de Santa Cruz, em Vera Cruz (RN), para as cidades circunvizinhas. Lembro-me muito bem de que quando se aproximava o ciclo festivo (que tem início com as festas juninas, depois com as natalinas, e que se encerram com a noite de Santos Reis), datas que marcam até hoje o estandarte da brincadeira em mim, em minha comunidade e em meu povo. Naquele tempo, ao ouvir os aboios dos brincadores, corria para a rua para ver o Boi de Reis acontecer.

Fui enfeitiçado pelo modo em que aqueles brincantes nos tiravam da roda que se fazia e nos colocavam na gira da brincadeira, vestindo-me com o lúdico, com o modo de brincar desde criança. Durante as minhas andanças pelo universo da brinca-

deira, mergulho no universo do brincar e coaduno com o que Oswald Barroso (2013) definiu como:

> Mais do que apresentar ou do que representar, o termo brincar parece melhor adequado para designar o fazer do ator brincante. Na brincadeira, rigorosamente, não se apresenta, não se representa, simplesmente se brinca. Brinca-se no sentido de que os brincantes apenas se divertem, junto com o público, que também faz parte da brincadeira. E aqui se usa o termo brincar, na acepção mesma de brincadeira infantil. Mas de uma brincadeira infantil coletiva (como são mesmo a maioria das brincadeiras infantis), na qual os brincantes, a partir de um acordo sobre uma estrutura, vivem uma outra vida, uma vida de faz-de-conta, improvisando livremente (Barroso, 2013, p. 422).

O texto aqui dançado conta a jornada desse artista de rua, desse menino do interior do estado do Rio Grande do Norte, que resolveu fazer da brincadeira sua mestra-guia, e brinca para dar conta de tudo que move em si.

Sou esse corpo
que se reconhece nas trilhas do presente
em direção ao futuro,
corpo trajeto, que reconhece em si sua ancestralidade.
Sou mesmo esse menino
que resolveu fazer da sua arte o seu sacerdócio,
da sua memória o seu caminho,
da partilha sua pedagogia,
vivendo em constantes
atravessamentos como brincador.

As narrativas sobre a brincadeira do Boi de Reis aqui apresentadas propõem rememorar os meus ancestrais, o lugar de pertencimento de um povo, não só da região do agreste potiguar, mas de tantos outros do Brasil afora.

Convido-te a dançar comigo.

Na trama do *serestar*, resolvi vestir-me da brincadeira enquanto uma construção de um sujeito que brinca com as suas memórias de infância e que se recria enquanto pesquisador, intérprete e artista da cena. Em meu fazer brincante, a figura da minha mãe atravessa-me durante a construção poética. Sou guiado pelas figuras femininas da minha vida, vocês encontrarão mães em formas de Catirina – a única figura feminina da brincadeira do Boi de Reis. Elas serão os cicerones dessas narrativas.



Figura 3. Árvore-catiriras em mim
Fonte: Makarios Maia, 2022.

Minhas memórias de menino guardadas no peito contam sobre o circo ao chegar pela primeira vez na cidade, com sua magia e encantamento. Contam sobre as brincadeiras debaixo de uma lona e sobre as crianças correndo atrás do velho carro do palhaço, na tentativa de pegá-lo, mas também de conseguir um ingresso para entrar no espetáculo da noite. Recordo-me ainda que sempre fui um desses meninos que corria atrás da fantasia e da possibilidade de ser "outros". Brinquei de imitar pessoas.

A alegria, a festa, a fantasia, a imitação e o medo são palavras que marcam a construção desse corpo-brincador. O circo chegou, fez sua estadia, trouxe alegria para aquela pequena comunidade, mas tudo aquilo foi uma passagem e com o passar do tempo precisou tirar a bandeira do céu, desfazer as lonas, desmontar as arquibancadas e tirar o nariz do palhaço – a mística da fantasia se desfazia perante os meus olhos grandes. Via em meus colegas a tristeza de não termos mais o circo.

Recordo que fiquei muito triste. Parecia que aquela festa teria um fim e não iríamos nos encontrar todas as noites em frente à bilheteria com cheiro de pipoca e de algodão-doce. O sorriso largo do palhaço não nos faria mais medo e não iríamos mais imitá-lo. Foi a partir da possibilidade de não ter mais a brincadeira no meio da rua que resolvi montar um circo dentro do terreiro da minha família e proporcionar a fantasia de outros Tiãos e Marias do meu interior.

No descortinar das minhas memórias de fitas, eu e meus irmãos, Michele, Allan, Marlon, Marcos e Wander, cada um de nós viveu o seu tempo, a sua meninice, suas infâncias. Allan virou um anjo, encantou-se. Os demais, como dizemos no interior, cresceram e viraram "gente grande", cada um com o caminho que decidiu construir.

Lembro-me de quando resolvi montar o circo com sacos velhos das casas de farinha, minha família me apoiou em toda essa construção. Um ajudou a decidir em qual espaço seria levantado o picadeiro, o outro na venda dos bilhetes na rua, o outro a sorrir e a pu-

xar as palmas depois de cada apresentação. Minha mãe ajudava na produção das pipocas que vendíamos entre uma cena e outra. Meu pai, um homem sereno, sempre me ensinou a falar com o corpo. Ele me presenteou com a herança do Boi de Reis, pois foi *brincador* dessa manifestação cultural, e eu fui o filho escolhido para continuar girando, dançando nas capoeiras a sina do serestar brincador.

Aqui, neste texto "dançado" decidi escrever a partir da palavra brincador, pois brinco com a dor da morte do Boi de Reis, enquanto uma metáfora da construção do corpo que brinca com as suas memórias. Vale ressaltar todo o meu respeito as pessoas fazedoras da brincadeira que se nomeiam enquanto brincantes, inclusive quando as cito, chamo-os como brincantes, pois eram assim que eles se denominavam, mas neste capítulo usarei brincador como palavra guia da construção desse texto, uma escolha política e um marco referencial para os futuros pesquisadores.

A brincadeira é uma proposta lúdica, pedagógica e cultural, pois é através dela que tudo se constitui enquanto construção de pertencimento, de representação de um povo. Com ela pude entender que as cenas que transcorreram na infância implicaram na minha formação enquanto cidadão, artista, pesquisador das artes da cena. Sou um homem negro que demorou em se reconhecer como tal, pois tinha medo de sofrer preconceitos vividos, até hoje, por meu pai.

Com ele e com a minha mãe, aprendi a transformar tudo isso! Do meu pai espelhei a riqueza de ter sido brincador de Boi de Reis e fiz dele o meu mastro durante a pesquisa do mestrado,[1] inspirado na figura do Mateus, pois quando assistia com olhos de criança essa brincadeira, o que mais me encantava era sua figura, encorpada na pessoa

1. "Saudades Z(é): metaforizando a construção do corpo brincante". Para mais informações, acessar a dissertação em: https://bit.ly/43Tu5sS.

de "Zé de Moura",[2] um brincador e curador de almas. Já minha mãe é a luz de lamparina, a minha mestra na pesquisa de doutoramento.[3]

Cresci e decidi fincar o estandarte de brincador em meio ao peito. Vesti-me de brincadeira, lancei minhas fitas para os terreiros do serestar corpo-manifesto brincador e fazedor de uma arte popular, deixando aqui registrada minha contação de histórias, acreditando no valor de contextualizar como fui atravessado pela brincadeira de bois e como ela costurou as nossas histórias.

Rebobinando o tempo e brincado com a minha criança

Tudo é fantasia da cabeça de um menino. Memória corporificadas e dançadas no aqui e no agora. Em sua cabeça cabe um mundo de brincadeiras e ele, além de gostar de circo, gostava também das brincadeiras das ruas – VAMOS BRINCAR?

> Morto, vivo, vivo, morto, morto, morto, vivo, vivo!
> Tica, pega, é você!
> O boizinho mandou todo mundo se abraçar. O boizinho mandou todo mundo jogar beijo. O boizinho mandou brincar de estátua!
>
> E
> S
> T
> Á
> T
> U
> A

2. José de Moura Sales foi agricultor durante toda a sua vida e dedicou-se a brincadeira do Boi de Reis desde adolescente. Viajou pelo Rio Grande do Norte apresentando-a e fez do folguedo do boi um meio de aproximar o povo da cultura popular. Ele morou na comunidade do Sítio de Santa Cruz, Vera Cruz (RN), levando a sua alegria para o povo daquele lugar. Teve câncer na garganta, morreu e a sua voz, sua dança e suas memórias ficaram suspensas no ar.
3. "Poética de Serestar Catirinas". Para mais informações, acessar a tese em: https://bit.ly/3E68KC0.

> E tô no poço, vocês já brincaram? Vem um aqui na frente:
> Tô no poço, poço por onde? Pelo pescoço, quem me tira?
> É meu bem. Quem é meu bem? É alguém! É esse? Esse? Esse? Esse? Esse? Esse? ÉÉÉ! Hummmm, vai passear? Sim. Com o quê? Um beijo, um abraço, um aperto de mão ou um passeio?
> Ciranda, cirandinha, vamos todos cirandar, vamos dar a meia volta, volta e meia vamos dá.
> Pula corda, um homem bateu em minha porta...

Tantas brincadeiras o nosso personagem Tião brincou, mas teve uma que pegou ele pelo rabo! Sim, pelo chifre, foi a brincadeira de Boi de Reis do mestre Jovelino e do Mateus Zé de Moura, como já foi dito anteriormente. Tudo isso ele aprendeu no seu terreiro; e a brincadeira de boi é a sua fascinação, magia e amor. Ele se envolve com a brincadeira e se faz brinquedo.

É chegada à noite de Reis e mais uma vez Sebastião estava lá, prestando atenção naquilo que tanto o encantava. O seu encantamento se dá a partir da chegança, do "boa noite" dos brincantes, da dança, dos pastores-galantes, do jeito minucioso de condução da brincadeira pelo mestre, além de se enfeitiçar pela Catirina com a sua barriga grande como a vontade de comer a língua do boi, do Jaraguá, da Burrinha, do Velho e também de todas fitas coloridas que pulam, dançam e rodopiam contando uma história.

De toda história que é contada, tudo tem um valor simbólico para o menino Sebastião, mas é o homem alto, negro, bonito, pintureto e cheio de astúcias. Zé de Moura, uma das figuras mais importante da brincadeira do Boi de Reis do Rio Grande do Norte.

A Zé de Moura, toda honraria, que difundiu, ensinou e fez história por onde passou, falava da importância de levar ao povo uma das manifestações que denuncia os modos e as relações sociais, ele fez tudo com muita generosidade, acredito que fez o melhor que

podia. Morreu e deixou a sua dança, o seu teatro, a sua performance espiralada suspensa no ar, no meu corpo, na minha brincadeira.

Ele foi meu professor de dança e deixou eternizado os saberes de África em mim, na minha corpografia em Loas, fitas e obras imagéticas e fílmicas, sejam essas de cunho celebrativo[4] e/ou festivo.[5] A partir da memória de vê-lo dançar, criei o meu brinquedo, o meu Saudades Z(é), espetáculo fruto do meu mestrado em Artes Cênicas, mas que vai para além de uma pesquisa acadêmica, é da minha vida, que estou nutrindo e alimentado em poéticas de serestar Catirinas,[6] como rupturas e continuidades do meu fazer artístico, dançado no aqui e no agora.



Figura 4. *O futuro é ancestral*. É uma criança brincando
Fonte: Jonathan Pinto, 2024.

4. Disponível em: https://bit.ly/4iyIe2l. Obra fílmica produzida por Jonathan Pinto, no V Seminário Internacional Corpo e Processos de Criação nas Artes da Cena: Saberes da África, 2024.
5. Disponível em: https://bit.ly/4cv4GId. Obra fílmica produzida por Jonathan Pinto, no V Seminário Internacional Corpo e Processos de Criação nas Artes da Cena: Saberes da África, 2024.
6. Disponível em: https://bit.ly/3E9Y1qa. Obra fílmica produzida por Borges Potiguar, para defesa de doutoramento em Dança, Escola de Dança, na UFBA (2022).

Referências

BARROSO, Oswald. **Teatro como encantamento**: bois e reisados de caretas. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

SILVA, Sebastião de Sales. **Saudades Z(é)**: metaforizando a construção do corpo brincante. 2017. 101f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

SILVA, Sebastião de Sales. **Poética de Serestar Catirinas**. 2022. 229f. Tese (Doutorado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

VERGER, Pierre F. **Orixás**. São Paulo: Currupio, 1997.

CIRANDAR: CORPO E PROCESSOS DE CRIAÇÃO NAS ARTES DA CENA



CAPÍTULO 10.

TAMBOR DE CRIOULA: HISTORICIDADE E POSSÍVEIS INCURSÕES NA ESCOLA

Cleuma Alexsandra Sousa Morais
Larissa Kelly de Oliveira Marques

O tambor de crioula: traçados da sua história

O tambor de crioula é uma dança popular afro-brasileira que tem sua origem no Nordeste brasileiro, mais especificamente no Maranhão. Apresenta uma grande popularidade e acontece em diversas cidades do estado. Suas origens não possuem datas específicas, alguns estudos apontam suas primeiras menções em jornais em meados do início do século XIX. No livro *Os tambores da ilha*, encontramos o seguinte:

> Embora não se possa precisar com segurança suas origens históricas, é possível encontrar, dispersas em documentos impressos e na memória dos mais velhos, referências a cultos lúdico-religiosos realizados ao longo do século XIX por escravos e seus descendentes enquanto forma de lazer e resistência ao contexto opressivo do regime de trabalho escravocrata (Ramassote, 2006, p. 16).

Tecemos essa reflexão sobre a dança, seus trajetos históricos, alguns elementos que a atravessam e sobre pequenos apontamentos para pensarmos essa manifestação e as danças da tradição de um modo geral, no contexto da escola. O texto parte de um trabalho dissertativo apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGArC-UFRN), no

ano de 2023, e de um trabalho de conclusão de curso (TCC) defendido no curso de licenciatura em Dança da mesma instituição, em 2024.

Essa manifestação tem grande relevância cultural, social e histórica, tendo sido reconhecida como patrimônio imaterial do Brasil no ano de 2007. Suas origens remontam a um processo de resistência dos povos africanos que passaram pela diáspora e foram escravizados aqui no Brasil. Dentro disso, algumas expressões culturais acabam por se solidificar e tornar-se um marco na história do nosso país, e o tambor de crioula é uma delas.

O tambor de crioula é uma dança que possui algumas características nos modos como se opera uma dança circular, ou seja, é feita em roda, comumente realizada em festejos em homenagens a São Benedito, santo negro brasileiro a quem o tambor de crioula tornou padrinho, devido ao processo de aproximação de muitas manifestações com a Igreja Católica, na medida em que essa interação forçada, decorrente de uma condição de opressão e subjulgação cultural, era necessária para a sobrevivência daquele povo.

A pesquisadora Conceição dos Santos Pacheco, em sua tese "Tambores maranhenses: do corpo africano à (há) produção de sentido da posição/condição mulher", define esse processo entre o tambor de crioula e a Igreja Católica como uma "negociação", que se dava da seguinte maneira:

> Apesar das restrições aos cultos religiosos que não fossem os do colonizador cristão, os africanos na condição de escravos também eram favorecidos com o costume de respeitar os dias de guarda, os feriados e dias santos, quando os colonizadores europeus não trabalhavam. Com isso, tinham a possibilidade de realizar o batuque (como manifestação) no interior e no terreiro das senzalas (Pacheco, 2017, p. 54).

Os dias de salvaguarda deram aos praticantes de batuques e brincadeiras, fossem elas religiosas ou de festejo sem fim religioso,

a possibilidade de serem praticadas, propiciando aquelas pessoas um respiro ao aproximarem-se de algo que as lembravam das suas casas e das suas origens, conectando-as com suas ancestralidades.

A dança feita apenas por mulheres que se dividem entre cantar e dançar na roda acontece de maneira improvisada. À medida que as músicas vão sendo cantadas, as coreiras (nome dado a mulher que dança tambor) desenvolvem suas performances na roda, convidando umas às outras a entrarem por meio da umbigada, movimento de encontro da barriga, chamando-a para substituí-la na roda.

É possível perceber um repertório corporal vasto no tambor de crioula, uma vez que essa dança não define passos e cada coreira apresenta sua dança de acordo com o que viu e aprendeu ao longo da vida. Mesmo sem passos definidos, é possível perceber uma forte presença de movimentos nos pés que revezam entre frente e trás, giros que compõe as "imagens", saias ganhando espaço na roda e movimentos de quadris. Ainda podemos ver as coreiras se movendo com exemplares de santos na cabeça e incensando a roda.

Essa possibilidade de dança que não tem uma gama de passos definidos oportuniza a participação de pessoas que não estiveram na roda anteriormente, desde que se tenha vontade de aprender e acompanhar as sonoridades do tambor e os encantamentos dos rodopios das saias e marcações dos pés.

Nesse aspecto, achamos relevante apontar que o fato de não termos uma sequência estruturada de passos a serem codificados não retira a riqueza de aprendizados que permeiam a roda de tambor de crioula: a percepção da ritmicidade da parelha (nome dado aos três tambores tocados), o sentir das coreiras, que dançam e se inebriam com as rodadas das saias, com as entradas e saídas do centro da roda, atualizando um modo único e coletivo de dançar, que convida à acompanhar a dinâmica da roda, observar e integrar as corporeidades que nela se interconectam para jogar com as habilidades do próprio corpo e celebrar o experienciar do passado ancestral e o reconhecimento de que somos essa herança e o presente vivido.

Assim, os corpos elaboram suas identidades de dançar tambor, a roda abre espaço para a singularidade, um episódio que versa sobre o indivíduo, mas que se concretiza na presença da junção com o outro, com as ancestralidades postas na roda, com as sonoridades, o que torna esse dançar único. A cada roda de tambor, é possível estabelecer novos acontecimentos.

> Meu corpo naquela noite se tornou a própria experiência do dançar, brincar naquela roda, sem conhecer a dança, sem conhecer os passos, a história e todas subjetividades envolvidas no tambor, meu corpo estava presente na roda com toda a disponibilidade e vontade, e não em vão, essa experiência me atravessa... (Morais, 2023, p. 66).

Isso propicia a conexão, sobretudo, com a ancestralidade e com a memória do passado de um povo que está em nós, quando as saias rodam e atualizam, hoje, rememorações nos modos de celebrar e exaltar nuances de uma cultura tantas vezes silenciada por violentos apagamentos identitários.

Na medida em que você se percebe parte da construção daquele ritual, seja pela identificação como pessoa negra, pelo despertar de uma memória já vivida ou mesmo porque essa experiência te atravessa e te move, abre-se espaço para a averiguação de uma corporeidade que diga algo de si e do outro.

A investigação corporal dentro da roda de tambor trará para nós um olhar atento para os elementos que a compõem. Dentre esses, podemos observar a própria dança e seus movimentos, a saia, essencial para se dançar tambor, os sons que trazem à tona todo impulso do corpo para o movimento, a circularidade que se apresenta no estar em roda e que se replica nas saias, nos tambores, nos giros.

Nesse espaço circular, os conhecimentos são aprendidos na conversa com as(os) mais velhas(os), na abertura para ver e ouvir o mundo a volta nesse estar numa roda de tambor. São ex-

periências que nos dizem acerca desses saberes agora grafados no corpo e na memória e que podem vir a serem partilhados no campo da docência, como um caminho de reconhecimento das identidades de milhares de crianças que passam pela escola todos os anos e precisam de algo que desperte nelas o sentimento de pertencimento, comumente roubado de suas vivências.

Incursões das danças da tradição no contexto escolar

A sala de aula, por muitas vezes, reflete o que se opera na sociedade em geral, onde o racismo rouba de nós, pessoas negras, e oportunidades de conhecermos nossa história pela perspectiva do grande poder de conhecimento que o povo negro deixou como herança.

Trazemos à tona aqui a presença de documento importante que fornece as diretrizes para o ensino das matrizes afro-brasileiras e africanas nas escolas (Brasil, 2004). Um dos tópicos foi nomeado de "ações educativas de combate ao racismo e a discriminação", que aponta a dança dentro das ações possíveis de se fazer na escola:

> Valorização da oralidade, da corporeidade e da arte, por exemplo, como a dança, marcas da cultura de raiz africana, ao lado da escrita e da leitura; educação patrimonial, aprendizado a partir do patrimônio cultural afro-brasileiro, visando a preservá-lo e a difundi-lo [...] (Brasil, 2004, p. 20).

Quando começamos a elaborar discussões relacionadas às linguagens das artes dentro da escola, aponta-se um caminho no que diz respeito à construção do sujeito na sociedade, tendo em vista que esse aluno poderá assim desenvolver um pensamento crítico, o que, por sua vez, envolverá a escola e o ambiente em que estes educandos estejam inseridos.

Dessa maneira, o tambor de crioula pode contribuir para esse caminho de valorização das matrizes afro-brasileiras dentro do am-

biente escolar, fazendo uso dos elementos citados como forma de pensar uma metodologia para os corpos em sala de aula. Caminhando para o reconhecimento de suas identidades e da valorização do outro. Uma troca que abrange todas as alunas e alunos.

Uma indagação importante nessa discussão é como trazer essas manifestações dançantes para o chão das escolas, já que são vividas e estão imersas em sítios geográficos muito particulares, em uma dada comunidade que reúne agrupamentos de pessoas de uma mesma família ou da circunvizinhança. Dança-se aqui para celebrar, congregar, sacralizar, resistir e rememorar a ancestralidade que nos habita. Há uma suspensão temporal e espacial em que os brincantes ritualizam o existir, cantando e exaltando virtuoses singelas e vibrantes nos corpos que dançam, como ocorre com o tambor de crioula e com tantas outras expressões da tradição.

Entendemos essa tradição como memória coletiva das festas, folguedos, danças, dentre outras representações que vivificam fatos e acontecimentos significativos da história como cimento da coesão de um grupo social (Cortês, 2016). Desse modo, como podemos acolher esses saberes locais, sua riqueza cultural, quando nos referimos ao espaço plural e heterogêneo da escola?

Cortês sugere que realizemos uma tradução das tradições ao inserirmos esses conteúdos no âmbito das artes da cena e dos trabalhos escolares. Isso se efetua como interpretação e manipulação de "sistemas simbólicos diferentes" (2016, p. 24) que atravessam uma dança, rompendo com a noção de reprodução literal ou cópia de passos e frases coreográficas.

Nessa direção, o contexto da escola nos desafia a pensar e experienciar expressões em um lugar de reelaboração. É preciso lidar com modos muito diversos (individuais e coletivos) que permeiam as histórias de vida de um grupo escolar (turmas, professores, direção, funcionários, pais), lidar com preconceitos raciais e de ordem

religiosa e com práticas de exclusão social que se disseminam diariamente nas instituições de educação básica país afora.

> As relações do cotidiano no interior das instituições vão reproduzir as práticas sociais corriqueiras, dentre as quais o racismo, na forma de violência explícita ou de microagressões – piadas, silenciamento, isolamento e etc. [...] a única forma de uma instituição combatê-lo é por meio da implementação de práticas antirracistas efetivas (Almeida, 2019, p. 48 *apud* Morais, 2024, p. 12).

Podemos exemplificar o tambor de crioula como um saber a ser desenvolvido na escola, que favorece uma prática antirracista.

> Usar o tambor de crioula em sala de aula proporciona aos alunos a experiência de conhecer uma importante herança africana deixada pelos nossos ancestrais, se conectar com uma ancestralidade presente na cultura brasileira, além de propiciá-los a possibilidade de uma relação com as ideias de identidade e representatividade no ambiente escolar. Além disso, aproxima os alunos da discussão acerca de racismo e preconceito a serem elaborados e conversados na escola (Morais, 2024, p. 13).

É importante que o professor busque um sentido singular para a dança estudada, o que difere dos sentidos atribuídos por aqueles que a vivenciam em uma realidade outra (terreiro, agremiação, coletivo de uma certa comunidade). Esses sentidos devem ser construídos a partir das condições de trabalho onde essa dança está sendo abordada: "grupo social, faixas etárias, gênero, espaços educativos, materiais cênicos, etc." (Cortês, 2016, p. 25).

Também é significativo evidenciar que o professor de dança discuta com os estudantes possibilidades de apreciar e experimentar o recorte temático tratado, por meio de pesquisas de campo que incluem visitas *in locus*, estudos da gestualidade que perpassa a manifestação e as possíveis variações, relatos e entrevistas recolhidas no

decurso de conversas com integrantes da expressão, para que os alunos exponham suas necessidades artísticas, sintam-se estimulados à criação e valorizem a trajetória de diferentes grupos (Cortês, 2016).

O chão da escola e de outras localidades em que essas danças são experienciadas são cenários distintos, mas é urgente e imprescindível o diálogo e o acesso aos cruzamentos, para que a criação tome assento nas aulas de dança e o acolhimento ao diverso cultural que nos particulariza e, ao mesmo tempo, nos agrega, enquanto prática inclusiva, que reconhece a diferença como condição de respeito ao que somos individual e coletivamente.

Referências

BRASIL. Ministério da Educação. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana.** Brasília, DF, 2004. Disponível em: https://bit.ly/3YtMitg. Acesso em: 17 nov. 2024.

CORTÊS, Gustavo. A tradução da tradição: processos de criação em danças brasileiras. *In*: SOUZA, Marco Aurélio da Cruz. **As danças populares no Brasil na contemporaneidade**. São Paulo: All Print Editora, 2016.

MORAIS, Cleuma Alexsandra Sousa. **Tambor de Crioula**: desde o ventre das minhas ancestrais 2023. 95f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

MORAIS, Cleuma Alexsandra Sousa. **Tambor de Crioula e a escola**: pensamentos e possibilidades. 2024. 19f. Artigo (Licenciatura em Dança) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

PACHECO, Conceição de Maria dos Santos. **Tambores maranhenses**: do corpo africano à (há) produção de sentido da posição/condição mulher. 2017. 146f. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça.

RAMASSOTE, Rodrigo Martins (coord.). **Os tambores da ilha**. São Luís: Iphan, 2006.

CAPÍTULO 11.

SAMBORÊ: UMA ABORDAGEM METODOLÓGICA FLEXÍVEL, MALANDRA E TRANSGRESSORA

Raqueli Biscayno Viecili
Prof. Dr. Marcílio de Souza Vieira

Encruzilhadas de métodos

Quando começamos a nos embrenhar na linha da malandragem, em toda a sua ginga e giras, nos terreiros, ruas, sambas e boêmia, sinto a necessidade de uma abordagem metodológica flexível, malandra e transgressora. Nesse processo de escuta, pesquisa e construção desses saberes, sinto o despertar de uma essência que inebria, cheia de encruzilhadas e gingados, que nos eleva a um axé,[1] uma força vital juntamente com a firmeza no que está sendo executado. Essas construções metodológicas denomino de *abordagem*

1. A palavra axé tem muitos significados. Axé é força vital, energia, princípio da vida, força sagrada dos Orixás. É o nome dado às partes dos animais que contêm essas forças da natureza viva, que também estão nas folhas, sementes e nos frutos sagrados. É bênção, cumprimento, votos de boa sorte e sinônimo de Amém. Axé é poder. É o conjunto material de objetos que representam os deuses quando estes são assentados, fixados nos seus altares particulares para serem cultuados. São as pedras (os otás) e os ferros dos Orixás, suas representações materiais, símbolos de uma sacralidade tangível e imediata. Axé é carisma, é sabedoria nas coisas do santo, é senioridade. É algo que se tem, se usa, se gasta, se repõe, se acumula. Axé é origem, é a raiz que vem dos antepassados. Os grandes portadores de axé, as veneráveis mães e os veneráveis pais de santo, podem transmitir axé pela imposição das mãos, pela saliva, que com a palavra sai da boca, pelo suor do rosto, que os velhos Orixás em transe limpam de sua testa com as mãos e, carinhosamente, esfregam nas faces dos filhos prediletos. Axé se ganha e se perde. A intensidade do axé de uma casa pode ser mensurada pelo número de filhos e clientes que seu chefe consegue arrebanhar. Para concluir, é uma dádiva dos deuses, mas é preciso conhecer as fórmulas rituais corretas e perfeitas para se chegar a ele (Prandi, 1991, p. 104).

metodológica de Samborê, como ponto culminante de energia e firmeza capaz de mobilizar as memórias, visões e diversos corpos nos *entre-lugares* do ritual às artes das cenas. *Samborê* é uma palavra proveniente do *Cabula*[2] e do *Omolokô*[3] e significa *sambar* ou *pular com alegria*. Nos terreiros, designa um momento de grande axé, o ápice da energia vital, sendo cantado para a firmeza dos trabalhos.

Este pensamento é inspirado em outras abordagens metodológicas já instauradas, como a etnocenologia (Pradier, 1996), etnografia (Geertz, 2008), afrografia das memórias (Martins, 1997), antropologia teatral (Barba, 1995), cruzo (Simas; Rufino, 2018), corpo-encruzilhada (Ramos, 2022) e pedagogia das encruzilhadas (Rufino, 2019), por exemplo, sem o compromisso em segui-las rigidamente. Lançar mão de abordagens metodológicas já constituídas, ao passo que a pesquisa solicita, é como estar fazendo uma oferenda, um ebó epistêmico para Exu, é permitir que tudo isso seja transformado, transmutado. Assim como Exu, que ingere tudo, transforma dentro de si e vomita ao mundo em axé, aqui consolidado como força motriz e ancestral na construção de uma abordagem metodológica que possa transcender conceitos enraizados, afrocentrada, emanada de ginga, aos modos da malandragem.

> [...] Exu vive no riscado, na fresta, na casca da lima, malandreando, no sincopado, desconversando, quebrando o

2. A Cabula, segundo pesquisas, refere-se aos rituais negros mais antigos, envolvendo imagens de santos católicos, herança da fase reprimida do Candomblé, onde os negros mesclavam crenças e culturas. Talvez a própria Umbanda tenha herança na Cabula, por manter forte a presença do Orixá em sua prática doutrinária (Lopes, 2005, p. 248-251).

3. Umbanda Omolokô é a Umbanda misturada ao Candomblé que, em seus rituais, combina ambos por aceitarem a convivência de Orixás e espíritos em seus rituais. A Umbanda Omolokô ou "Umbanda de origem africana" tem a característica de se fazer os rituais de iniciação nos terreiros de Umbanda, aos moldes dos terreiros de Candomblé. Esta união dos rituais ficou conhecida como "culto Omolokô", ou como é popularmente chamado, "Umbandomblé" (Nogueira, 2017, p. 318).

> padrão, subvertendo no arrepiado do tempo, gingando capoeiras no fio da navalha [...] (Simas; Rufino, 2018, p. 144).

Essa abordagem metodológica não tem a intenção de organizar um único caminho ou princípio, mas sim andar pelos *entre-lugares* conectando-se a várias outras metodologias a partir da escuta sensível, inspirada na etnografia e nas outras referências citadas, marcando um cruzo[4] (Simas; Rufino, 2018, p. 25) entre desconstrução e gingados, entre realidade e performance, integrando fenômeno estudado, os rituais e a artista-etno-pesquisadora, permitindo-me estabelecer pontos de firmeza tanto no terreiro como nas artes da cena mundiada[5] pela malandragem, por meio de Maria Navalha e Seu Zé Pelintra.

Para Geertz (2008), a questão epistemológica da etnografia apresenta-se como possibilidade de elaboração de um conhecimento que capte o modo de pensar, agir e organizar o mundo dos sujeitos investigados e, mais do que isso, exige que o pesquisador conheça o mundo do ponto de vista deles. Ele se insere na realidade do outro para descrever densamente os significados atribuídos pelo grupo da dinâmica cultural (Larchert, 2017, p. 125). Sua exigência demanda observação direta no campo, seguida de interpretação das análises. A significância da pesquisa do tipo etnográfica seria reunir trabalhos de investigadores e artistas procurando extrair artimanhas da etnografia, distintas experiências e contextos, múltiplos sentidos, atribuídos por meio de ações, intervenções, projetos e posicionamentos, descortinando na cena contemporânea, algumas das tendências resultantes da articulação entre Arte e Antropologia. O paradigma do "artista como etnógrafo" e vice-versa, do "etnó-

4. Sobre isso, remeto ao capítulo "Cadê Viramundo, pemba?", de *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*, que apresenta o cruzo como "perspectiva teórico-metodológica assentada nos complexos de saber das macumbas brasileiras (Simas; Rufino, 2018, p. 25).

5. Flexão de "mundiar", regionalismo usado no Amazonas que significa: encantando, agradando, atraindo atenções, causar entorpecimento, assombrar, magnetizar.

grafo como artista", realiza o pressuposto de que a transformação política e artística vai muito além de uma codificação automática.

Geertz (2008, p. 7) ainda reitera e reafirma:

> [...] etnografia é uma descrição densa. O que o etnógrafo enfrenta, de fato – a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados – é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, os quais são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. E isso é verdade em todos os níveis de atividade do seu trabalho de campo, mesmo o mais rotineiro: entrevistar informantes, observar rituais, deduzir os termos de parentesco, traçar as linhas de propriedade, fazer o censo doméstico... escrever seu diário. Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de "construir uma leitura de") um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado.

Samborê e seu Axé

Inspirada nestas abordagens já citadas anteriormente, *Samborê* compõe a instauração da metodologia como o ápice de sua pesquisa rica em conhecimento, aprofundamento e manifestação, permitindo um riscado com a pemba como firmeza e consagração de um novo caminho que está entre o ritual e as artes, no *entre-lugar* da cultura de matriz africana. Através dela, o pesquisador mergulha em sua investigação sem receios, seu corpo será parte da pesquisa, assim como tudo à sua volta, ele se abre às sensações, sem esquecer suas memórias, que estão grafadas em si e em tudo à sua volta, ele ginga com os conceitos. Após essa imersão, está apto a escrever ou desenvolver sua performance com todas as transmutações ocorridas durante a

pesquisa – não há uma fórmula ou receita rígida a ser seguida. Podemos dizer que há uma transcrição em sentido amplo, uma cultura de encruzilhadas onde há uma composição múltipla. Os saberes ancestrais se reatualizam, porque há a emissão viva da voz, o que permite transmitir às gerações seguintes o ritual sagrado sempre em expansão. Nele, inscrevem-se e cruzam-se elementos estéticos e religiosos. O pesquisador, ao mesmo tempo que está imerso, pode ter um olhar de cima, de fora, dos lados de cada esquina. Ele ginga, observa, caminha nos *entre-lugares* que atravessam o sagrado, conseguindo levar à cena uma reprodução perfeita de seus múltiplos achados.

São possíveis esses caminhos metodológicos através da firmação desta abordagem que me permite gingar, sentir os aromas, cantar, saudar, sambar, batucar, navalhar, riscar, cruzar, encruzilhar e olhar de várias "esquinas" a pesquisa. O investigador tem que estar aberto para captar não somente o modo de pensar, agir e organizar o mundo ao redor, mas sim sentir cada detalhe e permitir um gingar sem saber para qual caminho da encruzilhada será levado. É como usar a navalha como cortes de conceitos e preconceitos para ver as novas tramas que surgiram. Conforme Haddock-Lobo (2020, p. 18) no diz,

> [...] a navalha, para além do bem e do mal e para aquém de vida e morte, marca a pele, deixa suas cicatrizes e mostra que o pensamento tem que ser uma coisa de pele. Esta arma encantadora, entregue ao malandro pela mulher, como que o tornando Cavaleiro pelas mãos da Rainha da Lapa, seu valete das encruzas, deve ser a mesma que ela, a Dona, nos lega ao batizar nossas canetas e ao transformar nossas mãos um feixe de navalhas que, ao tocar as teclas do computador, desconceitua, descaceta, despiroca tudo (Haddock-Lobo, 2020, p. 18).

Um navalhamento de conceitos que desconcerta e desconceitua. Nietzsche defendia a Filosofia a golpes de martelo, que aspira destruir tudo que se quer solidificar (Haddock-Lobo, 2020, p. 18); podemos dizer então, graças à Dona Maria Navalha, que o mudar

de lugar, deslocar os poderes é uma filosofia popular brasileira escrita, só que, agora, a golpes de navalha.

Sendo de posse da mulher, a navalha pode ser ainda mais do que poderia ser se apenas fosse do malandro. A mulher navalhadora é também aquela que carrega a arma por debaixo de suas vestimentas – é bom lembrar que Maria Navalha pode usar tanto saia quanto calça. Em suas mãos, o objeto é a arma da luta, que só é acionada em última instância (pois a malandragem ensina a recuar o máximo que puder, deixando que o inimigo venha para cima de você, e nunca partir direto ao ataque), mas também é a operadora do renascimento, dos cortes e feitora das curas (Haddock-Lobo, 2020, p. 18).

Luiz Antonio Simas (2020, p. 88) complementa a ideia, escrevendo que:

> O objetivo do malandro, afinal, não é derrotar o oponente, tarefa impossível, mas jogar assumindo o protagonismo do jogo, propondo gramáticas corporais e sonoras que o oponente é incapaz de dominar. Adequar-se para transgredir, gingar para se equilibrar, levar o jogo para o seu terreiro [...].

Evidenciar esta manifestação corporal do mundo da malandragem acaba sendo um ato de oposição aos conhecimentos eurocêntricos, os quais possuem uma separação entre mente e corpo (pensamento cartesiano). As dinâmicas socioculturais influenciam e grafam os corpos, vibram nos cruzos refletindo em suas escrevivências e danças.

Desta forma, *Samborê* torna-se um princípio fundante desta abordagem metodológica, ao olhar o fenômeno pelas suas lentes no *entre-lugar* do terreiro às artes da cena, assumindo o protagonismo assim como a mulher-malandra que joga, estabelecendo as regras e propondo as dinâmicas metodológicas e sistemas de performance, gingando pelos caminhos que a pesquisa vai levando, se permitindo adentrar nela e refazer uma nova leitura, ao mesmo tempo que observa tudo a sua volta.

Entre-linhas, entre-cruzos, entre-lugares

Quando passeamos entre o terreiro e o campo artístico, acontece o que Homi Bhabha (1998, p. 67-68) chama de *entre-lugar*, ou seja,

> [...] condições discursivas de enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e até que os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo [...]. É apenas quando compreendemos que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação que começamos a compreender por que as reivindicações hierárquicas de originalidade ou pureza inerentes às culturas são insustentáveis, mesmo antes de recorrermos a instâncias históricas empíricas que demonstram seu hibridismo (Bhabha, 1998, p. 87).

O *entre-lugar* traz consigo suas imanências por meio de vários sentidos no campo da malandragem aqui estudado. Maria Navalha, por exemplo, joga com os segredos da sua vida passada, sempre deixando um mistério no ar. Seu corpo é escorregadio e esconde suas cartas para usá-las com maestria em momentos oportunos.

Esta pesquisa transita nos *entre-lugares* do terreiro e das artes da cena, onde encontramos oferendas para o corpo, em meio a dança, performance, transpiração, inspiração e movimento!



Figura 1. Imagem criada pela autora como forma de representação do Axé de *Samborê*

Fonte: Imagem criada pela autora.

O momento de *Samborê* seria o derramar da energia dinâmica nos corpos da pesquisa e do pesquisador, proporcionando uma firmeza que se movimenta e pulsa nos *entre-lugares*, consolidando-se como importante princípio metodológico.

O riscado do corpo-pesquisa

O primeiro movimento efetuado antes de riscar estas páginas fora o de imersão, movimento de encontro, percepções e conhecimento. Dessa imersão, identifiquei que a pesquisa me apelava para uma escrita com o corpo todo, geradora de força energética, pulsadora e transmutadora. Ao mesmo tempo que se traduzem suas diver-

sas imersões, dimensões e simbologias, ginga-se, riscam-se traços e imagens, passeiam nos *entre-lugares*, navalhando novos princípios a serem assentados. Toda essa imersão conduz a uma espiral de movimentos onde há uma transcendência entre o ponto inicial para uma melhor percepção da vivência do presente – sem esquecer as reminiscências de um passado e sua ancestralidade. Tal característica traduz experiências técnicas e estéticas pelos artistas-pesquisadores. Ou seja, analisar a dimensão performativa do ritual, fazendo uma reflexão sobre as dimensões culturais, sociais e artísticas que fundamentam o universo transgressor da malandragem e apontam direções e possibilidades interpretativas na experiência performativa no corpo.

Além de uma escrita flexível, esta abordagem metodológica apresenta uma poética em sua estrutura física, uma reflexão proposta sobre a palavra oral e a escrita, sua transmutação no corpo e sua concepção de cada olhar que nela adentra. O pensamento cultural eurocêntrico tem uma tendência de valorizar e priorizar formas escritas de produção, diferente das poéticas orais, onde sua propagação é pela expressão corporal e de voz.

Martins (2021, p. 41), na oralitude, diz que "o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes de várias ordens e de naturezas as mais diversas". Desta forma, para que a performance ocorra, há uma necessidade dos resgates dessas memórias orais. São exatamente esses conhecimentos, que representam os pilares da cultura cosmogônica africana. Entender essa epistemologia e conseguir transcender através do tempo, da ancestralidade, mantendo sua essência, permite que possamos compor novos processos de escrita/performances, tal fato seria como combinar formas exúlicas,[6] capazes de serem atemporais, perambulando por todos os tempos (passado, presente e futuro).

6. Embasada no Orixá Exu e seus signos, para abrir caminho e pôr em jogo formas outras de ser e estar no mundo, a partir de uma vivência decolonial, que questiona e desconstrói os domínios do ser/saber/poder instituídos por uma episteme eurocentrada. Nessa pedagogia exúlica, o corpo e suas potências são um elo importante para a afirmação dos saberes capazes de transgredir e transcender as estruturas da colonialidade (Oliveira *et al*., 2021, p. 339).

> O giro exúlico implica deixarmos para trás o caminho desastroso que a modernidade europeia construiu e aspira alçar como forma única, superior e universal de existir e produzir conhecimento, e nos postarmos novamente na encruzilhada diversa (pluri versal) de propostas alterativas que as civilizações negro africanas apresentam para a organização de mundos. É preciso, para isso, abandonarmos as lentes com que nos acostumamos a ler a realidade e mergulharmos de corpo inteiro em cosmovivências que manifestam os valores por meio dos quais essas civilizações constroem sua humanidade, na interpretação da realidade e na organização de sua experiência social e histórica. Desse mergulho, podemos sair transformadas/os/es, incorporadas/os/es das potências necessárias para a reconstrução de nossas humanidades (Oliveira; Gabioneta; Siqueira, 2021, p. 342).

Martins (2021, p. 162) traz em seus estudos sobre "compreender que os corpos são políticos, já que encenam retornos, repetições de cantos, culturas, tradições e memórias". Nas tradições Banto e Iorubá, o corpo é "um acervo de um complexo de alusões e repertórios de estímulo e de argumentos, traduzindo certa geografia do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades, o corpo testemunha e de registros" (2021, p. 162).

Nessa abordagem metodológica desenvolvemos um olhar diferenciado a esse corpo, o qual denominamos de corpo-pesquisa. Tal termo se traduz num corpo capaz de destituir-se de sua armadura para perceber e sentir a sua pesquisa. Adquire uma forma mais consciente em relação aos estímulos, sem rostos, sem rótulos, permitindo habilitá-lo a ler, adentrar, sentir e olhar a própria pesquisa – detectar as partes mais evidentes através do sentir e observar. Abrir um espaço para que esse corpo tome conhecimento dos conteúdos expressos, de suas descobertas, como são sentidas e, ao mesmo tempo, racionalizadas. As descobertas ganham con-

torno e lugar através dessa pesquisa e, a partir de então, ele irá incorporá-la a todo o seu trabalho, desenvolvendo-as. Para isso, há uma necessidade também de se destituir de travas do corpo, que vão sendo liberadas. Como um quebra-cabeça em que vai se encaixando as peças, vendo quais imagens se apresentam ao pesquisador. As intenções, tendo a coerência do percurso, vão construindo as particularidades no desenvolvimento de cada etapa, isto é, um mergulho na pesquisa. Sim! Como mergulhar na água e sentir o corpo todo envolvido, tudo fica a flor da pele, o corpo fica atento a todas as reações permitindo penetrar na investigação cada vez mais. Chegando no ápice, vem a intenção da pesquisa a ser realizada, sem formas pré-estabelecidas, mas sim intenções. Haverá momentos em que o corpo penetra num fluxo contínuo de movimentos, permitindo aflorar as sensações, afetando e sendo afetado por tudo a sua volta, usando a respiração para regular a energia liberada em cada movimento, permitindo o corpo potencializar suas descobertas, seus sentidos e movimentos. Desse processo, há um entrelaçamento do movimento interno, externo e suas descobertas. Podemos intuir de que ele atingiu o ápice da integração com todos os elementos da pesquisa, encontrando-se também harmonizado.

Esse Corpo-pesquisa associado ao axé como energia vital é um elemento transcendente, imanente, fundante e movente da abordagem metodológica de *Samborê.* Tal método é desencadeado com a dança brasileira riscada no chão, característica da malandragem. A grafia sagrada do samba, levada através de Seu Zé Pelintra e Maria Navalha,[7] apresenta elementos essenciais para este estudo, como a origem mítica, os rituais, a iconografia dos pontos riscados, pontos cantados, as várias representações da entidade, suas atuações no samba, na capoeira, a boêmia, a ginga, a malícia, o amor, a filosofia de vida, a cosmogonia, o empoderamento feminino e sua

7. Personagens míticos da Lapa carioca e dos mestres juremeiros do Nordeste.

relação com as pombagiras, Exu Mulher e povo da rua. Todo esse panorama traçado demarca a importância desta entidade genuinamente afro-brasileira no contexto social, cultural e artístico nas artes da cena, em uma linha afrocêntrica e cosmogônica.

Quando desenvolvemos a abordagem metodológica de *Samborê*, nos aproximamos de Richard Schechner (2003) e Zeca Ligiéro (2011), desenvolvendo a ideia de que podemos entender a performatividade no ritual, a capacidade de expressão do sujeito, o seu maior grau de qualidade na execução da atividade. Para os autores, a performatividade do tempo cotidiano e do extraordinário é produto de uma complexa relação entre *ser*, *fazer* e *mostrar-se fazendo* – o que as fundamenta é a ideia de comportamento restaurado. Assemelha-se a uma produção simbólica onde há uma permissão, uma ação reflexiva, um conhecimento restaurado num processo pelo qual o pesquisador torna-se consciente de suas próprias ações performativas.

Como afirma Martins (2003, p. 70):

> [...] o corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme. Nas performances da oralidade, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo (Martins, 2003, p. 70).

Na *Pedagogia das encruzilhadas*, Rufino traduz com perfeição o que seria essa energia, ligando-a a Exu, responsabilizando-o pelos princípios da transformação, das trocas, linguagens, comunicações, todo ato criativo e energia vital. O corpo reproduz os conhecimentos adquiridos de forma exteroceptiva e somática, pois além de falar, dançar e rezar, possui a capacidade de reservar em si as memórias de seus ancestrais, antepassados e de sua comu-

nidade, conseguindo as ressignificar e organizar de outras formas –reconstruindo novas percepções de sociedade e saberes.

Tudo isso possibilita mostrar que, se alguém estiver fechado em seus objetivos, ou achar que já chegou a algum lugar, não sairá de onde estava, ficará achando apenas o que já sabia que ia achar – dando voltas em torno de si e de sua pesquisa. A ginga dessa escrita tem a malemolência e a esperteza da malandragem, onde um olho cuida do carteado e o outro o jogador, sempre preparado para as quizumbas que vão aparecer. Até porque, o que é a escrita navalhada, que sangra e cura, senão uma resposta às quizumbas das nossas vidas?

Talvez seja, por meio desse movimento gingado que, dançando no *entre-lugar* do ritual e da cena, estamos em busca. Pesquisar através das encruzilhadas, navalhando tramas antigas para adentrar em novos conceitos sobre teorias do conhecimento – transgredir por meio de novos caminhos e inspirações.

Maria Navalha coloca tudo no lugar, ao mesmo tempo que tira tudo do lugar previamente dado, através de sua gargalhada, quebra demandas, fazendo todos recuarem somente com o brilho que sua navalha traz, com o samba miudinho do pé, com o trançar de suas pernas na gafieira junto ao Seu Zé.

Encerrando para continuar

Para fechar este ponto, encerrar nossos trabalhos e compreender: *Samborê* é cercada de princípios metodológicos, como o altar, é povoada pela alteridade, aquilombar-se com o povo da rua, do santo, alimentando-se de pontos riscados, cantados, mitos, sambas, sembas, enredos, poesia, fotografias, vídeos, riscos, rasura, se permite errar, atravessar espaços e encruzar tudo, é transgressão e organização, é encontro e desencontro, encaixe e desencaixe! Existem aqueles que já passaram, desbravaram caminhos, nos permitindo percorrê-los. Desses ebós brotam corpos-pesquisas onde podem

imergir sensações, chegando ao seu Axé para poder escrever ou performar suas descobertas de qualquer esquina dessas encruzilhadas.

Através destas gingas e giras, nos terreiros, ruas, sambas e boêmia, *Samborê* permite uma abordagem metodológica flexível, malandra e transgressora, onde seu resultado vem através deste corpo-pesquisa transmutado capaz de passear pelos *entre-lugares* do sagrado às artes da cena e dar um novo conceito àqueles que não se conceituam mais.

> Quem é da rua, do santo e da festa não bebe a cachaça sem antes jogar um gole ao chão, dando de beber ao seu santo, e como sou deste povo, também pratico este ritual antes de tomar a cachaça com as malandras (Haddock-Lobo, 2020, p. 18).

Salve a malandragem!
Laroyê!
Mojubá!

Referências

BARBA, Eugenio. **A arte secreta do ator**: dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec; Campinas: Unicamp, 1995.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HADDOCK-LOBO, Rafael. **Os fantasmas da Colônia**: notas de desconstrução e filosofia popular brasileira. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020.

LARCHERT, Jeanes Martins. O estudo de caso do tipo etnográfico na pesquisa em educação. *In*: MORORÓ, Leila Pio; COUTO, Maria Elizabete S.; ASSIS, Raimunda Alves M. de (orgs). **Notas teórico-metodológicas de pesquisas em educação: concepções e trajetórias**. Ilhéus: Editus, 2017, p. 123-141. ISBN: 978-85-7455-493-8.

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

LIMA, Fábio Batista. Corpo e ancestralidade. **Repertório**, Salvador, v. 1, n. 24, p. 19-32, 2015.

LOPES, Nei. **Kitábu**: o livro do saber e do espírito negro-africano. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio, 2005.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do rosário do jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os congados. **O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NOGUEIRA, Léo Carrer. **Da África de Orixá a Egum**: as ressignificações de Exu no discurso umbandista. 2017. 410f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

OLIVEIRA, Renata; GABIONETA, Robson; SIQUEIRA, Juliana Maria. O corpo na encruzilhada: a pedagogia exúlica decolonizando as práticas educativas. *In*: NOGUEIRA, Sidnei; SOUZA, Ellen de; TEBET, Gabriella (orgs.). **Giro epistemológico para uma Educação Antirracista**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021.

PRADIER, Jean Marie. Ethnosceénologie: la profondeur des émergences – La scene et la terre: quesüons d'ethnoscénologie. **Intemationale de l'Imaginaire**, Paris, n. 5, p. 13-41, 1996.

PRANDI, Reginaldo. **Os candomblés de São Paulo**: a velha magia na metrópole nova. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1991.

RAMOS, Jarbas Siqueira. O corpo-encruzilhada como experiência performativa no ritual congadeiro. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 296-315, 2022.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

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

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Arruaças**: uma filosofia popular brasileira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

CAPÍTULO 12.

IMPRESSÕES E EXPRESSÕES DA ANCESTRALIDADE DA ALEGRIA COMO MOTOR DE CRIAÇÃO NA COMPOSIÇÃO EM DANÇA

Katia Agg

Este texto apresenta uma reflexão inicial acerca da urgente exploração de caminhos criativos que evoquem a *ancestralidade da alegria* no processo de composição em dança.

Sob a perspectiva da retomada do protagonismo do sujeito dançante como parte deste processo autoral, propomos que, desde a primeira infância, sejam incluídas práticas corporais integrativas e de improvisação com roteiros de pesquisa inspirados na memória individual e coletiva, bem como a alegria como vetor de fortalecimento e transformação da expressão do *eu* e de sua ancestralidade.

Neste caminhar possível e pleno de (res)significações, vislumbra-se a reflexão sobre um direcionamento didático-pedagógico latente que abrace a composição e o ensino da dança em todas as fases da vida humana.

IMPROVISAÇÃO – Somos todos improvisadores

Desde o nosso nascimento, desenvolvemos as habilidades inerentes à comunicação de maneira natural e espontânea por meio das brincadeiras, das histórias, do uso da palavra e, antes dela, do movimento. Uma vez que a criança seja exposta a um ambiente que cultua confiança e que impulsiona as experiências latentes ao seu universo pueril, ela explora e desenvolve seus potenciais, inclusive o criativo.

Nesta fase de desenvolvimento da vida, as experiências advindas do brincar, do conviver e do explorar são primordiais ao conhecimento de si, promovendo o cuidar de si bem como o pertencimento identitário, onde a criança percebe-se ligada à um determinado lugar e grupo social.

Ao explorar o meio e percebendo-se como parte dele, ela potencializa sua confiança e sente-se capaz de resolver desafios, reverberando os ensinamentos destas experiências às demais fases do seu desenvolvimento humano.

Neste ponto, o ato de brincar traz à criança diferentes maneiras de conhecer e ressignificar o mundo do qual é parte. Quando brinca, coloca-se integralmente no momento presente e, com destreza, usufrui da capacidade de transitar entre seus dois mundos, o real e o imaginário (Machado, 2010).

À medida que atravessamos para outras etapas da vida, nós nos aproximamos dos códigos da pós-modernidade e, ao mesmo tempo, somos cobrados para atendê-los.

Desde a infância, lidamos com o excesso de atividades, vislumbrando uma formação eficiente o bastante para nos instrumentalizar de modo global, como tentativa à garantia de um futuro promissor. Cursos e atividades extracurriculares tomam a rotina de muitas, em detrimento do seu tempo livre para brincar, explorar e ser criança.

Embora saibamos que as linhas fronteiriças das fases de desenvolvimento são borradas e que existem diferentes modos de concebê-las, as cobranças se acentuam com o passar do tempo. De modo generalista, a juventude incorpora a tarefa da escolha profissional e as experimentações afetivas e sexuais. Na fase adulta, as preocupações recaem sobre o trabalho, estabilidade financeira e, muitas vezes, a tutoria acumulada entre filhos e pais idosos. Com o envelhecimento, outras questões se acentuam, a exemplo da saúde, interrupção laboral, perda das capacidades biomecânicas e cognitivas, perda de entes queridos, proximidade com a finitude da vida...

Assim, as expectativas trazidas pela contemporaneidade, neste acúmulo de perspectivas para o futuro, nos condiciona ao tempo da eficácia, do pragmatismo e nos aprisiona, através da automatização das ações, da imposição de rótulos sociais e da cristalização das experiências sensíveis.

Como consequência, colhemos o distanciamento de si mesmo e o aumento vertiginoso dos dados estatísticos que sinalizam para um caos mental, reverberando as diversas síndromes e crises derivadas dos abalos sofridos na saúde mental.

Encontramo-nos, portanto, inseridos nesta psicoesfera contemporânea, administrando as atribuições e as consequências do contexto vivido. Acreditamos ser necessário o entrelaçamento da apropriação consciente desta reflexão com a excitação de práticas estesiológicas, para que possamos conceber diversos modos de compor e ensinar dança, ajustando as suas experiências em acordo com as fases de desenvolvimento do sujeito dançante.

Dentro da linguagem da dança, destacamos a improvisação na perspectiva denominada como *ancestralidade da alegria*, articulando suas impressões e expressões como um possível caminho para a composição em dança.

A ancestralidade da alegria na composição em dança

Compreendemos a improvisação como a resposta criativa do corpo às mais variadas situações. Sua formulação aciona e libera toda a gama de possibilidades armazenadas na memória do corpo vivido, no entanto, será necessário o colapso de uma delas a fim de que ocorra a manifestação da escolha feita.

Se temos, em um primeiro momento, uma maior proximidade com gestos e movimentos que nos são mais familiares, ou ofertados por uma referência direta, à medida que evoluímos nos estudos da dança

de improvisação, ocorre uma ruptura com este fluxo e a consequente ampliação e ressignificação do repertório individual de movimento.

A improvisação estabelece redes com outras áreas do conhecimento e com ações e contextos cotidianos, os quais se reconfiguram técnica e esteticamente nas interfaces onde se encontram.

Percebe-se, assim, que não se trata de uma ação corporal à deriva de contextualização e rigor poético. Ao contrário, a improvisação em dança é prática corporal que expressa genuinamente a dança revisitada na plenitude da interiorização do ser em constante jogo com o meio externo.

A entrega do sujeito dançante neste jogo improvisacional, está intrinsecamente relacionada ao aguçamento sensorial e ao estado alterado, cuja ampliação das suas faculdades possibilita a consciência do fazer ao mesmo tempo que promove uma permissividade criativa, sem julgamento e com percepção de distanciamento da ação em si.

Toda esta experimentação estesiológica pode despertar no sujeito dançante sentimentos de alegria, prazer e paz. Segundo Luckesi (2002), a experiência interna do indivíduo, vivenciada com plenitude, em uma correlação entre o estado de ânimo do participante com a circunstância em que a ação acontece, é o que define a práxis como lúdica ou não.

O profissional da dança, professor-artista, deve ofertar as condições necessárias para a plenitude da experiência, fomentando o processo criativo do sujeito dançante.

Deste modo, as dinâmicas de improvisação podem atingir a ludicidade ao oportunizar o *carpe diem* da dança, ou seja, a vivência do momento presente com plenitude, valorizando o tempo real.

As ações do corpo em estado improvisacional tangem a *cosmovisão* que constitui o sujeito dançante, dando visibilidade ao modo pelo qual ele realiza conexões com o mundo sensível, com as múltiplas forças imbricadas à coexistência humana e não-humana, com a afetividade, com a memória individual e universal.

Todo esse entremeado reconfigura e atualiza a expressão do viver pleno, efêmero e fluído no ato de dançar.

Na perspectiva aqui defendida, as práticas corporais integrativas estão atreladas às de improvisação. Faz-se presente a proposição de dinâmicas com ênfase em massagem, respiração, sonoridades, cânticos, dentre outras ações que cultuem a propriocepção, a acuidade estesiológica, enfim, o autoconhecimento.

São estas que permitirão a pausa, o silêncio e o trânsito por lugares desconhecidos de si mesmo e a expressão desta nova descoberta, solicitando que o sujeito dançante ofereça disponibilidade e coragem para (re)criar a sua dramaturgia de modo autoral e em tempo real.

Como apontado anteriormente, as expectativas da contemporaneidade nos distanciam do mundo sensível e nos invoca aos automatismos e rotulações sociais, ofuscando a diversidade e singularidade humana. Nossa expressividade criativa é calada e postergada em meio à lógica capitalista. Frente ao caos contemporâneo é preciso pausar...

A retomada da consciência a partir do contato consigo mesmo é parte crucial para o processo de composição em dança. Ainda que estejamos vivendo em um contexto problemático e desafiador, a alegria aparece como o motor a redimensionar o modo pelo qual percebemos, interagimos e existimos no mundo.

Não nos referimos à alegria como um antídoto mágico e utópico. A alegria aqui retratada faz menção a um estado inato do ser vivente o qual pode ser acionado como uma força capaz de ressignificar a vida e a dança, nosso foco de reflexão.

Gaiarsa (2003) nos aponta a proximidade existente entre o riso e a criatividade, reconhece que quem ri com facilidade tem a mesma facilidade em se desprender de situações difíceis, conseguindo observá-las com distanciamento e resolvê-las de maneira própria.

O autor ainda pontua que o processo repressor da alegria e do riso começa sempre na infância. O adulto tende a silenciar a espontaneidade da criança, afinal, ele também fora silenciado. Ocorre a

reprodução de um padrão comportamental que passa de geração a geração de maneira alienada.

A ruptura deste padrão ocidental pode ser incitado pela cosmovisão africana sobre a alegria.

Em entrevista concebida à Marques (2024), o professor emérito Sodré refere-se à alegria como uma categoria da cosmovisão africana referenciada de modo coexistente ao axé (potência intrínseca ao ser humano, à natureza e à todas as coisas). Segundo o sociólogo, a alegria é importante e está presente nas diversas manifestações cotidianas e ritualísticas da cultura africana, seja na dança, na palavra, no canto, nas relações com a natureza e com a comunidade.

Deste modo, fazemos alusão à *ancestralidade da alegria*, baseando-nos na premissa da cosmovisão africana de que a alegria não é simplesmente uma emoção, mas um estado intrínseco e latente ao ser humano, por isso não precisamos buscá-la fora de nós mesmos.

A alegria habita em nós e se manifesta como *axé* capaz de nos orientar na percepção e interação com o mundo. Não se trata de uma condição nociva ou alienada, pois ocorre a consciência de que os problemas permanecem em nosso entorno, mas a alegria é a escolha que podemos fazer para estarmos ativos e para agir do modo, e com o *axé*, que desejamos para enfrentar os desafios da vida.

Logo, no que tange o processo de composição em dança, buscamos o engajamento do sujeito dançante em pesquisas historiográficas de senso pessoal ou de classe. O incitamos para compor a partir das impressões levantadas e ressignificadas nos jogos de improvisação. A expressão da *ancestralidade da alegria* qualifica a composição em dança, onde o sujeito dançante é autor da sua dramaturgia em tempo real.

História, memória e corpo na composição em dança

É possível pensarmos na *ancestralidade da alegria* nas mais diversas propostas de composição. Traremos, a seguir, dois exemplos

desta prática: em 2005, “Marabá!”, e em 2012, “Aliança”, em ambos os processos, exploramos esta perspectiva de dança improvisação, memória, ancestralidade feminina e alegria.



Figura 1. Marabá! (2005)
Intérprete: Katia Agg.
Concepção e direção artística: Katia Agg.
Foto: Dolores Biruel.

Ao referenciar a ancestralidade feminina nos meus processos de composição em dança, sinto-me mais próxima das mulheres da minha família, assim como da história de tantas outras que precisam desse lugar de visibilidade, de acolhida, alteridade, sororidade, empatia, respeito, voz e escuta sobre seus direitos, conquistas, desejos, dores e amores...

Em um mundo marcado por dicotomias de gênero, posturas e ações machistas, sexistas e misóginas, é possível contribuir com a conscientização e, quiçá, com a ruptura desse fluxo através da

sensibilização expressiva da dança, promovendo a reflexão sobre as pessoas que se sentem pertencentes ao universo feminino.

Quando danço, as memórias e as histórias das mulheres da minha família presentificam-se em mim e eu compreendo que sou o movimento de libertação da voz oprimida e silenciada dessas pessoas inspiradoras e vitoriosas. Cada uma delas, ao seu modo, intensifica a sua presença ao longo do processo composicional, inclusive no momento da cena e para além dele.



Figura 2. Aliança (2012)
Intérprete: Renata Leite.
Concepção e direção artística: Katia Agg.
Foto: Fernanda Gomes.

A minha história ancestral feminina torna-se o canal que ecoa tantas memórias de outras representações femininas. Todavia, atribuo a mim o poder de autoconhecimento e de autocura quando acesso esse lugar de encontro com a ancestralidade. Desse lugar, gesto a dança, a qual eclode ao vencer as fronteiras e ao ocupar ou-

tros espaços, traduzindo o indizível em abstrações e intencionalidades atemporais, reverenciando a minha *ancestralidade da alegria*.

Segundo Agg (2012), um dos três momentos da composição em dança[1] é o *tempo de espera*, onde se prioriza a escuta, a entrega, a pausa, a ousadia, a afetividade do intérprete criador no encontro consigo mesmo... O corpo respira a memória dos lugares onde interagiu, onde circulou, onde viveu... É o tempo compreendido como necessário para reorganizar emoções, distanciar julgamentos, selecionar signos e símbolos, fruir na criação até que chegue o *tempo da consagração*.

Deste modo, a pesquisa é parte essencial nesta fase dos processos composicionais em dança, com idas ao campo, observação participante, a fim de imergirmos no contexto a ser destacado, buscando o (re)conhecimento e a (re)leitura daquilo que nos inspira para que haja, então, a apropriação e (re)significação das paredes, dos odores, das sonoridades, enfim, de toda a ambiência desses lugares visitados.

O corpo é atravessado pela história impressa na materialidade e também na imaterialidade do lugar.

Afetado, o corpo também afeta o ambiente com suas invenções, apelos, resistências, ousadia, esperança e provoca uma retroalimentação capaz de desconstruir e (re)construir histórias que nos tornam singulares diante da coletividade.

Para tanto, é necessário algum instante de distanciamento do contexto imersivo para que possamos experimentar, explorar, selecionar, (re)criar...

Revisitar nossa história e nossas memórias é trazer a presentificação da ancestralidade pessoal, reconhecer o *eu* mais genuíno. Ao

1. A autora considera três momentos para o processo de composição em dança: o *tempo do desejo/ação*; o *tempo da espera*; o *tempo da consagração*. Para aprofundamento no tema, consultar: AGG, Katia. *Máscara corporal*: aspectos técnicos-poéticos na composição do corpo cênico sob a perspectiva do intérprete interativo. 2012. 220f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: https://bit.ly/3YqSvpJ. Acesso em: 15 nov. 2024.

compreender um pouco mais disso, reconhecemos quem somos, despontamos possibilidades para que possíveis estereótipos sejam fraturados e, dessas fraturas, renasça um ser mais fortalecido e consciente das suas limitações e potencialidades. Portanto, a fricção corpo, história e memória é passo essencial também para avançarmos no processo cunhado por Jung como *individuação* (Agg, 2005).

Embora a improvisação seja inerente à natureza humana, necessitamos nos empenhar na elaboração de sua trajetória didático-pedagógica, a fim de que possamos aprender a riqueza deste processo como motor para a composição e ensino da dança.

O percurso deste aprendizado reformula a ideia de que improvisação seja algo solto sem diretrizes e invoca práticas corporais integrativas, além da articulação entre memória ancestral e alegria, esta última compreendida com potencial transformador dos modos de ser, estar e interagir com o meio.

A dança improvisação clama experimentações que transitam entre contextualidades imaginárias e reais através do brincar dos jogos e das dinâmicas improvisacionais, propiciando desafios encorajadores ao sujeito dançante que o impulsionam a participar da composição em dança enquanto coautores deste processo. A exploração deste processo qualifica o sujeito dançante de modo criativo, consciente e interativo, através de pesquisa aprofundada sobre sua história, seu entorno e a própria concepção da dança.

A *ancestralidade da alegria* revela-se como potencial metodológico, ressignificando não somente o modo de compor e aprender dança, mas também o de ser e estar no mundo. Assim, confiamos em sua atuação como prática diária em prol da formação, inicial e continuada, do artista-professor e do sujeito dançante nos diversos contextos de ensino em dança.

Referências

AGG, Katia. **Contato, técnica energética e improvisação**: investigação na construção da personagem Marabá. 2005. 173f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

AGG, Katia. **Máscara corporal**: aspectos técnicos-poéticos na composição do corpo cênico sob a perspectiva do intérprete interativo. 2012. 220f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: https://bit.ly/3YqSvpJ. Acesso em: 15 nov. 2024.

ESCOLA de Comunicação UFRJ. **A dança como vetor da alegria**: Palestra do professor Muniz Sodré. Youtube, 22 abr. 2021. Disponível em: https://bit.ly/4lvUXoZ. Acesso em: 15 nov. 2024.

GAIARSA, José Ângelo. **Minha querida mamãe**. São Paulo: Editora Ágora, 2003.

LUCKESI, Cipriano Carlos. Ludicidade e experiências lúdicas: uma abordagem a partir da experiência interna. *In*: PORTO, Bernadete de Souza (org.). **Educação e ludicidade**: Ensaios 02. Salvador: Gepel/Faced/UFBA, 2002, p. 22-60. Disponível em: https://bit.ly/4igNKq8. Acesso em: 15 nov. 2024.

MACHADO, Marina Marcondes. O imaginário infantil como trabalho-em-processo. **Childhood & Philosophy**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, jul./dez. 2010.

MARQUES, Simone Dias. Perspectivas científicas africanas resistentes à desvalorização e ao apagamento. **Jornal da Universidade/UFRGS**, 1 ago. 2024. Disponível em: https://bit.ly/4cxueo0. Acesso em: 15 nov. 2024.

CAPÍTULO 13.

DANÇAR O CANTO, CANTAR A DANÇA, BATUCAR O CONHECIMENTO: CELEBRANDO A DANÇA PARA UMA CABEÇA BEM-FEITA

Marcilio de Souza Vieira

Edgar Morin diz que vale mais um cabeça bem-feita do que bem cheia. A assertiva do sociólogo e filósofo francês, a partir do pensamento de Montaigne, serve para refletirmos sobre os saberes da África, em particular as corporeidades dançantes encruzilhadas com as danças afrodiaspóricas brasileiras, sobretudo as mais contemporâneas, que se servem de tais para a construção de coreografias.

Morin (2008, p. 21) nos diz que uma cabeça bem-feita não pretende acumular saberes, mas dispô-los como "princípios organizadores que permitem ligar os saberes e lhes dar sentidos". A citação nos leva para a experiência de corpo com os pesquisadores angolanos do Bimphadi e com pesquisadores brasileiros que participaram da residência artística ministrada pelos componentes do grupo angolano.

Corporeidades que se cruzam em encruzilhadas brasileiras e potiguar. A corporeidade como agenciadora, articuladora e transmissora de conhecimentos. Conhecimento que está imbricado no corpo pelo canto, movimento, danças e gestualidades que compõem algo aprendido pelos órgãos sensíveis; conhecimento que, como nos diz Morin (2008), são repassados pela capacidade de contextualizar e englobar, que deve ser permanentemente revisitado e revisado pelo pensamento.

Tal saber não está apartado de nossa corporeidade, quando dançamos, construímos e transmitimos um conhecimento que se

atualiza no ato performático no corpo-tela que produz pensamento. Um corpo hieróglifo, um corpo ideograma-imagem que,

> complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memórias e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições (Martins, 2021, p. 79).

Com o Grupo Bimphadi, de Angola, ratificamos que as danças africanas e afro-brasileiras compartilham muitas semelhanças e influências mútuas, devido à história de escravização e colonização da África no Brasil. Tais danças encruzam nossa corporeidade pelo gesto, pelo canto, pelo batuque e pelo movimento que aproxima as culturas a partir de sua origem, da expressão, dos ritmos e batidas, dos instrumentos e da memória coletiva.

Dentre essas aproximações tem-se a origem comum em que as danças africanas e afro-brasileiras têm suas raízes na África, como forma de expressão cultural, religiosa e social, e quando trazidas para o Brasil pelas pessoas escravizadas, mantiveram e adaptaram às suas novas realidades: os ritmos e batidas compartilham similaridades, os movimentos corporais semelhantes, como o uso de braços e pernas para criar movimentos rítmicos e expressivos, o uso do torso com assento para as curvas e os movimentos de cintura.

Outras aproximações se dão a partir da expressão cultural e as influências mútuas em que as danças africanas e afro-brasileiras são expressões culturais importantes, que refletem a história, a religião e a cultura das comunidades que as praticam. Elas são uma forma de preservar a identidade cultural e a memória coletiva, além de influenciarem-se mutuamente ao longo do tempo.

Cabe registrar ainda o uso de instrumentos que, nas danças africanas e afro-brasileiras, frequentemente são usados para criar

ritmos e melodias de acompanhamento. Instrumentos musicais tradicionais como o *djembe*, o *kora*, o berimbau e a agogô são bastantes utilizados e podem expressar a preservação cultura e da identidade das comunidades que as praticam. Elas são uma forma de preservar a memória coletiva e a história da cultura africana e afro-brasileira em um corpo que se dá/está em performance ritual. Corpo que "[...] é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade" (Martins, 2021, p. 70). Corpo e voz se inscrevem como episteme. "Nas performances da oralidade, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo" (Martins, 2021, p. 70).

Nos entrelaces das encruzilhadas dançantes, brincamos com os saberes da África com o Grupo Bimphadi e aprendemos com suas corporeidades; apreciamos outros saberes dançantes como que fincados ao chão, *Agbara Ara*, com o que a terra dá, a terra quer, com o chão pisado com o Coco de Zambê.

Entrelaces ou encruzilhadas dançantes

A Mãe Terra foi ressaltada nas danças dos saberes da África. "Fincados ao chão" é um processo coreográfico da Gaya Dança Contemporânea,[1] um grupo de extensão consolidado do Departamento de Artes/UFRN. A peça coreográfica, criada por Aidê e Ale Gomes, com supervisão de movimentos e direção artística de Marcilio Vieira, trouxe a beleza dos movimentos da dança afro-brasileira contemporânea, ressignificando os corpos dançantes compostos por pessoas pretas e brancas.

1. Ficha técnica: Direção artística: Marcílio Vieira | Concepção coreográfica: Ale Gomes e Aidê | Integrantes: Aidê, Gabriela Olier, Ale Gomes, Bea Silva, Daniel Sabino, Duda Menezes, Eugênio Araújo, Jaynne Marie, Júlia Saturnino, Kell Silva, Kylleí Souza, Vandson Fonseca | Tempo de duração: 8 minutos.



Figura 1. Fincados ao chão

Fonte: Imagens fotografadas no V Seminário Corpo e Processo de Criação nas Artes da Cena: Saberes da África. Acervo dos organizadores do seminário, 2024.

Baseando-se nos estudos do movimento das danças afrodiaspóricas, a peça traz para a cena o gingado da capoeira, a força da mulher representada na Mãe Terra, a representatividade preta, a (in) visibilidade de corpos pretos traçados pelo poema "Me gritaram negra", da coreógrafa peruana Victoria Santa Cruz, uma bandeira na luta contra o racismo. Ele relata aquilo que todo negro já viveu e o faz interiorizar uma autoimagem que nega sua autoestima, e, num crescente, a palavra "negra", que começa como insulto, se transforma em afirmação valorosa da identidade e da humanidade negra.

A obra se encaminha para um enterreirar (Nascimento, 2020) o chão expresso nas movimentações gésticas dos dançarinos, demonstrando pertencimento e retorno a ancestralidade que

> [é] fundamento de manutenção, continuidade e força que leva a transcender seus espaços, dando ênfase a um jeito de ser, fazer e estar. A força vinda daí cria e recria mecanismos de resistência cultural traduzido em ações educativas e afirmativas (Conrado, 2006, p. 104).

A peça aponta para o despertar do pertencimento negro afro, abrangendo aspectos além dos fenótipos. Implica em perceber e reconhecer as influências da negritude a partir do canto, da dança, da gestualidade e do movimento na própria constituição de brasilidade, despertando o pertencimento como um mecanismo fundamental no combate ao racismo e suas implicações.



Figura 2. Fincados ao chão

Fonte: Imagens fotografadas no V Seminário Corpo e Processo de Criação nas Artes da Cena: Saberes da África. Acervo dos organizadores do seminário, 2024.

Na dança, trechos do poema de Victoria Santa Cruz era dito por dançarinos pretos como autorreconhecimento afrodescendente e pertencimento étnico-racial. A dança foi trazida como marcador de africanidades cujo objetivo era despertar nos indivíduos dançantes o reconhecimento da influência afro na sua própria formação. Pela

dança, os membros da Gaya Dança Contemporânea trouxeram à tona o que Vieira e Cruz (2024, p. 4), enleados pela Pretagogia de Petit (2015), chamam de corpo brincante que "é capaz de se desmecanizar e se autodespertar crítica e criativamente possibilitando a ampliação de conhecimentos constituídos com valores sociais".

Assim como um baobá, fincados ao chão como dança afrodiaspórica, assenta-se na corporeidade dançante, da gaia que ginga, que brinca com o corpo-dança afroancestral com movimentos em níveis baixo e médio. Em outras palavras, assentados pela Pretagogia de Petit (2015), o corpo dançante afrodiaspórico da Gaya Dança Contemporânea busca no chão sua representatividade de fertilidade, ou como nos diria Vieira e Cruz (2024, p. 5) "uma ligação entre o sujeito e a natureza e até mesmo possibilita o contato da negritude com as divindades, com as suas crenças".

Como o chão pisado com o Coco de Zambê em "A terra dá, a terra quer – zambê de contra-ataque", com coreografia de Alexandre Américo e direção artística de Teodora Alves, uma peça do Grupo de Dança da UFRN (GDUFRN).



Figura 3. A terra dá, a terra quer – zambê de contra-ataque (GDUFRN)
Fonte: Imagens fotografadas no V Seminário Corpo e Processo de Criação nas Artes da Cena: Saberes da África. Acervo dos organizadores do seminário, 2024.

A peça é a confluência coreográfica fruto da residência de pesquisa e criação Manifestações da terra, orientada por Alexandre Américo, a partir do piso comum do Grupo de Dança da UFRN.[2] Foi feita para espaços alternativos, expressando esteticamente as experiências subjetivas vivenciadas nas manifestações da terra, como o Coco de Zambê (RN) e o iniciático no Candomblé, que envolve o recolhimento no roncó.[3]

A coreografia foi inspirada no livro *A terra dá, a terra quer*, de Nêgo Bispo, bem como as noções de tempo erguidas por Leda Maria Martins e as herdanças transmitidas por Teodora Alves, como exercício coreográfico de performance espiralar que se pretende apresentar uma cosmologia caiçara a partir da atenção aos atos de ócio dos trabalhadores em seus gestos dançados nos zambês contra coloniais, situados no litoral norte-rio-grandense. Com o intuito de pensar políticas do chão, confrontando a ideia de indivíduo apartado do seu entorno, a peça pretende exercitar uma coreografia do inconsciente, descafeinada da lógica colonial imperativa no Ocidente, para rumar ao senso de comunidade presente nas manifestações culturais da terra e suas específicas danças de liberdade.

Do tempo espiralar de Leda Martins (2021, p. 35. Grifo do autor), a obra dançada se ancora nas epistemes do Coco de Zambê a partir de práticas performáticas que vão se constituindo como conhecimento que se inscreve nos corpos tecendo "processos de

2. Ficha técnica: Orientação coreográfica: Alexandre Américo | Colaboração cênico-visual: Heloísa Sousa | Criação e performance: Aleanderson Germano, Ana Lincka, Bruno Moura, Carolina Pinheiro, Emilly Vitorio, Emilly Stephane, Felipe Anderton, George Flávio, Grasiela Amélia, Hiasmim Felizaro, lara Camila, Isaías de Souza, Italo Rodrigues, Jane Andrade, Larissy Macêdo, Sabrina Luz, Saionara Aires | Coordenação e direção geral: Teodora Alves | Coordenação adjunta: Sávio de Luna | Assistência de direção: Ana Lincka, lara Camila, Jane Andrade | Produção: José Isaac | Colaboração dramatúrgica: Pedro Vitor | Tempo de duração: 40 minutos.

3. Quarto de retiro espiritual para a feitura de santo.

restauração e resistência", garantindo "[...] a sobrevivência de uma *corpora* de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento [...]". Tais conhecimentos são balizados por saberes e valores retransmitidos das culturas africanas a partir de códigos "[...] sensoriais, visuais, cinéticos, olfativos, gustativos, repleto de música e dança" (Martins, 2021, p. 118).

Assim, o corpo dançante de "A terra dá, a terra quer – zambê de contra-ataque" produz pensamento, ou como nos diria Martins (2021, p. 162) sobre o Reisado,

> a experimentação com linguagens transdisciplinares e transversais revela atitudes e mudanças de protocolos e de calores estéticos e éticos. Nessas poéticas, a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda as cenas expandindo os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, de memória, de afetos e de ações. Um corpo pensamento. [...] Um corpo político, autofalante, arauto do ainda não dito ou repetido, porque antes interditado, censurado, excluído [...].

Dançar o corpo espiralar em é recorrer a gésticas da ancestralidade configuradas em dança contemporânea numa corporeidade que é agenciadora, articuladora e transmissora de conhecimento num corpo hieróglifo e ideogramático – corpo-imagem ou, como nos diz Martins (2021), corpo-tela que produz pensamento.

> Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memórias e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições (Martins, 2021, p. 79).



Figura 4. A terra dá, a terra quer – zambê de contra-ataque (GDUFRN)
Fonte: Imagens fotografadas no V Seminário Corpo e Processo de Criação nas Artes da Cena: Saberes da África. Acervo dos organizadores do seminário, 2024.

"A terra dá, a terra quer – zambê de contra-ataque" reconstrói a dança popular da praia de Tibau do Sul, interior do estado do Rio Grande do Norte, em dança contemporânea com traços afrodiaspóricos. A peça se pretende a uma decolonialização do colonialismo na dança e isso só é possível quando os corpos de intérpretes-criadores se propõem a cocriar, sem codependência de coreógrafos. É o coabitar em várias terras sem esquecer seu lugar de origem, suas raízes dançantes. É compreender o Coco de Zambê como conhecimento produzido por um povo e oriundo de seu modo de viver, e não como dança folclórica.

"*Agbara Ara*, flor e ferro na essência das avós Maria"[4] é uma performance criada por Agrinez Melo e Everson Melo e fala da rela-

4. Ficha técnica: Pesquisadora e idealizadora: Agrinez Melo | Atores/*performers*: Agrinez Melo e Everson Melo | Músico percussionista: Thulio Xambá | Assessoria de pesquisa: Prof.ª Dra. Danielle Perin Rocha Pitta e o Prof. Dr. Robson Haderchpek | Coordenação *social media*, *videomaker* e fotógrafo: Talles Ribeiro | Iluminação: André Cordeiro | Terreiros parceiros: Ile Axé Ogum Sete Ondas; Ilê

ção de seus intérpretes com suas ancestrais, as avós Maria. Tendo o corpo como tela e a percussão como guia de movimentação, vão juntos desenhando escritas de autorreferência através do Ara na cena.



Figura 5. ***Agbara Ara***

Fonte: Imagens fotografadas no V Seminário Corpo e Processo de Criação nas Artes da Cena: Saberes da África. Acervo dos organizadores do seminário, 2024.

A Poética Matricial dos Orixás em Encantados é o fio de ligação e encruzilhada da performance e desta maneira ambos passeiam entre o doce e perfume da flor e o ferro guerreado das mulheres/avós que passaram pela *Ayê* plantando sementes. É dentro deste Oricentro que os dois intérpretes, Agrinez Melo e Everson Melo, com a participação percussiva de Thulio Xambá, vão entrecruzando as ações de suas representatividades enquanto ara(corpo)preto ritualizado na cena.

Obá Aganju Okoloyá | Agradecimentos: Pai Pequeno Augusto Sá, Yalorixá Maria Helena Sampaio, Yalorixá Inajá, Tia Lia, Espaço O Poste Soluções Luminosas, Estação da Cultura de Arcoverde, Grupo Teatral Tropa do Balacobaco, Mestre Assis Calixto e família Coco Raízes de Arcoverde. Tempo de duração: 30 minutos.

A performance configura-se a partir de lembranças desse corpo preto e aponta uma pedagogia decolonial ao trazer para a cena rastros dos corpos de suas ancestrais. É perceptível em "*Agbara Ara*, flor e ferro na essência das avós Maria" uma concepção corpórea que considera o autoconhecimento, as relações e a autoexpressão sobretudo no que diz respeito a géstica de matriz africana encorpada nos *performers*.

Para Melo (2023), a Poética Matricial é um preceito ancestral ritualístico uterinamente fecundado pela energia dos Orixás e encantados. "Ativa através de movimentos da energia dos Orixás, um ritual que banha e limpa o *Ara* impregnado de teoria colonizante que diminui as potencialidades dos artistas nas cenas teatrais" (Melo, 2023, p. 48) e só faz sentido se o *performer* assumir a escrita a partir de suas vivências e experiências, quer ritualísticas, quer artísticas.

A autora diz que a Poética Matricial representa o texto dramático que parte diretamente do *Ara* para a cena e bebe em um teatro/performance/dança ritualizado que valoriza a natureza e o indivíduo, como ser fundamental para a existência coletiva (Melo, 2023, p. 50). Essa experiência performativa atravessa o palco e transcende memórias, trazendo os antepassados para integrar o momento contemporâneo.

No entrelace de saberes encruzilhados, a Companhia de Dança do Teatro Alberto Maranhão (CDTAM) apresentou "Chão",[5] um trabalho que busca dissipar ou abalar os pisos e as paredes reguladoras de nossos corpos. A peça tem direção artística de Wanie Rose Medeiros, concepção coreográfica de Alexandre Américo e interlocução dramatúrgica de Karenine Porpino.

5. Ficha técnica: Direção artística: Wanie Rose | Coreografia: Alexandre Américo | Dramaturgia e assistência de direção: Pedro Vitor | Interlocução dramatúrgica: Karenine Porpino | Iluminação: Ronaldo Costa | Adereçagem: João Marcelino | Trilha sonora: Mateus Tinoc | Fotos: JAN e Maria Antonia Queiroz | Dança e co-criação: Bárbara Luz, Bruno Borges, Júlia Vasques, Manu Souza, Margoth Lima e Weller Alves | Ensaiadora: Júlia Vasques | Pesquisa, visualidades e documentação de processo: Maria Antonia Queiroz e Pedro Vitor | Produção: Rosy Nascimento | Tempo de duração: 50 minutos.



Figura 6. Chão

Fonte: Imagens fotografadas no V Seminário Corpo e Processo de Criação nas Artes da Cena: Saberes da África. Acervo dos organizadores do seminário, 2024.

Nesta dança, o fora é dentro, o céu é piso, o corpo é político, a carne é espectro, o som é silêncio. Estas pequenas danças, em devir, assombram os corpos que agenciam as tensões entre suas ancestralidades e as fabulações do futuro. Nesta peça, os intérpretes-criadores exercitam uma coreografia do inconsciente em fluxo de descafetinagem da lógica de reprodução colonial que invade nossos corpos. Em "Chão" se enaltecem as políticas do chão e confronta-se a ideia de indivíduo apartado de seu entorno rumo ao ímpeto de comunidade presente nas manifestações culturais da terra. Uma dança sem rosto num piso comum.

"Chão" deseduca nosso educado olhar para a dança contemporânea, pois nos tira do eixo, nos dá formigamentos; impressiona o olhar e a resistência para a repetição de movimentos circulares.



Figura 7. Coco de Zambê
Fonte: Imagem fotografada no V Seminário Corpo e Processo de Criação nas Artes da Cena: Saberes da África. Acervo dos organizadores do seminário, 2024.

Na descafetinagem da lógica de reprodução colonial tem-se o "Coco de Zambê" do Grupo Coco de Zambê,[6] dança afro brasileira da região litoral do Rio Grande do Norte, mais precisamente

6. Ficha técnica: Damião Cosme (mestre) | Riquel (filho do mestre) | Ryan (filho do mestre) | Jorge (irmão do mestre) | José (irmão do mestre) | Djalma (irmão do mestre) | Luiz (tio do mestre) | Ckerbesson (sobrinho do mestre) | Humberto (sobrinho do mestre) | Jeorge (sobrinho do mestre) | Tempo de duração: 50 minutos.

na cidade de Tibau do Sul, na comunidade de Cabeceiras. É uma dança que vem passando de geração em geração, coordenada pelo mestre Damião Cosme, que herdou o bastão depois da morte de seu pai Geraldo Cosme. O grupo é formado por irmãos, filhos, netos e primos, onde só homens participam da dança original.

Como tantas manifestações da tradição oral, o Coco de Zambê correu o risco de desaparecer, mesmo tendo se constituído durante décadas como importante elemento identitário de comunidades quilombolas da região de Tibau do Sul. Seu ressurgimento ocorreu no final do século XX, a partir da iniciativa de pessoas preocupadas com seu desaparecimento. Neste contexto, foi fundamental a determinação do Mestre Geraldo Cosme que, liderando um grupo familiar, retomou o zambê buscando fidelidade à sua prática tradicional.

Dois tambores estão presentes na maioria dos grupos que praticam o Coco de Zambê: o próprio *Zambê*, também conhecido como pau furado ou oco de pau, que é maior e mais grave, e o *Chama*, ambos construídos artesanalmente com troncos de árvores da região. A música se caracteriza como um canto responsorial, puxado pelo mestre e respondido pelo coro de vozes, e a brincadeira/dança acontece numa roda que mantém ao centro os tocadores. Os brincantes se revezam reverenciando o tambor e realizando passos livres de grande energia que lembram movimentos da capoeira e do frevo. Uma de suas principais características, como já informado, é o fato de ser praticado apenas por homens.



Figura 8. Apresentação final da residência artística

Fonte: Imagem fotografada no V Seminário Corpo e Processo de Criação nas Artes da Cena: Saberes da África. Acervo dos organizadores do seminário, 2024.

Girando a gira e tamborilando o conhecimento, aprendemos pela fruição com esses artistas e *performers* e suas relações com as danças de matrizes africanas entrelaçadas por corpos dançantes de danças afro-brasileiras e vivenciamos o cantar-dançar-batucar da metodologia Bimphadi. Entrelaçamos os saberes de África com os saberes diaspóricos brasileiros para a construção de um corpo cênico que considera o fazer pela experiência.

Sobre essa tríade que não é dissociada, Ligiéro (2011) diz fazer parte tanto do corpo festivo, quanto do religioso, assim como do cotidiano de dançarinos e de pessoas comuns em algumas comunidades, ocorrendo dentro de um contexto "celebratório-ritualístico com grande capacidade de interatividade e participação do público presente, quase sempre gente do mesmo grupo ou de convidados e simpatizantes" (Ligiéro, 2011, p. 133).

No processo de ensino e aprendizagem todos éramos mestres e aprendizes. Construímos conhecimentos pelo batuque, pelo canto, pela dança. Conhecimentos produzidos no e pelo corpo enquan-

to imagem em movimento, atualizada no momento mesmo do ato performático, num tempo espiralar (Martins, 2021), *continuum*.

Modos de reexistir e existir exalados pela dança, pelo canto e pelo batuque em escrevivências (Evaristo, 2007) corporalizadas em corpos de mulheres/homens pretos, pardos e brancos com traços indígenas, em vivências performáticas num sul corpóreo de brasis--áfricas de vozes autorais nutridos pelo fazer artístico.

Como um beco de memória *à la* Conceição Evaristo (2013), o trabalho performático desenvolvido pelo Bimphadi fez a gira girar em escrevivências como "[...] a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência [...]" (Evaristo, 2007) multiforme e enterfaceada em corpos brasileiros e africanos que traduziram na performance a memória como fio condutor para tratar de questões referentes à identidade, à hereditariedade e ao resgate da história do povo negro a partir de cantos, danças e batuques. Assim, a performance foi permeada de memórias contidas de reafirmação identitária num entrelugar de corpos dançantes.

Referências

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Capoeira angola e dança afro**: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia. 2006. 314f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *In*: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações performáticas brasileiras**: teóricas, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Editora Mulheres, 2013.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar desenho das perfomances africanas no Brasil. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, jan./abr. 2011.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MELO, Agrinez Diana de. **A poética matricial dos Orixás e encantados**: o Ara ritual mulher preta no teatro ancestral. 2023. 101f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Enterreirando a investigação: sobre um ethos da pesquisa sobre subjetividades. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 72, p. 199-208, 2020. DOI: https://doi.org/10.36482/1809-5267.arbp-2020v72s1p.199-208.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia**: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral africana na formação de professoras e professores. Fortaleza: Eduece, 2015.

VIEIRA, Marcilio de Souza; CRUZ, Josivando Ferreira da. Corpo pretagógico em gestação: reflexões sobre pretagogia. **Educação**, Santa Maria, v. 49, n. 1, e10, p. 1-7, 2024. DOI: https://doi.org/10.5902/1984644470444.

CAPÍTULO 14.

PERSONAS E BONECAS INFLÁVEIS: UM RELATO

Naira Ciotti

Seminário Saberes da África
Grupo de Pesquisa Cirandar
Novembro de 2024.

Da chegada até a universidade

Seis e meia da manhã eu ligo meu Citroen velhinho e aperto o botão da garagem, o portão enorme arrasta-se na areia da calcada, no jardim de Ponta Negra, manobro o carro e fecho o portão, que agora já vai mais rapidinho. Pego a rua que dá pra ver a Praia de Ponta Negra, através de um pequeno espaço deixado pelos restaurantes e bares à beira-mar. Gosto de começar o dia olhando a cor do mar, ver o que me aguarda. Pego o primeiro sinal da viagem, aproveito pra ligar o led Zeppelin e vou até a universidade. No caminho mais tranquilo, atravesso as dunas e entro no *campus* pelos fundos. Passo por todo o Centro de Educação, depois, Comunicação e de Convivência e subo até o Centro de Ciências Humanas, onde acontecem os encontros do último dia do V Seminário Internacional Corpo e Processos de Criação nas Artes da Cena: Saberes da África. Minha sala está aberta, dois monitores me cumprimentam e o trabalho começa. Fazemos uma revisão de quem são os participantes, se a fala será através de videoconferência ou presencial.

Os seminários de pesquisa nos trazem a sensação de que estamos nos aproximando de uma real comunicação na área de Artes Cênicas, as provocações em torno dos saberes da África me leva-

ram a participar com este texto que, apesar de fragmentado, busca cartografar, ou seja, alinhar pedaços nalguma ordem. Inicialmente, vou alinhar fragmentos de pensadores africanos ou diaspóricos que enfrentaram as questões envolvendo o corpo e as políticas de inimizade (Mbembe, 2017) e as corpografias da memória (Martins, 1997), depois vou dispor essas ideias na forma de passagens, lojas de objetos que parecem trazer pequenos mundos dentro de si. Passagens, para Walter Benjamin, é entender a cidade e a modernidade, mas também ver uma dialética entre a cidade aberta ao céu e ao sol e outra marginal, onde os boêmios e poetas podem viver e trabalhar e os vendedores de qualquer coisa expõe suas mercadorias.

Considerações e perspectivas

Estava com os resumos num documento, que pretendia usar para acompanhar as pesquisas enquanto elas eram apresentadas por seus autores. Dentro dos regulamentos do seminários, cada pesquisador teve quinze minutos para apresentar seus projetos e, depois, eu teria o mesmo tempo para arguições. Tudo muito planejado por mim, ansiosa por ouvir e poder conversar com pessoas de todo o Brasil e com diferentes formações: havia uma pesquisa de graduação (do tipo PET), do Rio de Janeiro, um TCC performático do Maranhão, dois pesquisadores locais, ambos egressos do curso de licenciatura em Teatro e agora mestrandos do PPGARC, e um orientando de pós-doc do professor Wellington Jr., residente no Ceará. Eis a lista de trabalhos apresentados:

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM PELO VIÉS DAS DRAMATURGIAS DE SI
Yogi Medeiros de Brito Lucena

DESPERTAR DE MEMÓRIA ANCESTRAL: UM CAMINHO POSSÍVEL PARA A (RE)CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE DE CRIANÇAS PRETAS
Ana Carolina Ribeiro Cuba Peres

PERFORMANCE INSACIÁVEL: RELATOS DE UM CORPO BANALIZADO
Tamilde Machado Lopes

ESTUDOS PARA DANÇARINAR: DA ESCRITA-PERFORMANCE AO CORPO BRINCANTE ANIMALUMANO
Joubert de Albuquerque Arrais e Antônio Wellington de Oliveira Júnior

BONECA: O CORPO ENQUANTO MANIFESTO EM PERFORMANCE E FOTOPERFORMANCE
Elisiana Gomes Da Silva

AFINAL, DE ONDE O VOGUING VEM? BREVES REFLEXÕES SOBRE A COMUNIDADE BALLROOM
Juanielson Alves Silva

O fluxo de trabalho on-line dificulta a comunicação

Certamente não vai ser nenhuma novidade dizer que o processo de um simpósio tão complexo seria simples em termos de conexões e tecnologias. As videoconferências caiam frequentemente e minha opção foi dar mais tempo para que os pesquisadores explicassem seus trabalhos, o que resultou num grande atraso, por isso não pude acompanhar os demais debates.

Dediquei-me a ouvir cada um dos palestrantes, dialoguei com eles, sempre tentando cruzamentos conceituais com os saberes de África que vieram de minhas leituras.

Em um plano bem geral, pode-se dizer que os trabalhos foram muito interessantes e mostraram a diversidade temática e conceitual que se esperava de algo tão complexo e heterogêneo. Muito falamos

sobre arte performativa (*performance art*), sobre as políticas do corpo, autobiografias e processos de contágio entre o humano e não humano em possíveis interações, conforme as ideias de Donna Haraway.

O encontro demostrou que alguns projetos ainda carecem de abordagens mais audaciosas quanto a questão das metodologias, de maneira geral e, em particular, sobre a maneira de abordar os objetos de modo mais dinâmico e político. Os métodos das filosofias africanas são encarnados em situações reais e buscam uma reparação social, justíssimos em relação aos nossos saberes. A maneira como Mbembe inicia o livro *Sair da grande noite: ensaio sobre a África colonizada* (2019) pode ajudar com o conceito de mundo-africano-que-vem – essa necessária construção coletiva na pesquisa para incluir essas abordagens decoloniais.

> O melhor do pensamento pós-colonial não considera a colonização nem como uma estrutura imutável e a-histórica, nem como uma entidade abstrata, mas sim como um processo complexo de invenção simultânea de fronteiras e intervalos, de zonas de passagens e espaços intersticiais ou de trânsito (p. 125).

A solução encontrada para essas diferenças foi facilmente contornada com comentários feitos na forma de conselhos, e não de advertências, propondo sempre, na caminhada de aprendizagem e pesquisa em Artes Cênicas, aquilo que bell hooks nos ensina no livro *Ensinando pensamento crítico*. Citaremos alguns deles para enfatizar a presença da inteligência feminina:

Ensinamento 1

> Observando a fotografia, consigo ver a garota pensar. Consigo ver sua mente trabalhando (hooks, 2020, p. 23).

Ela se refere a uma foto de si mesma quando criança, uma menina negra que está com os olhos no futuro e pensa como todas nós pensamos. O pensamento crítico pode ser compartilhado desde a mais tenra infância, pois nossas crianças são críticas.

Pensar é uma ação. A performance é também uma ação, razão pela qual, segundo hooks, para todos os indivíduos que aspiram ao intelectualismo, os pensamentos são laboratórios onde se podem formular questões e descobrir.

Ensinamento 2

> Educadores progressistas continuamos a honrar a educação como prática da liberdade porque sabemos que a democracia prospera em ambientes onde o aprendizado é valorizado (hooks, 2020, p. 33).

Um ponto importante da aprendizagem científica é o impulso dos professores para defenderem uma ideia de certeza. Mas, do ponto de vista das teorias da Pedagogia Crítica, propõe-se a adoção uma atitude de abertura em todos os momentos, demonstrando vontade de reconhecer as limitações dos nossos conhecimentos.

Finalmente, no Ensinamento 9, intitulado "Contar histórias", bell hooks propõe uma mudança nos paradigmas.

> Contando uma história para ilustrar os pontos importantes, minhas ideias seriam recebidas com mais abertura (hooks, 2020, p. 66).

Para além disso, as narrativas facilitam o processo de cura social. Surge uma experiência de maravilhamento quando os indivíduos transcendem o trauma e se percepcionam como seres completos e integrados. Por isso, o Ensinamento 10 de bell hooks é *compartilhar histórias*.

Aa materialidades Performance Lila e Cartografia de Yogi ou Personas e bonecas infláveis

Yogi e Lila trouxeram, respectivamente, um mapa decalcado numa cartolina na escala humana, depositado no chão antes mesmo que nossa mesa se iniciasse, e uma performance.

Lila entra pela porta da sala vestida apenas de *underwear* e inicia uma travessia titubeante mostrando na sua pele marcas de hematomas e escoriações. Ela caminha devagar e vai ganhando presença. Sei o que ela está representando, percebo seus tremores, a preparação do seu corpo revela memórias. Corpo espancado, corpo de uma mulher, ou corpo boneca? Inflável?

Não, a performance de Lila cria atos de transferência, ela chega ao meio de sala e adquire voz. Fala das escrevivências femininas, dos corpos das mulheres violentadas que são tratadas como bonecas.

Yogi trouxe para a mesa as imagens textuais de sua pesquisa na forma de Cartografia. Ele é orientado pela Prof.ª Karyne Dias Coutinho e apresentou suas ideias acerca de treinamento para atores na cena contemporânea, buscando problematizar o trabalho autobiográfico e defendendo que essa investigação da ordem do performativo, como apontou Butler (2015), encarrega-se de construir uma ideia de personagem mais aderida ao mundo, cruzando assim com a representação, um caminho sem volta. Essa cartografia envolvendo o corpo biográfico e seus afetos leva para a expansão da ideia de personagem e caminha em direção a construção de personas, essas sim aderidas ao nosso cotidiano, invasoras de ambientes específicos da cidade. Personas e não personagens, foi o meu conselho conceitual para essa comunicação.

Pensei então em criar aforismos e citar os autores que pretendo trazer a discussão que foi movimentada pelo seminário em geral e na questão da África em particular. Recolhi fragmentos de ideias

esparsas e quase poéticas, das leituras dos filósofos, autores assumidamente conectados com as filosofias africanas, como Leda Maria Martins e Achille Mbembe, para dialogar com os saberes atuais. Penso que escrever esse texto envolve criar passagens na questão do corpo, que traz inscrito, de diferentes maneiras, as significações radicais do afrofuturismo e das performances ancestrais.

A incapacidade do humanismo europeu de abrir espaço para outras genealogias do mundo é discutida a partir das estruturas de invisibilizarão, objetificação e instrumentalização racial, que pensadores africanos e afro-diaspóricos questionam de forma insistente e sob múltiplas perspectivas. Achille Mbembe é um importante pensador camaronês que tem ampliado sua difusão e presença nas reflexões políticas contemporâneas, além de ser um autor fundamental para a compreensão dos desafios e das tensões do presente histórico, por meio de sua contribuição para a Filosofia Política.

Agradeço a oportunidade de ter ouvido esses pesquisadores, mesmo aqueles que não foram contemplados aqui com nenhum comentário. A diversidade de gestos de pesquisa com diferentes graus de complexidade foi extraordinária.

Referências

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo:** Crítica da violência ética. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. **Ensinando pensamento crítico**: sabedoria prática. Tradução de Bhuvi Libanio. São Paulo: Elefante, 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. 191p.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2018. 320p.

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017. 250p.

MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite:** ensaio sobre a África colonizada. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019. 264p.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do rosário no Jatoba. São Paulo: Ed. Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

CAPÍTULO 15.

ARTE PELOS SENTIDOS: CRIAÇÃO IMPROCESSO DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA PERFUMADA

Patrícia Leal



Figura 1. Residência *Improcesso 6*

Fonte: Imagem de Patricia Leal.

A mesa está posta. Vamos nos alimentando, trocando olhares, gestos e histórias sobre os perfumes de frutas saborosas, intuitivamente escolhidas. Hábitos de famílias revelam cultura, costumes e afetos, dão forma aos nossos gestos, entonações, posturas, palavras.

Uma toalha no chão. Toalha de muitos tecidos, retalhos, pedaços, cores, diferenças. Pessoas de diferentes idades, cores, formações, cidades, estados... bailarinos, músicos, atores, alunos, professores, graduação, pós-graduação, artistas. Todes

enredados no perfume inebriante desde a primeira casca de tangerina rompida e tantas histórias de afeto em comum.

Como nos lembra Câmara Cascudo (1983), alguns alimentos, em vários povos, são oferecidos para facilitar a aproximação, o entendimento, a compreensão:

> Os bolos e os doces, não sendo alimentos reais, tornados indispensáveis no convívio humano, denunciarão um estágio compreensivo e cordial na comunicação social. Esses doces aparecem em quase todos os povos, oferecidos como preliminar na recepção começada (Cascudo, 1983, p. 658).

Em nossa residência, oferecemos as frutas frescas, sem uma necessidade muito específica prévia, apenas o compartilhar. Há de se relembrar a história sufocada do nosso olfato, do nosso paladar mais fino. Das nossas percepções sensoriais, por tantas vezes caladas por um dito decoro, ou educação à mesa, nas ruas, na escola, nas famílias, em nossos corpos.

Sentamos no chão, em círculo, para compartilhar frutas em nosso café da manhã. Banquete sensorial da sexta edição da Residência Artística Bienal *Improcesso*. O romper da primeira casca de tangerina, pungente, penetrante, arde os olhos e me abre um sorriso de lembrança de menina na caçamba da caminhonete, depois da tarde toda no sítio, a comer e semear ao vento as árvores mais suculentas de poncã. Sabor doce, suave como coração pulsando em vida, azedo como as travessuras de criança cortando a pele em arame farpado. Misturas de muitas pequenas células de passado se presentificando para um novo futuro a ser construído.

É brilho.
É linda.
A tangerina
É forte. Ácida. Aromática.

É da minha infância.
É dos dias da escola.
De subir no muro de Dona Terezinha.
De ser chamado a atenção.
De rir com os amigos.
(Vieira, 2023, p. 54)

Tangerina... tangerina
Quantas lembranças você me traz, menina
Seu cheiro forte e cítrico
Traz a energia que em meu corpo se anima
Focando em movimentos circulares
Trago ao meu corpo sensações únicas
Baseadas na minha adolescência
Aonde tive sua ausência.
(Freitas, 2023, p. 30)

O som era redondo, exigia um gesto continuo, denso, lento... Só mais à frente reconheceu a bergamota, e mais ainda em frente a sua acidez reta, rápida, entrecortada. Tudo exigia uma companhia sem esforço, uma presença sem controle, sem excesso de fala, somente uma presença terna.
(Porpino, 2023, p. 19)

Iniciei a residência artística dialógico-performática *Improcesso* em 2013, como uma necessidade de aprofundamento mais imersivo na linguagem da improvisação, a partir de um projeto de extensão que desenvolvo há catorze anos, a *Jam Session: momento cênico em movimento*, que realiza encontros em improvisação mensais, abertos ao público. A residência surgiu como uma continuidade das Jams (sessões de improvisação), mas já com um foco de aprofundamento em minha metodologia de criação como artista, a Dança/*Arte pelos Sentidos* (2020), que utilizo, transformo, compartilho, reconfiguro há mais de duas décadas.

Em 2023, em sua sexta edição, tivemos a participação de alunos da graduação da Dança e do Teatro, da pós-graduação em Música, professores e artistas de diversas localidades como Rio Grande do Norte, Paraíba, Espírito Santo, Goiás e São Paulo, por meio de convocatória nacional.

> A residência aprofunda o desenvolvimento da arte processual contemporânea a partir da vertente metodológica da *Arte pelos Sentidos*, em diálogo, por meio da linguagem da improvisação e da dramaturgia em tempo real, com outros artistas. A residência tem convocatória pública que, nesta edição, foi aberta no dia internacional da Dança, com a performance/exposição *Nua* (2023), seguida do lançamento de perfumes autorais e contando, ainda, com roda de conversa e exposição (Leal, 2023, [n.p.]).



Figura 2. Performance *Nua* (2023)
Fonte: Imagem de Arthur Felipe Freitas.

Contamos, ainda, com palestra de abertura do músico Divanir Gattamorta, da Unicamp, compartilhando ampla experiência sobre a música desenvolvida para a dança e para trilhas sonoras de espetáculos cênicos. O evento foi registrado e pode ser visto em um curta-doc desenvolvido pela pesquisadora Francisca Herculano. A residência também abriu seu processo *Em prosa e Verso* presencialmente ao público, no dia primeiro de junho de 2023, no Teatro Onofre Lopes, e publicou um livro, com impressões, relatos, canções e poesia, disponível no repositório institucional da UFRN.

Escolhi para o presente trabalho compartilhar um pouco de minha pesquisa com residência artística, justamente porque foi uma das atividades que permeou todo o nosso seminário. Farei essa reflexão a partir de três vertentes que considero mais relevantes e com maiores conexões em relação às mesas, apresentações de trabalhos acadêmicos e artísticos de nosso encontro. As vertentes escolhidas são: a ânsia contemporânea por residências artísticas, o interfacear de linguagens artísticas e a sinestesia nos processos de criação e o apagamento/anestesia do sentido do olfato.

Por que quero morar com você?

A contemporaneidade nos apresenta, cada dia com mais frequência, o formato de residências artísticas como possibilidade de compartilhamento de modos de fazer arte coletiva, bem como abrir a público processos de criação, não como um resultado final, mas evidenciando a experiência processual no presente.

Em nosso seminário não foi diferente, tivemos mesas, comunicações orais e apresentações artísticas, mas durante a semana toda um fio condutor era a residência artística, como necessidade de uma convivência maior, mais prolongada. *Improcesso* nasceu disso, a partir das Jams, de se passar mais tempo junto, de prolongamento

de tempo, de convivência cotidiana para saberes compartilhados e aprofundamento de linguagem em improvisação e dramaturgia em tempo real. O exercício da improvisação em tempo real é uma possibilidade de construção de presença que requer desarticulação constante, transformação, soltura de padrões rígidos ou fixos.

Exercitar a linguagem da improvisação, neste sentido, significa dedicar-se ao esquecimento:

> Improvisar para Laban é, de um mesmo movimento, buscar e encontrar, decompor e unificar, esquecer e rememorar, mas, sobretudo, não se lembrar. [...] Improvisar é dedicar-se a esquecer, para se dar a chance de ver afluir as múltiplas possibilidades de sua mobilidade (Launay, 1998, p. 80).

Considero a improvisação como técnicas (no plural) de preparação corporal, interpretação e criação que se integram no presente momento da cena. As técnicas múltiplas do improvisador, mais do que estruturar formas ou padrões pré-estabelecidos, dedicam-se a reconfigurar, desarticular e ressignificar. É preciso esquecer, permitir a mudança, a transformação, a desarticulação, a desestabilização e o exercício permanente da presença. A linguagem da improvisação é mais próxima do fluxo, do contínuo, da abertura da percepção para que os sentidos possam ser construídos na presença, no momento, no agora.

Na *Arte pelos Sentidos*, focalizo

> um primeiro momento meditativo para o desenvolvimento da presença e da percepção em relação a um aroma específico e consequente fluxo em improvisação, mantendo o estado de presença e reconhecendo e articulando as variações qualitativas dos diferentes estados do corpo (Leal, 2020, p. 88-89).

Em tempos tão líquidos, a residência artística também se impõe como uma necessidade de convívio mais íntimo, não apenas improvisar com o outro, mas conhecer o seu corpo em toda sua

potência como corpo biográfico, com suas histórias, cultura, estrutura física e familiar, informações sociais... E naquilo que é sentido e faz sentido para mim e para o outro, construímos sentido simbólico em linguagem artística. Primeiramente, pela materialidade da própria linguagem da improvisação com seus tempos, acelerações, desacelerações, pausas, com suas direções e dimensões no espaço, com suas interrupções e continuidades, com sua suavidade e suas firmezas, mas também com suas abstrações e traduções em outras linguagens como a palavra, uma narrativa, um significado atribuído a um movimento, por exemplo. Segundo Jung (1974), sentir é tanto mais concreto quanto mais subjetivo e pessoal, singular, particular. O abstrato é mais geral, objetivo. E nunca poderá refletir suficientemente o que é específico do sentimento.

Numa sociedade onde tudo é fragmento, efêmero e errático, residir parece uma grande compensação, um alento, uma necessidade para que a criação possa germinar em solo fértil. O excesso a que estamos constantemente expostos nos retira, a todo momento, da presença, do saborear mais simples do próprio corpo e sua percepção das cores, das formas, dos sons, das texturas, dos espaços, dos sabores e dos cheiros. Na residência *Improcesso* utilizo o cheiro para que possamos saborear essa presença, nos reconectar com nossa integralidade sem antecipações ou projeções, voltando ao fluxo orgânico da vida.

A necessidade de reaproximação com o primevo, com o ancestral e com a natureza também ficam evidentes nas residências contemporâneas. *Improcesso* também busca essa conexão saindo da sala de aula, dessa perspectiva tão modernista de nossos espaços de trabalho de chão liso, paredes brancas, espaços retilíneos, tão estéreis, mas permitindo a ampliação perceptiva no contato com o chão, a terra, a grama, o som dos pássaros, das folhas das árvores e da brisa na pele. Esse exercício facilita a reconexão, a integração e a presença vêm como consequência, o reconhecimento um tanto óbvio, de que fazemos parte do planeta Terra, onde somos apenas

uma pequena parte, um tanto praga. Volta uma necessidade de harmonia, surge uma compreensão de pertencimento e coletivo.



Figura 3. Residência *Improcesso 6*
Fonte: Imagem de Tato Takai.

O coletivo permite maior horizontalização em relação à poder. Temos alguém que conduz, mas não mais com a proposta do movimento como deve ser, a forma a se alcançar, a mais correta, mas alguém com sua história de vida, que propõe experiências e cada um vai ressignificando a partir de sua própria singularidade. Nessa compreensão, o coletivo só é possível pelo reconhecimento e validação do que é singular no sujeito. Essa perspectiva traz poder a todos, desenvolve a autonomia e cria cumplicidade, autorresponsabilidade em relação ao que é criado em conjunto. Percebo que as formas desse coletivo se aproximam mais das formas da natureza, aparecem muitos círculos, curvas, gestos sinuosos. A organização circular não destaca um, destaca o todo. O fluxo não valoriza o fim, mas o processo.

A sinestesia e o interfacear de linguagens: Arte Contemporânea

Outra característica bastante evidente na Contemporaneidade é o interfacear de linguagens artísticas. Não faz mais sentido a cisão tão evidente entre as linguagens. Os processos de criação vão demandando as suas linguagens artísticas necessárias. No seminário, iniciamos a mesa de abertura com canto e dança. Na cultura africana, de nossos convidados, ambos não estão dissociados. Da mesma maneira, tanto nas Jams que promovo, quanto em *Improcesso*, a prerrogativa para a convocatória é a diversidade e a heterogeneidade. Busco uma multiplicidade representativa entre dança, música, artes visuais, teatro, performance, bem como entre graduação, pós-graduação, discentes, docentes, artistas de formação livre... O fio condutor é a improvisação. Para isso, precisamos ampliar a potência de nosso vocabulário, e nada melhor do que a riqueza da multiplicidade, da heterogeneidade.

Essa construção heterogênea e múltipla é condizente com nossa percepção e com a sinestesia. Na *Arte pelos Sentidos*, parto incialmente de estímulos olfativos, mas como a percepção é integrada e há o consenso dos sentidos, trabalho com a sinestesia, de vários sentidos, resultando em múltiplas linguagens a partir da improvisação. Assim, de um cheiro, produzimos movimentos, sons. De um som, produzimos texto, de um texto, música, de uma música, cena, dança, performance... indefinidamente. Sem um caminho unívoco, mas múltiplo, mutável, transgressor, alinhado com a linguagem eixo da improvisação em suas perspectivas de dramaturgia em tempo real.



Figura 4. Residência *Improcesso 6*
Fonte: Imagem de Fran Herculano.

Oliver Sacks nos explica que não há uma percepção dissociada dos sentidos:

> Existe obviamente um consenso dos sentidos, os objetos são simultaneamente ouvidos, vistos, sentidos, cheirados; o som, a visão, o cheiro e a sensação ocorrem juntos. Essa correspondência é estabelecida pela experiência e a associação (Sacks, 1998, p. 19).

Assim, é possível desenvolver e aprimorar a sinestesia, a partir dos sentidos da percepção, e também pela cinestesia, ou seja, ampliar o interfaceamento dos sentidos a partir do movimento. A

percepção corporal pode ser ampliada. Berthoz (2000) conceitua o movimento como sexto sentido do corpo, considera a perspectiva de simulação de ações futuras como habilidade perceptiva, relacionada à propriocepção, o que nos permite representar mentalmente noções espaciais, por exemplo, através de informações musculo-esqueléticas, vestibulares e até táteis.

Para a *Arte pelos Sentidos*, ambas são fundamentais. A cinestesia, a propriocepção, a percepção do mundo por meio do movimento do corpo. E, também, a sinestesia, como capacidade consensual (Sacks, 1998) de interfacear os sentidos, a partir de um perceber o outro, integrar percepções.

Para Damásio (2008), esta última é um fenômeno raro, que consiste em perceber um estímulo de uma dada modalidade sensorial, por exemplo, um som, e fazer este provocar uma outra experiência sensorial, como uma cor ou um cheiro. Não podemos afirmar com segurança se, quando incentivamos um artista, através da metodologia da *Arte pelos Sentidos*, a de um cheiro produzir um desenho, um som, um movimento, chegamos exatamente à sinestesia, mas, pelo consenso dos sentidos (Sacks, 1998), ainda que metaforicamente, buscamos essas interfaces, essa multiplicidade sensorial e entre linguagens artísticas, além de uma maior interação entre os lados direito e esquerdo do cérebro.

Os hemisférios cerebrais são bem integrados, cooperam entre si através do corpo caloso. O direito é mais reconhecido como subjetivo, emocional, enquanto o esquerdo é racional e objetivo. Contudo, a plasticidade do órgão, a partir da ausência ou perda de funções cerebrais, revela possibilidades de modificação de funções e comunicação entre elas (Damian; Damian, 2018; Sacks, 2010).

Seja para interfacear linguagens, potencializar a cinestesia ou a sinestesia, *integrar* é a palavra que escolho para manter e buscar a multiplicidade sensorial e perceptiva.

Olfato: apagamento e anestesia

Na contemporaneidade, o sentido do olfato sofre um paradoxo. Aparentemente, é um sentido muito valorizado, principalmente no comércio. Todos os dias, são lançadas inúmeras fragrâncias, seja em perfumes, cosméticos, itens de higiene e limpeza, e até mesmo alimentos. A promessa é sempre mais perfume, cheiros mais concentrados e duradouros. Essências que grudam na pele, segredos de fixação, num quase entorpecimento sensorial, evocando um apagamento e desvalorização histórica.

Hoje, tudo parece ser excessivo, excesso de telas, de informação, velocidade, alta produtividade, alta performance, mas será que realmente estamos conscientes da percepção desse sentido olfativo? Pela minha experiência, em cerca de 25 anos trabalhando com uma metodologia de criação baseada no sentido olfativo, isso não poderia estar mais distante da realidade.

Os excessos sintéticos de fragrâncias entorpecem e anestesiam nosso sentido olfativo. Estamos tão acostumados com essências sintetizadas, bem distantes das naturais de plantas e alimentos, que estamos perdendo a capacidade de senti-las em sua sutileza e volatilidade natural. As essências sintéticas isolam artificialmente apenas uma substância de uma planta, uma flor, por exemplo, para produzir uma essência. Isolam a substância responsável pela fragrância. No entanto, na natureza, um óleo essencial de rosas, pode chegar a possuir cerca de 200 componentes químicos diferentes em sua composição. A complexidade de um óleo essencial vai muito além de apenas perfumar e nos produz benefícios que vão de bem-estar, até propriedades analgésicas, bactericidas, antissépticas etc.

Comecei a trabalhar com o sentido do olfato, integrado ao paladar, em minha tese de doutoramento, realizada no Instituto de Artes da Unicamp. Nesta pesquisa, desenvolvi uma trilogia de espetáculos e de metodologias. Em uma delas, a dança pelos senti-

dos, hoje *Arte pelos Sentidos*, me dediquei a criar a partir do olfato (paladar). Naquele momento, utilizava elementos olfativos/gustativos como café, vinho, frutas, chocolates.

Aos poucos, meus trabalhos artísticos foram me levando a produzir aromas. Inicialmente, tinturas naturais, até que conheci os óleos essenciais e fiz formações em aromaterapia e perfumaria botânica. Os óleos essenciais são produzidos a partir de folhas, frutos, sementes, madeiras e resinas de árvores. Na natureza, servem para comunicações diversas. As árvores podem usar os aromas para se defenderem de insetos, avisando outras, para atrair polinizadores, ativar seu metabolismo, a maturação de frutos etc. (Wohlleben, 2017; Gümbel, 2016).

Em meu pós-doutorado, sintetizei a metodologia da *Arte pelos Sentidos*, já com a contribuição dos óleos essenciais, sinergias e perfumes, permitindo, cada vez mais, a ampliação da potência deste sentido tão anestesiado e negligenciado.

> O olfato acontece junto com a respiração. Nesse processo o nariz tem tanto a função de aquecer, filtrar o ar, quanto de receber e detectar os aromas através de aproximadamente 5 a 10 milhões de células olfativas. Os neurônios do epitélio olfativo são os únicos capazes de se regenerar, se renovar, o que evidencia a importância desse sentido para o corpo. Além disso, o olfato é extremamente potente e capaz de detectar milhares de odores em quantidades muito pequenas. Na ordem de uma molécula fragrante para um trilhão de moléculas de ar (Damian, 2018). É por isso que considero este sentido tão potente para criar. Com muito pouco estímulo podemos desenvolver percepções e estados corporais em uma possibilidade infinita em dinâmicas qualitativas e sutilezas, extremamente enriquecedoras e complexas (Leal, 2020, p. 24-25).

O olfato é o único sentido diretamente ligado ao cérebro, ao sistema límbico, responsável por avaliar os sentidos sensoriais

em relação a prazer e dor, segurança e perigo, atração e rejeição. Também está extremamente ligado as memórias e emoções, sendo capaz de trazer ao corpo sensações profundas e memórias longínquas bastante precisas (Lavabre, 2018).

Além das potências orgânicas naturais do olfato, este sentido facilita os movimentos. Evidenciamos essa capacidade em uma atividade realizada no Instituto do Cérebro da UFRN, utilizando a metodologia da *Arte pelos Sentidos*. Neste experimento, híbrido entre dança e música, foi feita uma meditação, parte da metodologia em questão, percepção de um aroma, imaginamos a criação dos movimentos e da ação de cantar, um repouso e depois a realização das ações, propriamente. Todos os processos foram realizados com e sem o aroma. A atividade elétrica cerebral foi registrada por 32 eletrodos de eletroencefalografia, através de 32 eletrodos na faixa de frequência Mu, característica da execução e imaginação de movimentos corporais. Destacamos o eletrodo CP5, que apresentou variações de amplitude das ondas Mu ao longo do tempo:

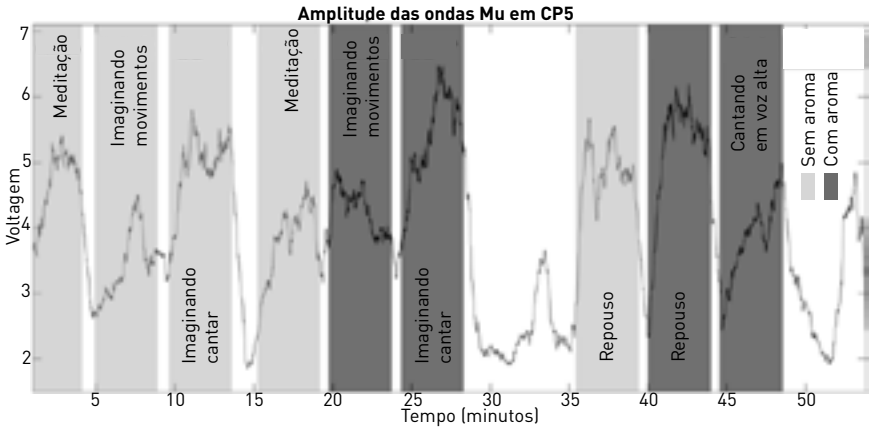


Figura 5. Gráfico da amplitude das ondas Mu em CP5

Fonte: Desenvolvido por Daniel Brandão (2019).

As condições com aroma revelaram maior amplitude das ondas Mu, necessitando de menor atividade do córtex sensório-motor. O aroma facilita a imaginação do movimento (Leal, 2020).

O conhecimento sobre o olfato e os aromas é muito vasto e profundo. Ainda há muitos mistérios sobre o funcionamento e cooperação entre os sentidos, a percepção, a consciência. Contudo, sigo pesquisando, por meio de uma práxis artística, valorizando a experiência, que em cada sujeito revela um infinito de possibilidades, uma riqueza investigativa. E nada se compara à vivência de um bom aroma. Para maior compreensão, neste momento, sugiro que você pegue um aroma natural de uma flor, uma rosa, um jasminzinho de jardim, um óleo essencial... Do meu lado, estou fluindo um óleo essencial de lavanda...

Sutil e pungente ao mesmo tempo,
Herbal, canforado, abre a respiração e a vida
As pétalas, delicadas, conversam, cochicham
Qual pequeno travesseiro na grama verdinha
Descola a pele dos músculos
Solta os cabelos, amansa o olhar
As cores surgem em tons pasteis
Te encontro
Coloco um vestido volátil
E saio para passear.



Figura 6. Partitura Lavanda, Patrícia Leal
Disponível em: https://bit.ly/42bWB7B. Acesso em: 28 out. 2024.

Referências

BERTHOZ, Alain. **The brains sense of movement**. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. **História da alimentação no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1983.

DAMÁSIO, António. **Sentimento de si**: o corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência. Lisboa: Europa América, 2008.

DAMIAN, Peter; DAMIAN, Kate. **Aromaterapia**: aroma e psiquê. Belo Horizonte: Lazslo, 2018.

FREITAS, Riane. Reflexão sobre o Improcesso. *In*: LEAL, Patrícia (org.). **Improcesso 6**: em forma e verso. Natal: Forma Mídias, 2023.

GÜMBEL, Dietrich. **Fundamentos da terapia holística com óleos essenciais das plantas**. Belo Horizonte: Laszlo, 2016.

JAM SESSION UFRN. **Improcesso 6**. YouTube, 13 dez. 2023. Disponível em: https://bit.ly/42E0yBc. Acesso em: 28 out. 2024.

JUNG, Carl Gustav. **Tipos psicológicos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

LAUNAY, Isabelle. Laban ou a experiência da dança. *In*: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (org.). **Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998.

LAVABRE, Marcel. **Aromaterapia**: a cura pelos óleos essenciais. Belo Horizonte: Laszlo, 2018.

LEAL, Patrícia. **Amargo perfume**: a dança pelos sentidos. São Paulo: Annablume, 2012.

LEAL, Patrícia. Canções perfumadas: lavanda *In*: LEAL, Patrícia (org.). **Improcesso 6**: em forma e verso. Natal: Forma Mídias, 2023.

LEAL, Patrícia. **Dança/Arte pelos sentidos**: continuidades aromáticas, fluxo e consciência. Natal: Caule de Papiro, 2020.

PORPINO, Karenine. Sobre mulheres: quatro pausas para um gesto. *In*: LEAL, Patrícia (org.). **Improcesso 6**: em forma e verso. Natal: Forma Mídias, 2023.

SACKS, Oliver. **O olhar da mente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SACKS, Oliver. **Vendo vozes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VIEIRA, Kenne Felipe Alves. O vento, o corpo e o cheiro. *In*: LEAL, Patrícia (org.). **Improcesso 6**: em forma e verso. Natal: Forma Mídias, 2023.

WOHLLEBEN, Peter. **A vida secreta das árvores**. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

SOBRE OS AUTORES

Organizador

Robson Carlos Haderchpek: É ator, diretor, professor e pesquisador. Doutor e mestre em Artes e bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp. Realizou dois pós-doutorados, um na Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, na Áustria e outro no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Professor associado dos cursos de Teatro, de Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN. Professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Artes da Uerj. Professor colaborador no Doutorado em Ciências da Educação do Instituto Superior de Ciências de Educação do Sumbe, em Angola. Foi presidente da Abrace – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, nos anos de 2017 e 2018. É diretor do Arkhétypos Grupo de Teatro e tem promovido debates e palestras a respeito da arte teatral e das poéticas decoloniais nas artes da cena. É vice-líder do Grupo de Pesquisa Cirandar e membro dos grupos Poéticas do Aprender e Íman. Bolsista Produtividade do CNPq. E-mail: rob_hader@yahoo.com.br

Autores

Agrinez Melo: Mulher preta, candomblecista, atriz, professora, multi artista e pesquisadora da Poética Matricial dos Orixás e Encantados em processos criativos afrocentrados. É mestra em Artes Cênicas pela UFRN e formada em Artes Cênicas pela UFPE. Atualmente atua como professora substituta no Curso de Teatro da UFPE. E-mail: agrinez@gmail.com

Alexandre de Araújo Oliveira (Alexandre Américo): Artista caiçara e neurodivergente, pesquisador da Dança com licenciatura em Dança e mestrado pelo PPGARC, ambos pela UFRN. Hoje, é atuante na área da investigação em Arte Contemporânea, com enfoque em estruturas performativas, improvisação e seus desdobramentos dramatúrgicos. Foi aluno especial do Doutorado em Estudos da Mídia, da UFRN, e de Direção Artística, da Cia Giradança, em Natal (RN). Se interessa, também, pelos estudos da Cripstemologia (teoria aleijada) junto a artistas Defs da peri-

feria de Natal, fundando a Torta, Plataforma de Arte Expandida, ainda em 2024. E-mail: alexandreamerico2010@gmail.com

Karenine de Oliveira Porpino: Professora titular aposentada da UFRN, voluntária no Grupo de Pesquisa Estesia – Corpo, Movimento e Fenomenologia (DEF/UFRN), e no Grupo de Pesquisa Corpo, Dança e Processos de Criação – Cirandar (Deart/UFRN). Tem experiência no campo da dança, como artista e professora, e como pesquisadora no campo da Educação (Educação Física) e Artes Cênicas, com ênfase nos temas corpo, estética, dança e educação. Na UFRN, foi docente do Departamento de Educação Física e do Departamento de Artes, participou da criação e implantação do curso de licenciatura em Dança (Deart/UFRN). Também atuou como docente dos programas de pós-graduação em Educação (2003-2019) e em Artes Cênicas (1998-2022), além de coordenar cursos de especialização e aperfeiçoamento no campo da Dança e da Educação Física. Tem graduação em Educação Física, especialização em Dança-Educação Física, mestrado e doutorado em Educação. E-mail: karenine@supercabo.com.br

Karyne Dias Coutinho: Doutora em Educação pela UFRGS, com pós-doutorado em Artes pela Unesp. Professora da UFRN, nos programas de pós-graduação em Artes Cênicas (PPGARC) e em Educação (PPGED). Coordenadora do Coletivo de Estudos Poéticas do Aprender (CNPq-UFRN). Professora colaboradora do Arkhétypos Grupo de Teatro. Realizou pesquisa de licença capacitação junto ao Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena Bimphadi, em Angola. E-mail: kdiascoutinho@gmail.com

Katia Agg: Professora do curso de licenciatura em Dança na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, atua no campo de ensino e pesquisa na área de Dança, Processos de Criação e Educação. Atual coordenadora e diretora artística na Gaya Dança Contemporânea. Realizou estágio pós-doutoral em Arts Vivant, na Université Paul Valéry (Montpellier/França). Doutora e mestra em Artes/Dança, pelo Instituto de Artes da Unicamp. E-mail: katia.agg@ufrn.br

Manuel Francisco João da Costa: Mestre em Artes Cénicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, graduado em Teatro (Atuação/Interpretação) pelo Isart (Faculdade de Artes – FaArtes), da Uni-

versidade de Luanda (UniLuanda). É docente na mesma instituição. Ator-pesquisador do Bimphadi: Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena, e diretor para área técnica. E-mail: manueldacosta000@gmail.com

Marcilio de Souza Vieira: Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 2. Artista da dança, pós-doutor pelo Instituto de Artes da Unesp e pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPB. Professor associado do Departamento de Artes. Atua nos programas de pós-graduação de Artes Cênicas da UFRN e de Educação (PPGed), Profartes/UFRN. Doutor e mestre em Educação, ambos pela UFRN. Possui graduação em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas e graduação em Educação Física, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento (Estesia, DEF/UFRN) e líder do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (Cirandar, Deart/UFRN). Membro efetivo da Abrace – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas e da Anda – Associação Nacional de Dança. E-mail: marciliov26@hotmail.com

Mbandu Luvumbo Nsingui: Mestre em Artes Cênicas pela UFRN. Professor da Faculdade de Artes da Universidade de Luanda, em Angola. Coordenador do Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena Bimphadi. Lecionou no Instituto Superior Politécnico Crescente do Zango. E-mail: mbanduluvumbonsingui@gmail.com

Naira Ciotti: Ph.D. em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo, doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, graduada em História pela Universidade de São Paulo, professora associada da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na cidade de Natal. Criou e vem coordenando o LABPerformance: Laboratório de Performance e Teatro Performativo Deart UFRN. De 2016 a 2022, foi editora da *Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas*, ligada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAG, da UFRN. E-mail: nairaciotti@gmail.com

Nelson Sampaio Máquina: Filho de Chiangalala Máquina e de Faeima Serafim. Ator, pesquisador e fundador do Bimphadi, Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena, sediado em Angola (África). Mestre pelo Programa de

Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN. Licenciado em Teatro pelo Instituto Superior de Artes, atualmente Faculdade de Artes da Universidade de Luanda. E-mail: nelsonmaquina2@gmail.com

Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa): É diretora teatral, dramaturga, roteirista, curadora, preparadora e formadora de atuantes, doutora e mestra em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA e yakekerê (segunda sacerdotisa) do Ilê Axé Oyá L'adê Inan de Alagoinhas. É coautora e diretora de peças como *Siré Obá, a festa do Rei*; *Exu, a Boca do Universo* e *12 Anos ou a Memória da queda*; e dirigiu *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* e *Pele Negra, máscaras brancas*. Foi professora-substituta da Escola de Teatro da UFBA e integra o Grupo de Pesquisa Pé na Cena-CNPq. Publicou vários artigos sobre Teatro Negro em revistas especializadas. E-mail: onisaje@gmail.com

Patrícia Leal: Artista, docente e pesquisadora. Possui pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN, doutorado e mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas e graduação em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Atualmente, é docente da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, Processos de Criação, Improvisação e Metodologias em Dança. É cantora e compositora. É perfumista natural formada pela Natural Perfume Academy. E-mail: patricia.leal@ufrn.br

Paulino Tchiloia Bimba Lunono: Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte e licenciado em Teatro (Atuação) pelo Instituto Superior de Artes, atual Faculdade de Artes da Universidade de Luanda. Atua como ator-pesquisador do Bimphadi – Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena –, em Angola. Professor de Teatro, afeto ao Ministério da Educação da República de Angola, no Instituto Politécnico de Arte "Cearte", em Luanda. Tem interesse em temáticas voltadas para corpo e criação cênica, ensino de teatro e danças patrimoniais (ou tradicionais) do Sudoeste de Angola, particularmente, as dos povos Nhaneca-Humbe. Possui publicações com estas temáticas. Enquanto membro do Bimphadi, mantém contato com dois grupos brasileiros de extensão da UFRN, nomeadamente, o Arkhétypos Grupo de Teatro (grupo de pesqui-

sa e criação cênicas) e o Poéticas do Aprender (voltado à pesquisa de modos de aprender no/com o teatro). E-mail: tchiloiallunono@gmail.com

Raqueli Biscayno Viecili: Mestranda em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); doutora e mestra pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Dançarina, pesquisadora corporal, pesquisadora da cultura e religião afro-brasileira, pesquisadora em Artes (Dança, Corporeidade, Crenças e Teatro), membra pesquisadora do Grupo de Pesquisa Cirandar (UFRN). E-mail: raqueli@vieci.li

Renata Kabilaewatala: Docente, doutora e mestra em Artes pela Unicamp, onde também se graduou em Dança. Atua no curso de graduação em Dança, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena e no de Performances Culturais da UFG, além de ser colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB. E-mail: renata_lima_silva@ufg.br

Sebastião de Sales Silva: Atualmente é professor de Artes Cênicas no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Tocantins (Ifto), Campus Gurupi. Foi o primeiro doutor em Dança do Brasil formado pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDANÇA/UFBA). Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGARC/UFRN). Especialista em Literatura e Cultura do Rio Grande do Norte. Licenciado em Dança e Teatro (UFRN) e em Pedagogia, pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA). É brincador das culturas populares, professor e pesquisador das artes da cena, especialmente das danças populares brasileiras. Brincante de Boi de Reis, onde coloca as figuras do Mestre, Mateus, Birico, do próprio Boi e da Catirina, a mulher transvestida de vida e morte. E-mail: sebastiao.silva@ifto.edu.br

Teodora de Araújo Alves: Professora titular, pesquisadora, artista da dança e gestora na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. É diretora do Núcleo de Arte e Cultura da UFRN desde 2008. Presidiu o Comitê Gestor do Plano de Cultura da UFRN/Mais Cultura nas Universidades/MinC/MEC (2015-2020) e coordena diversos projetos de extensão universitária, entre eles, Grupo de Dança da UFRN. Presidiu a Comissão de Criação do Curso de Licenciatura em Dança da UFRN, em 2009, onde atua como docente.

Possui doutorado e mestrado em Educação pela UFRN na linha de pesquisa Corporeidade e Educação, e graduação em Educação Física. Criou e coordenou, junto com o Prof. Dr. Edson Claro (*in memoriam*), a Base de Pesquisa Gecarte – Grupo de Estudos em Corpo, Arte e Educação, no período de 2005 a 2010, atualmente Grupo Cirandar. Atua também no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN, ministrando componentes curriculares, desenvolvendo pesquisas e orientações. E-mail: teodora.alves@ufrn.br

Victor Hugo Neves de Oliveira: Artista e pesquisador da cena. Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba e do Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes/UFPB). Líder do Grupo de Pesquisa Cena Preta – Quilombo (CNPq/UFPB), onde desenvolve investigações sobre os efeitos das referencialidades hegemônicas na formação universitária em Dança. É coordenador do projeto de extensão Coletivo de Dança Redemoinho (UFPB). E-mail: dolive.victor@gmail.com



Título Corpo e processos de criação nas Artes da Cena: saberes da áfrica
Organizador Robson Carlos Haderchpek
Assistência Editorial Juliana Oliveira
Capa Gabriel Luis Pereira
Imagem da Capa Luã Igor Alves Fernandes
Projeto Gráfico Vanessa Menegatti Fonseca
Preparação Andressa Marques
Revisão Marcia Santos
Formato 16x23
Número de Páginas 264
Tipografia Life BT
Papel Alta Alvura Alcalino 75g/m^2
1ª Edição Setembro de 2025

Caro Leitor,
Esperamos que esta obra tenha
correspondido às suas expectativas.

Compartilhe conosco suas dúvidas e sugestões:
sac@editorialpaco.com.br
11 98599-3876

Publique sua obra pela Paco Editorial

EDIÇÃO DE QUALIDADE, DIVULGAÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO NACIONAL



Teses e dissertações

Trabalhos relevantes que representam contribuições significativas para suas áreas temáticas.



Grupos de estudo

Resultados de estudos e discussões de grupos de pesquisas de todas as áreas temáticas.



Capítulo de livro

Livros organizados pela editora dos quais o pesquisador participa com a publicação de capítulos.



Técnicos e Profissionais

Livros para dar suporte à atuação de profissionais das mais diversas áreas.

Envie seu conteúdo para avaliação:
livros@pacoeditorial.com.br

11 4521-6315
11 95394-0872

www.editorialpaco.com.br/publique-na-paco/

Todo mês novas chamadas são abertas:

www.editorialpaco.com.br/capitulo-de-livros/

Conheça outros títulos em

www.pacolivros.com.br

PACO EDITORIAL

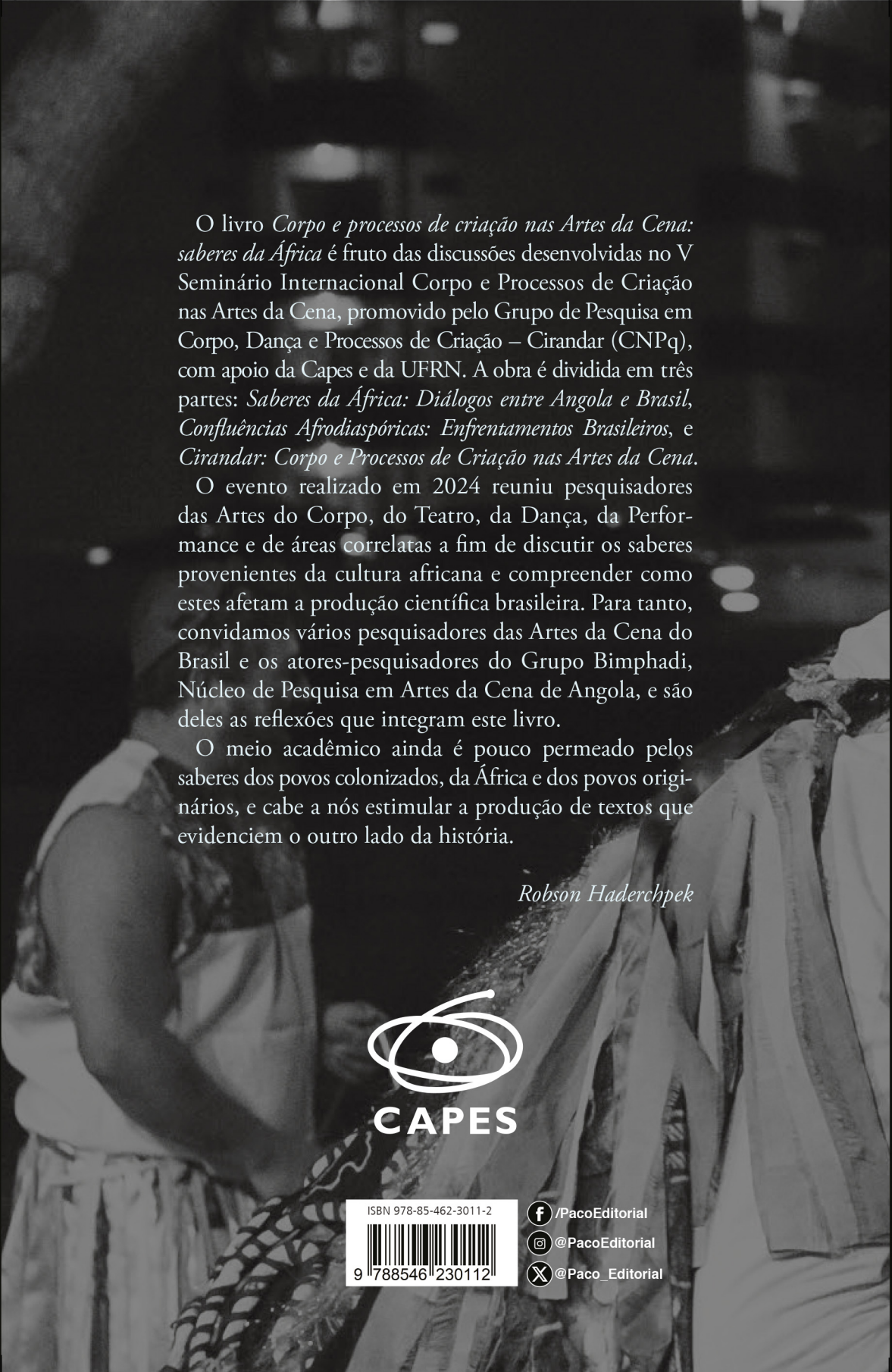
Av. Carlos Salles Block, 658
Ed. Altos do Anhangabaú – 2° Andar, Sala 21
Anhangabaú - Jundiaí-SP - 13208-100

O seminário foi uma semana emocionante, marcada por encontros entre pessoas que vivem a pesquisa como modo de produzir arte [...]. Em todos os momentos foi possível ver o tema do evento tomando delineações diversas, sendo tratado numa perspectiva de confluência, no sentido dado por Nego Bispo ao usar a metáfora de rios distintos que se unem para gerar um só. Confluência das experiências artísticas e acadêmicas plantadas nos relatos de vida e de pesquisa. Intensas interlocuções entre Angola e Brasil, África e América, geografias distantes, mas aproximadas por saberes comuns e pelo modo sensível de resistir ao histórico processo colonizador como tão bem sabe fazer a Arte.

Karenine Porpino
UFRN



Robson Haderchpek
Bacharel em Artes Cênicas, mestre e doutor em Artes pela Unicamp. Pós-doutorado pela Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, Áustria e pelo PPGAC da UFBA. Professor do curso de Teatro e do PPGArC da UFRN. Professor colaborador no PPGArtes da UERJ e no doutorado em Ciências da Educação do Sumbe, Angola. Membro dos grupos de pesquisa Cirandar, Poéticas do Aprender e Íman. Bolsista Produtividade CNPq.



O livro *Corpo e processos de criação nas Artes da Cena: saberes da África* é fruto das discussões desenvolvidas no V Seminário Internacional Corpo e Processos de Criação nas Artes da Cena, promovido pelo Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação – Cirandar (CNPq), com apoio da Capes e da UFRN. A obra é dividida em três partes: *Saberes da África: Diálogos entre Angola e Brasil*, *Confluências Afrodiaspóricas: Enfrentamentos Brasileiros*, e *Cirandar: Corpo e Processos de Criação nas Artes da Cena*.

O evento realizado em 2024 reuniu pesquisadores das Artes do Corpo, do Teatro, da Dança, da Performance e de áreas correlatas a fim de discutir os saberes provenientes da cultura africana e compreender como estes afetam a produção científica brasileira. Para tanto, convidamos vários pesquisadores das Artes da Cena do Brasil e os atores-pesquisadores do Grupo Bimphadi, Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena de Angola, e são deles as reflexões que integram este livro.

O meio acadêmico ainda é pouco permeado pelos saberes dos povos colonizados, da África e dos povos originários, e cabe a nós estimular a produção de textos que evidenciem o outro lado da história.

Robson Haderchpek

CAPES

ISBN 978-85-462-3011-2

9 788546 230112

/PacoEditorial
@PacoEditorial
@Paco_Editorial