

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

CÁTIA CILENE MARIA DA COSTA

TEATRO-ANCESTRAL: Encruzas entre vida, arte e espiritualidade

RIO DE JANEIRO
2024

Cátia Cilene Maria da Costa

TEATRO-ANCESTRAL: encruzas entre vida, arte e espiritualidade

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestra em Artes da Cena.

Orientadora: Prof.^a Adriana Schneider Alcure

RIO DE JANEIRO
2024

Cátia Cilene Maria da Costa

TEATRO-ANCESTRAL: encruzas entre vida, arte e espiritualidade

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestra em Artes da Cena.

Aprovada em: ___ / ___ / ____.

Banca Examinadora::

Prof.^a Dra. Adriana Schneider Alcure (Orientadora)
(PPGAC/UFRJ)

Prof. Dr. Daniel Marques da Silva
(PPGAC/UFRJ)

Prof. Dr. Luiz Rufino Rodrigues Júnior
(FFBF / UERJ)

Prof. Dr. Caio Arnizaut Riscado (suplente)
(PPGAC/ UFRJ)

Prof.^a Dra. Antônia Vilarinho Cardoso (suplente)

*Dedico esta dissertação à
José Pilintra das Almas*

AGRADECIMENTOS (MODUPE!¹)

A Olodumare, Orumila, meus orixás, às minhas entidades, meus mestres e mestras.

À minha mãe e meu pai pelo encontro que me gerou e colocou no mundo.

A meus irmãos e irmãs biológicos das famílias materna e paterna.

A meus filhos Auana Costa Reis e Cauã Costa Reis, agradeço por me ensinarem a ser mãe e avó.

Minhas netas Mariah Costa Moura e Jasmine Safira Costa Freitas.

Ao amado companheiro, o Griot africano Papa Babou Seck pela paciência e força de me manter sempre no foco da escrita.

À minha orientadora Adriana Schneider, pela condução impecável e afetuosa.

À minha parceira de pesquisa, vida e escrita Aressa Rios.

À Nilen Cohen pela colaboração na tradução.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – PPGAC da UFRJ, que enquanto instituição pública de ensino, viabiliza a realização desta pesquisa.

Ao amigos Doutor Daniel Ferrão, mestrando Mar Marinho e mestranda Jaqueline Andrade pela parceria.

Aos coletivos, companhias e artistas que se envolvem com minha pesquisa de alguma forma.

Às mães de santo, pais de santo, apetebis, ialorixás, babalorixás, babalaôs, ogãs, equedes, omorixás e vodunces, abiãs e iaôs amigos e amigas, povo de axé ou macumbeiros, que se empenham em manter nossa religiosidade negra e indígena potentes.

Meu agradecimento especial a Iá Marlise de Oxum (RJ) e ao mestre juremeiro e babalorixá José Pereira (CE).

A todos os meus mestres e mestras da educação, da arte da cena, do teatro, da dança e da performance.

Ao mestre Casquinha agradeço a capoeira que me ensinou a gingar na vida e na arte.

Ao morro e à favela onde nasci e me ensinou o luxo que é a simplicidade da vida.

¹ Obrigado! Eu agradeço! Gratidão!

*É bonito e tem que ver um pau seco florar.
É bonito e tem que ver um bom mestre trabalhar.
(Mestre José Felipe de Aguiar,
o mandingueiro do sertão
João Pessoa – Paraíba, 2016)*

RESUMO

Esta pesquisa conta histórias e analisa trabalhos, como atriz/performer diretora geral, diretora de movimento e preparadora corporal, que venho desenvolvendo como artista nos últimos anos. Estes trabalhos são escrevivências dos encontros com a espiritualidade na vida e na arte. São confluências para algumas encruzadas entre um fazer artístico atravessado pelas macumbas, pelas metodologias e materialidades ancestrais.

Palavras-Chave: Exu; Ancestralidade; Encruzilhadas; Arte; Espiritualidade.

RESUMEN

Esta investigación cuenta historias y analiza trabajos como actriz/performer, directora general, directora de movimiento y preparadora corporal, que vengo desarrollando como artista en los últimos años. Estos trabajos son escrituras [escrita-vivencia] de encuentros con la espiritualidad en la vida y el arte. Son confluencias para algunas encrucijadas entre una práctica artística atravesada por macumbas, por metodologías y materialidades ancestrales.

Palabras clave: Exú; Ascendencia; Encrucijada; Arte; Espiritualidad.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Encruzilhada em formato T – Encruzilhada Fêmea.....	5
Figura 2 – Aido-Hwedo em forma de oroboros.....	24
Figura 3 – A flor que corta: uma mandinga de Maria Navalha.....	44
Figura 4 – Pisada de Lampião.....	46
Figura 5 – O benzedor.....	47
Figura 6 – Aparição: Medo e incredulidade.....	48
Figura 7 – Sorriso amarelo.....	49
Figura 8 – Jogo de bunda 1.....	49
Figura 9 – Jogo de bunda 2.....	50
Figura 10 – “Sambiguidade” com presença de Mestre Casquinha.....	51
Figura 11 – Muane aprende com as ruas.....	52
Figura 12 – Zé Pilintra vira mestre-sala.....	53
Figura 13 – Zé Pilintra corteja a porta-bandeira.....	54
Figura 14 – Seu Zé vai na frente: Proteção.....	55
Figura 15 – Homenagem aos Mestres.....	58
Figura 16 – Zé Pilintra conversa com a Ialorixá baiana.....	59
Figura 17 – Zé Pilintra galanteador.....	60
Figura 18 – Zé Pilintra Juremeiro.....	63
Figura 19 – Ginga de Zé.....	64
Figura 20 – Seu Zé pede ajuda a criança.....	64
Figura 21 – Passo a dois de malandros.....	65
Figura 22 – Cada um põe o que tem.....	66
Figura 23 – Passo a dois de parceiros.....	67
Figura 24 – Corpo e Dikenga1.....	68
Figura 25 – Corpo e Dikenga2.....	70
Figura 26 – Dikenga acesa.....	70
Figura 27 – O feijão venceu!.....	71
Figura 28 – Assentamento de Zé na EBA/UFRJ.....	74
Figura 29 – Quem vem lá sou eu!.....	75

Figura 30 – Cartaz do evento de lançamento.....	78
Figura 31 – Cena ou fé?.....	79
Figura 32 – Santuário e devoção.....	80
Figura 33 – Seu Zé Pilintra e Maria Navalha.....	81
Figura 34 – Performers ou devotos de Zé?.....	82
Figura 35 – Cartaz do evento da 2ª Procissão de Zé.....	83
Figura 36 – Devoção: Zé Pilintra, Maria Navalha e Zé Pretinho.....	85
Figura 37 – José Pilintra na redoma de vidro.....	86
Figura 38 – Mestre Arerê na Festa de Zé Pilintra.....	87
Figura 39 – Os devotos de Zé.....	88
Figura 40 – Meme de Zé 1.....	88
Figura 41 – Santuário se manifesta.....	89
Figura 42 – Arcos da Lapa em festa no 7/7.....	91
Figura 43 – Devotos no Santuário dos Arcos da Lapa.....	92
Figura 44 – Família que reza unida, permanece unida.....	93
Figura 45 – Placa do Santuário Zé Pilintra.....	94
Figura 46 – Montagem da caminhada (Andê).....	97
Figura 47 – Montagem da caminhada (Faeina).....	98
Figura 48 – Caminho feito na caminhada.....	99
Figura 49 – Zé Malandrinho do morro me reconhece.....	105
Figura 50 – Momento de culto e fé.....	106
Figura 51 – Um terreiro é uma família.....	108
Figura 52 – Mestre José Pilintra no peji da jurema.....	109
Figura 53 – Juremeiros e juremeiras após o ritual.....	110
Figura 54 – Trilha dentro do Quilombo dos Souza.....	118
Figura 55 – Ponto alto de visão do terreno do Quilombo dos Souza.....	119
Figura 56 – Senhoras da estações: Inverno.....	121
Figura 57 – Senhoras das estações: Primavera.....	122
Figura 58 – Senhoras das estações: Outono.....	122
Figura 59 – Conta presenteada pela Mestra Maria de Tiê.....	127
Figura 60 – Figuro-pele com materialidades naturais (Andê).....	128

Figura 61 – Figuro-pele com materialidades naturais (Faeina).....	129
Figura 62 – Corpo-floresta.....	130
Figura 63 – Detalhes do figurino-pele.....	131
Figura 64 – Caminhada das pedras: relação.....	133
Figura 65 – Caminhada das pedras: concentração.....	134
Figura 66 – Caminhada das pedras: dança.....	135
Figura 67 – A pedra branca do povo Cariri.....	138
Figura 68 – A pedra que fundamenta Exu.....	139
Figura 69 – Cena inicial do espetáculo “Casa de Folhas”.....	143
Figura 70 – Mestre Maria de Tiê e Andecieli Martins no espetáculo “Casa de Folhas”.....	144
Figura 71 – Mestre Maria de Tiê e Faeina Jorge no espetáculo “Casa de Folhas”.....	145
Figura 72 – O tecido africano vira figurino.....	146
Figura 73 – A arte propõe intimidade e confiança.....	148
Figura 74 – Calungas riscadas.....	149
Figura 75 – Cosmograma Bantu.....	150
Figura 76 – “Floresta Brasileira nº 2” – Morte da jovem indígena - 1999.....	153
Figura 77 – Espetáculo: Shijima – Sankai Juku - 1988.....	154
Figura 78 – Kazuo Ohno dança “La Argentina”.....	156
Figura 79 – Hijikata dança uma gueixa.....	157
Figura 80 – Ritos de Passagem 1 - 2006.....	164
Figura 81 – Ritos de Passagem 2 - 2006.....	165
Figura 82 – Performance Afro-dite (1) - 2006.....	166
Figura 83 – Performance Afro-dite (2) - 2006.....	166
Figura 84 – “Eu Fausto” – Mefistófeles-pombagira - 2007.....	168
Figura 85 – “Circo-Teatro Benjamin de Oliveira” - 2008.....	169
Figura 86 – Espetáculo “Orelha e Cogumelos” - 2008.....	171
Figura 87 – Páginas iniciais do programa da peça “Orelha e Cogumelos” - 2008.....	172
Figura 88 – Cartaz do espetáculo “Orelha e Cogumelos” - 2010.....	174
Figura 89 – “O Rio de Muane” – Exu – Abertura - 2009.....	175
Figura 90 – “O Rio de Muane” – Muane na caminhada dos tempos - 2009.....	176

Figura 91 – “O Rio de Muane” - Zé Pilintra vira mestre-sala - 2009.....	176
Figura 92 – Segunda formação de elenco para o espetáculo “O Palhaço Negro: “A história de Benjamim de Oliveira” – A avó conta histórias.....	178
Figura 93 – “O Palhaço Negro: A história de Benjamim de Oliveira” – O circo chegou!.....	178
Figura 94 – Cartaz “Mamiwata” - 2013.....	179
Figura 95 – Programa “Mamiwata” - 2013.....	180
Figura 96 – “Mamiwata” – Iemanjá - 2013.....	180
Figura 97 – “Cidade Correria” – Mascaramentos - 2015/2016.....	181
Figura 98 – Cartaz do espetáculo “Eu-Amarelo” (1).....	186
Figura 99 – Cartaz do espetáculo “Eu-Amarelo” (2).....	186
Figura 100 – “CorpoCatimbó” - 2018.....	187
Figura 101 – “CorpoCatimbó” - 2022.....	187
Figura 102 – “Esperança na Revolta” - 2018 (1).....	188
Figura 103 – “Esperança na Revolta” - 2018 (2).....	189
Figura 104 – “Esperança na Revolta” - 2018 (3).....	189
Figura 105 – “Mamáfrica” - 2022.....	190
Figura 106 – “Outras Marias” - 2022 (1).....	192
Figura 107 – “Outras Marias” - 2022 (2).....	193
Figura 108 – “Encruza” - 2023 (1).....	194
Figura 109 – “Encruza” - 2023 (2).....	194
Figura 110 – “Menina Mojubá” - 2022 (1).....	195
Figura 111 – “Menina Mojubá” - 2022 (2).....	195
Figura 112 – “Menina Mojubá” - 2022 (3).....	196
Figura 113 – “Entrecruzos” - 2023 (1).....	196
Figura 114 – “Entrecruzos” - 2023 (2).....	198
Figura 115 – “Entrecruzos” - 2023 (3).....	198
Figura 116 – “O Amor de Mulambo” – 2023 (1).....	199
Figura 117 – “O Amor de Mulambo” - 2023 (2).....	199
Figura 118 – “O Grande Dia” - 2023 (1).....	200
Figura 119 – “O Grande Dia” - 2023 (2).....	200

Figura 120 – “Ninguém Sabe Meu Nome” - 2023 (1).....	201
Figura 121 – “Ninguém Sabe Meu Nome” - 2023 (2).....	201
Figura 122 – “Em Gira: Ela Encruzilhada” - 2023/2024 (1).....	202
Figura 123 – “Em Gira: Ela Encruzilhada” - 2023/2024 (2).....	202
Figura 124 – “Em Gira: Ela Encruzilhada” - 2023/2024 (3).....	203
Figura 125 – “Em Gira: Ela Encruzilhada” - 2023/2024 (4).....	203
Figura 126 – “Isaura” - 2024 (1).....	204
Figura 127 – “Isaura” - 2024 (2).....	204
Figura 128 – Cena curta: Samba de Gozo-Pranto - 2024.....	205
Figura 129 – Cartaz do espetáculo “Eu-Ana” -2024.....	206
Figura 130 – “Eu-Ana” – 2024.....	207
Figura 131 – “Um pássaro não é pedra” - 2024 (1).....	207
Figura 132 – “Um pássaro não é pedra” - 2024 (2).....	208
Figura 133 – “Um pássaro não é pedra” - 2024 (3).....	208
Figura 134 – “Oficina Afrobutho” (Dança Afro) - 2018.....	209
Figura 135 – “Encruzas Dissonantes” - 2022 (1).....	209
Figura 136 – “Encruzas Dissonantes” - 2022 (2).....	210
Figura 137 – “Giras Insurgentes” - 2023 (1).....	210
Figura 138 – “Giras Insurgentes” - 2023 (2).....	211
Figura 139 – “Rota das Cabaças, dançando os rios em nós” - 2023.....	211
Figura 140 – Santuário de José Pilintra - 28/10/2024.....	212
Figura 141 – Santuário de José Pilintra – 28/10/2024.....	212
Figura 142 – Baobá.....	216
Figura 143 – “Bori” – Performance-ritual do artista plástico Ayrson Heráclito - 2022.....	216
Figura 144 – Exu e Mãe Ancestral: Falo e cabaças.....	217
Figura 145 – Cabaças nas encruzas.....	217
Figura 146 – Espaço cênico com ponto riscado.....	218
Figura 147 – Assentamento de pedras (final do espetáculo).....	218
Figura 148 – “Isaura” – Ponto riscado de luz vermelha: Exu abre os caminhos.....	219
Figura 149 – “CorpoCatimbó”: Jurema-pele - 2022.....	219

Figura 150 – “Eu-Ana”: Favelas e folhas - 2024.....	220
Figura 151 – Cobra de duas cabeças.....	220
Figura 152 - Oxum perde tudo por amor a Xangô.....	221

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: ESTÉTICA EM RESISTÊNCIA.....	1
1 PRIMEIRA ENCRUZA.....	10
1.1 SOBRE TROCAR DE PELES.....	10
2 SEGUNDA ENCRUZA: CAMINHADA DAS ÁGUAS ESCONDIDAS (CARIRI E CRATO – 2022).....	95
3 TERCEIRA ENCRUZA: DEVIR EM ESPIRAL.....	150
CONCLUSÃO.....	215
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	225

*Vamos meus mestres, vamos pra Jurema trabalhar!
Mas eu só trabalho é cantando,
bebendo,
fumando,
tocando o meu maracá².*

(Trecho da música “Vamos, meu Mestre”
de Alessandra Leão e Sapopemba)

² Maracá é um instrumento percussivo indígena, uma espécie de chocalho usado nos rituais de culto a Jurema Sagrada. Feito muito vezes de um cabaça seca sem miolo onde são colocados no interior sementes ou caroços para produzir o som.

INTRODUÇÃO: ESTÉTICA EM RESISTÊNCIA

Pra mim não existe a questão do “ser ou não ser”.
Pra mim não existe essa questão.
Pra mim ser... É!³
(Zenaide Silva ou Zenaide Zen)

O cabelo para mim, sempre foi um grande dilema. Meu cabelo era uma espécie de estorvo, algo difícil de falar, invisibilizado, porém, tão presente, tão atuante, tão gritante. Não sabia que, na infância e na juventude, esta seria uma polêmica das mais cruciais, para a reconstrução de uma possível identidade étnica. Durante anos, principalmente na infância e adolescência, eu percebia que minha mãe dava muita atenção e importância ao meu cabelo. Não tinha dia em que ela não perguntasse, com ênfase: “Por que meu cabelo era tão ruim?”. Mesmo que parecesse óbvio, ela não entendia na prática, que aquele cabelo “ruim” era mais um legado que ela tinha me deixado como herança. Não era um orgulho ou uma honra para ela. O que passou a não ser para mim. Foi me parecendo um estorvo. Como amansar uma fera todos os dias? Domar meu cabelo era uma difícil tarefa. E foi assim, também, que criei estratégias durante anos e até hoje, de certos modos de resistência e luta. Primeiro precisei aderir a alguns métodos racistas arcaicos de imposição de uma estética de aceitação pessoal e social. Mesmo porque me era imposto, de forma agressiva, à base de muitas “pentadas” na cabeça para me manter quieta, no decorrer de todo o procedimento de pentear meus cabelos. Usei muitos produtos químicos e até mesmo algumas tecnologias ancestrais, que eu mesma chamo de objetos de tortura estético-racista, como o “pente-quente”, a “chapinha-baiana”, “o baby-lizz”, e os cremes alisantes à base de amônia que só queimam e deixam em feridas nosso couro cabeludo. Torturas.

O pente-quente foi uma técnica capilar de aniquilamento de minha imagem de criança, moça e mulher negra, que principalmente as mulheres da família insistiam em me aplicar, desde a mais tenra idade. Lembro de me ver balançando, frente ao espelho, o cabelo liso, esticado, artificialmente ao vento, já com uns seis a dez anos de idade. E óbvio, com o casco da cabeça, o pescoço e a testa marcados pelo ferro em brasa. Nunca foi tortura, sempre foi amor e cuidado. Desconfio. Penso no que as leis sobre maus-tratos contra crianças fariam a respeito. Tudo

³ Fala extraída da entrevista com a artista-pesquisadora, que foi concedida ao Canal Brasil no Programa Provocações com a apresentação do ator e diretor de teatro Antônio Abujamra exibido no ano de 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T4wO49PSsrM> 16/08/2024. Acesso em: 16 jul. 2024. Zenaide Silva ou Zenaide Zen, como ela gostava de ser chamada, era uma multiartista, atriz, diretora teatral, apresentadora de TV e poetisa negra brasileira, da década de 70. Formou-se em artes cênicas na universidade negra de Howard nos Estados Unidos. Foi ativista social e líder do movimento negro. Faleceu em 2011 vítima de um AVC aos 55 anos. Assim ela se definia em suas falas: “Eu sou um arco-íris cósmico!”.

para ficar mais “bonita”, “atraente”, “limpa” e “aceitável”, perante a sociedade. Isso era o que todas as mulheres da família falavam. E, principalmente, devido ao racismo inerente e perpétuo cujos métodos me mantinham um pouco “protegida”, menos observada ou, talvez, pudesse assim dizer, “passar batida”. E/ou acreditava’ que pudesse ser protegida das investidas da perversidade dos contextos sociais racistas daquela época. A escola, em geral, é esse local de reflexo da sociedade. Sofri várias situações perversas e racistas nesse ambiente. E a grande questão é que eu estudei, e estudei mesmo. Numa estatística cruel resultante de um contexto global das famílias negras brasileiras, eu sou a segunda pessoa (mulher) com nível superior na família. Minha tia (irmã da minha mãe) Hercília Maria de Souza foi a primeira, com formação em Psicologia, que atualmente está com mais de setenta anos. Faculdade que ela mesma pagou com o salário do trabalho de empregada doméstica, iniciado aos seus treze anos de idade, em uma casa na Zona Sul de Niterói. Por isso, para minha família, sou um grande exemplo de vitória nos estudos. Mas ao mesmo tempo de derrota. “Quem estuda muito assim fica maluca”, “Estudou tanto para quê?”. Desta forma, realmente fui me sentindo bastante isolada, por conta mesmo das relações dos meus familiares entre o orgulho e a impertinência fruto do não entendimento das diversidades e diferenças de quem começa a aprofundar-se em estudos escolares e acadêmicos. E assim como a autora e ativista negra bell hooks desvela em seu artigo intitulado: “Intelectuais Negras”, também foram se revelando os vários modos como a academia e a intelectualidade em geral veem a figura da mulher negra nas Universidades. E como essas estudiosas se sentem solitárias diante da realidade à qual enfrentam nos contextos das comunidades de onde são originárias:

A gente escreve sozinha em geral passando muito tempo isolada. Muitas vezes é difícil manter um senso de compromisso com a comunidade. As negras que foram socializadas para desvalorizar ou se sentir culpadas em relação ao tempo passado longe dos outros às vezes não conseguem reivindicar ou criar espaço para a escrita solidária. Isso se aplica especialmente às negras que são mães. As mães solteiras muitas vezes têm de lutar com obstáculos materiais que não lhes permitem concentrar-se intensamente para pensar e escrever mesmo que o desejem. Contudo, pessoas sem pressões materiais ou relacionais relutam tanto quanto suas contrapartes menos favorecidas em reivindicar o trabalho intelectual como sua vocação básica. Frequentemente o medo do isolamento da comunidade ou a sensação de que a vida não é bem vivida se não vivida em comunidade foi identificada como uma barreira impeditiva para negras optarem de corpo e alma pelo trabalho intelectual. Para superarem essas barreiras as negras que conseguem continuar dedicadas individualmente a uma vocação intelectual sentindo-se igualmente ligadas à comunidade têm de mapear essa jornada nomeando o processo (hooks, 1995, p. 471).

Minha filha mais velha Auana Costa Reis, que nasceu em 1994 diz que se minha mãe me visse com o cabelo que resisto, hoje, nessa sociedade racista que sempre vivemos,

provavelmente me colocaria da porta para fora ou insistentemente me interpelaria: “Minha filha o que está acontecendo com você?”, “Esse cabelo não é cabelo de gente!”, “Parece cabelo de mendigo!”, ou ainda “Você está desgostosa da vida?”, “Você lava esse cabelo?” ou “Esse cabelo dá para lavar?”.

Minha pesquisa esbarra nas histórias da minha família negra, as escolhas que tive que fazer na vida fundamentadas pela espiritualidade, minhas fragilidades enquanto artista negra e, por fim, os trabalhos artísticos que mais dão conta dessa espiral de conhecimento lembrado, afirmado; assentado. Porque parece “loucura”, como meus familiares ainda falam. Afinal, não “ganhei” um papel importante numa novela da Rede Globo. Para eles, verdadeiramente, eu não existo na cena artística porque nunca atuei nessa mídia. Penso na importância do artista ou da artista de Teatro que vive influenciando-se por essas mazelas mentais e psíquicas, que só alimentam medo e insegurança. Sigo.

Volto ao meu cabelo *dreadlock*⁴, que hoje cresce cada vez mais livre questionando seu próprio tempo. Afinal, sou uma mulher negra de cinquenta e poucos anos com um cabelo “revolucionário”. Sou chamada de Bob Marley nas ruas da cidade algumas vezes. Inclusive me oferecem maconha, de forma amigável, como forma de interação. Mas eu nunca consegui me dar bem com fumaça, no sentido de tragar. Nunca fumei nenhum cigarro. Já tentei. Fumo, às vezes, meu cachimbo com ervas e um pouco de tabaco, para me manter em conexão com Exu e/ou algum guia ou entidade, que porventura queira entrar em contato para uma conversa, para buscar resposta para alguma questão ou até mesmo para apaziguar meus pensamentos, acalmar, transmutar...

Os anos de juventude foram de muitos cabelos e muitas cabeças. Fui mudando e moldando, adquirindo e abandonando alguns pensamentos e conceitos. Tenho a impressão de que isso se deu por conta da minha relação com o Movimento Negro, minha grande faculdade. O movimento tem sido, desde 1988, uma escola diária e umas das minhas principais formações. Essa ideia de resistência negra foi sendo impregnada, tatuada e moldada em mim. Tem um quê de arte e ativismo ou, como muitos chamam, de Artivismo. Tem a ver com um teatro de DNA, um teatro de ancestralidades pretas. Um teatro de marca nos corpos, de pés descalços, calça dobrada, de suores, de riscos e fugas. Um Teatro-Capoeira: teatro preto, teatro negro, das ruas,

⁴ *Dreadlock* ou rasta são tecnologias ancestrais milenares de estética, beleza e resistência negra capilar. Muito usado pelo movimento Rastafari, têm um cunho espiritual, identitário e de conexão com a natureza e com Jah (Deus). O Rastafarismo foi criado na Jamaica na década de 60, porém se tem notícia que essa estética de cabelos em formas de mechas emaranhadas, com o uso de cera de abelhas, sebo de carneiro e/ou agulhas de crochê, já foi encontrada em múmias do Antigo Egito. Esse estilo de cabelo foi popularizado pelo cantor de reggae Bob Marley (1945/1981).

dos marginais, malandros e putas. De um povo que nem teve chance de se pensar público, que tem vergonha de entrar numa sala de espetáculo. por medo de não ser aceito, de ser discriminado, de não se achar digno ou mesmo não se sentir apto a receber essa arte.

Eu persigo uma escrita que materialize minha presença na cena e na vida. Sempre precisei me impor para que muitas vezes fosse ouvida. A idade me ajuda, mas ao mesmo tempo me atrapalha. Busco por memórias bem antigas de fabulações vivas que às vezes me fogem. Trabalho com a máxima de que, enquanto falo eu converso comigo. Uma espécie de autoanálise que muitas vezes me angustia, mas deveras me acalma, me fortalece. Eu escrevo para lembrar. Venho traçando nessa escrita esse solo ancestral, mitológico, espiritual e artístico. Essas várias encruzilhadas que apontam para um meio que converge no assentamento do meu ser em arte: um *assentamento-artista*. Venho me mantendo de pé nesse percurso árduo de trabalho, resiliência e resistência nos contextos das artes da cena. Introduzir essa pesquisa é reafirmar o quanto de um teatro com minha cara, minha cor, meu cabelo, meu modo de ser, de ritualizar, de sentir e ver o mundo podem ser potências no meio acadêmico. Eu disputo comigo mesma meu lugar de presença e continuidade. Uma espécie de reafirmação escrita de mim, por mim, sob uma orientação acadêmica qualificada. Me vou lembrando...

Esta dissertação de mestrado apresentará três capítulos de trajetória escrita em uma encruza em T ou formato T. Como se diz na cultura da umbanda brasileira, nas linhas do orixá Exu, a respeito dos portais de força e do poder das ruas, que os adeptos chamam de encruzilhadas fêmeas. Aquelas onde são moradas das nossas cultuadas, queridas e bem conhecidas Pombas-gira, forças femininas ligadas ao “povo de rua”, à prostituição e à malandragem, como numa espécie de comunidade espiritual, que constituem no poder feminino sua maior potência.

O professor Luiz Rufino, em seu artigo intitulado “Pedagogia das Encruzilhadas” (2018) explica o sentido de Exu enquanto mantenedor da triangulação, enquanto resposta para a comunicação comumente bidirecional, aquela baseada na interação entre emissor – quem fala – e o receptor – quem recebe. Exu inscreve a terceira opção, onde a devolutiva amalgamada, transmutada pelos dois caminhos torna-se o resultado desses encontros. O terceiro caminho está prenhe do primeiro e do segundo e vice-versa. Então, a dinâmica se estabelece:

O sentido de *Obá Oritá Metá/Igba Ketá* vez por outra também é apresentado a partir da interpretação de Exu como sendo o “+1”. Esse caráter o dimensiona enquanto ser inacabado, como potência que pode vir a se somar e alterar toda e qualquer situação. Assim, um de seus atributos diz respeito à regência das transformações do destino. Existe uma série de passagens que narram como Exu, a partir de suas transgressões, alterou de maneira improvável o desenrolar de situações limite. Cabe ressaltar,

contudo, que as duas interpretações – dele enquanto 3 ou como +1 – indicam a força dinâmica do desequilíbrio, ou até mesmo do conflito e da contradição existente entre dois polos. Como já dito antes, a potência de Exu não está na instância da ordem pelo seu avesso, mas sim nos deslocamentos e efeitos produzidos em um terceiro tempo/espço. Partindo dessa breve apresentação do caráter de Exu enquanto *Obá Oritá Metá/Igba Ketá*⁵, ata-se o ponto: o que Exu tem a nos ensinar enquanto o senhor da terceira cabaça, o senhor da encruzilhada de três caminhos? Quais as contribuições podem vir a emergir e substanciar a proposição de ações antirracistas/decoloniais? (Rufino, 2018, p. 77).

E são nessas matérias espirituais ancestrais que vou riscar alguns pontos de ligação entre essas histórias de vida, arte e espiritualidade. A encruzilhada em T de alguma forma risca e assenta esse movimento incessante, ligado às geometrias sagradas e que se mantêm em fluxo entre tempos e caminhos. Um trajeto inicial reto, porém, bifurcado no final dos caminhos, que propõem outras perspectivas, como em uma espécie de conexão arqueológica, mitológica, cartográfica, ancestral e espiritual com o mundo. Apontarei certas materialidades espirituais bem específicas e contundentes que desenham as cenas que proponho, nesses longos períodos de dezesseis anos de trabalho de pesquisa nos palcos, nas cenas e nas salas de ensaio. Vou desenrolando o novelo, cheio de nós, enquanto estico a linha sinuosa dos tempos. Vou escutando vozes que falam baixinho em meus ouvidos e que às vezes gritam também, de forma veemente, moldando essa realidade racista e violenta que me aniquila, mas me constrói diariamente.

Figura 1: Encruzilhada em formato T – Encruzilhada Fêmea



Fonte: Acervo do Centro de Umbanda Mensageiros de Oxalá, 2014.

⁵ Sobre este assunto, o autor esclarece: “Obá Oritá Metá é um dos vários títulos concedidos a Exu, esse o define como rei da encruzilhada de três caminhos. O que seria então a encruzilhada? Para alguns, a morada do dínamo do universo, ponto de força, caminhos de interseções e possibilidades” (Rufino, 2019, p. 41).

O ponto foi riscado enquanto foi cantado. Assentada a energia da escrita, na nossa encruzilhada em T, que se abrirá para receber os três capítulos tendo como princípio, a entrada na *Primeira Encruza*, que é a estrada que irá contar e abrir o portal de histórias da minha vida, da minha família e da minha relação com a espiritualidade, já apontando para as discussões sobre pesquisas artísticas e/ou as artes da cena. Aqui, esse fundamento será apresentado através de mitologias, através da poesia, da música (pontos de umbanda e letras de samba) e da história de deuses, deusas, entidades espirituais e através da memória de sonhos, de imagens telúricas e de memórias fotográficas. Creio que essa primeira fase se concentre nas “escritas-despacho” que segundo o professor de História da Universidade Regional do Cariri (URCA) escritor, tradutor e Babalaô Thiago Florencio estuda:

O despacho aqui proposto não deve ser pensado como práticas litúrgicas das religiões de matriz africana, cujos conhecimentos milenares de ingredientes específicos são usados caso a caso para equilíbrio energético, mas como princípio ativo de operar pela imanência do terreno áspero, e pela multiplicação de perspectivas singularizantes das materialidades, através das quais as coisas falam. Assumir o despacho como operador conceitual, poético, político (Florencio, 2018, p. 64).

Esses conceitos ancestrais ressignificados vão abrir os caminhos e esmiuçar de forma leve, mas também contundente, algumas situações de vida e memória ligadas a Exu⁶, por exemplo, ao movimento, à transformação e à relatividade. Parto do meu corpo como fundamento. E nesse caso, o fundamento do corpo enquanto princípio de entrada nas discussões afro diaspóricas das culturas religiosas e espirituais iniciáticas. Esse fundamento que é espiralar, onde se começa e se termina em movimento e retornos constantes: O corpo é uma encruzilhada que se movimenta enquanto dança sua circularidade de conhecimentos, de dentro para fora, de fora para dentro, nas extremidades, nas bordas, no meio, no alto da cabeça até a planta dos pés. Assim, os mistérios “do que não pode ser falado”, “não pode ser revelado”, o que deve ser mantido em segredo, um *awo*, (Yoruba) um “segredo ritual”, que se constitui também como uma forma de resistência epistêmica das tecnologias ancestrais de conservação e/ou perpetuação de rituais e de modos e fazeres tradicionais africanos ou indígenas vão garantindo sua manutenção. Um pacto que se manifesta dentro das realidades ritualísticas do candomblé, por exemplo, onde a partir do processo de “iniciação para o santo”, “feitura de santo” ou “feitura

⁶ A ideia do conceito em Exu ou a presença do orixá na escrita, como um dos princípios das epistemologias Exusíacas é de que ele é o senhor que abre os caminhos. O que primeiro come, para assim poder permitir a passagem dos outros seres ou conhecimentos. Exu pede o dinamismo e alteridade na ordem das energias naturais em simbiose.

de cabeça” o Iaô ou neófito se compromete em manter o segredo do que ocorre dentro dos roncós e camarinhas⁷.

Sendo assim me reporto a uma fala da Professora Leda Maria Martins em uma de suas aulas sobre o tema Encruzilhada na Universidade Federal Fluminense (UFF) em Niterói no Campus de Psicologia, no ano de 2023, onde insistentemente ela aponta dois termos ligados mais às bases das religiões cristãs e à Igreja Católica e o último termo como premissa para a construção, perpetuação e proteção das religiões e culturas africanas e indígenas no Brasil, são eles: “Mandamento: Ação ou efeito de mandar. Mandato. Cada um dos preceitos do decálogo ou igreja” (Luft, 2003, p. 440); “Sacramento: Cada um dos sete atos instituídos por Jesus Cristo, para santificar a alma (batismo, crisma, eucaristia, confissão, matrimônio, ordem e unção dos enfermos) (Luft, 2003, p. 590); “Fundamento: Base, alicerce. Motivo, razão, justificativa” (Luft, 2003, p. 342). Aqui podemos ver as definições das palavras lançadas por Leda Maria Martins em sua aula, onde a palavra “fundamento” ganha muito mais força por se tratar de uma palavra que quando serve para explicar um segredo, traz também no contexto da oralidade, o ato de “deixar quieto” o que por ventura nos provoque a investigar como pesquisadores, curiosos ou iniciados(as). Logo depois da pergunta: “Para que serve isso?” ou “Para que isso?”, vem logo a resposta: “Isso é um fundamento!” ou “Por enquanto não é pra você saber!”. Uma cultura que aguça muito mais a escuta, quando se é novo ou nova “no santo” ou no terreiro. A oralidade aí tem hierarquia. Fala mais e até ensina ou passa o conhecimento quem tem mais experiência, quem tem mais maturidade de vida, de idade ou de espiritualidade. Ouvi um dia de uma grande sacerdotisa de Candomblé: “No santo vence quem abre mais os ouvidos e menos a boca.”. Nunca disse que concordava com a forma de ver e viver o mundo dessa senhora. Eu apenas me calei e segui observando, de ouvidos abertos.

Falo também de meu encontro com o Mestre Zé Pilintra⁸ se deu através da performance “Sambiguidade” criada por mim no ano de 2007 na Universidade Federal do Estado do Rio de

⁷ *Roncó* é o espaço sagrado delimitado no terreiro para todos os rituais internos para os filhos e filhas de santo. Lugar onde “nasce o santo”, tem a metáfora de útero onde o santo é gestado. E a *Camarinha* tem a mesma função, só que relacionado a religião da Umbanda. Nesses locais só entra quem é da casa. São mantidos também à base de bastante segredo e mistério.

⁸ José Pilintra é um de espírito ou entidade que encarnada no Nordeste é chamado de mestre juremeiro e quando cultuado em algumas outras regiões do país, como o Sudeste, toma forma de malando das ruas. Seu culto se dá nas baías da Jurema, nas giras da umbanda, no catimbó e nos terreiros de quimbanda. Muito respeitado é protetor das crianças, pessoas idosas e mulheres. É muito elegante, vestido com seu chapéu e seu paletó, camisa social, ou mesmo em sua forma mais rústica, de calças dobradas e pé descalço, como caboclo da terra. Ligado às ruas e à boemia é um verdadeiro conselheiro das comunidades que protege. Para muitos é Exu. E como pode ser cultuado pelo viés das forças das esquinas, becos e vielas, torna-se povo-de-rua. E como verdadeiro transgressor do corpo e das palavras está ligado ao culto religioso e à festa do samba. Para muitos José Pelintra, Seu Zé, José Pilintra ou Zé Pilintra, ou até mesmo Pilintra. Assim, vou seguir em uma proposta de escrita, calcada na fala do

Janeiro (UNIRIO) e pela própria transformação que vem passando o culto ao Povo de Rua na cidade do Rio de Janeiro, em relação ao espaço nomeado por Santuário Zé Pilintra e Maria Navalha na região do centro da cidade, nos Arcos da Lapa. O ponto de umbanda abaixo conta um pouco sobre essa entidade tão importante nas giras de Exu cariocas:

Zé Pilintra, Zé Pilintra
Boêmio da madrugada
Vem da linha das almas
E também da encruzilhada

Meu o amigo Zé Pilintra
Que nasceu lá no sertão
Enfrentou a boêmia
Com seresta e violão

Hoje na lei de Umbanda
Acredito no senhor
Pois sou eu filho de fé
Pois tem fama de doutor

Com magia e mironga
Dando forças ao terreiro
Saravá Seu Zé Pilintra
Um amigo verdadeiro.⁹

A *Segunda Encruza* diz respeito às jornadas dos meus estudos sobre o corpo negro, danças diaspóricas e performance aliados à discussão no que diz respeito da encruzilhada entre o Butô japonês e as danças afro-pindorâmicas¹⁰. Relacionados também às propostas de algumas oficinas que lecionei no decorrer desses anos de vivência nas artes da cena. Pressupõe assim, essa escrita, uma certa interlocução dos estudos das metodologias ancestrais aplicadas na cena, como o apontamento de uma meta metodologia (estudo de metodologias) e de algumas materialidades espirituais importantes, aplicadas na educação em teatro e na formação de atores e/ou preparação de elencos e de espetáculos. Também tentarei aproximar alguns apontamentos de exercícios de experimentações cênicas, que foram criados ou aprimorados para a cena, para a construção de uma obra teatral, uma performance ou uma ação performativa. Tendo o corpo enquanto ancestral (corpo-ancestral) no palco ou na cena. É com essa possibilidade de pensar um corpo além do corpo físico, que diálogo, como se pensássemos essa conexão em termos de

povo nas ruas. O nosso *pretoguês* ou *pretuguês* (africanização da língua portuguesa brasileira) segundo Lélia Gonzalez, antropóloga e ativista negra mineira.

⁹ Ponto de umbanda de domínio público.

¹⁰ Sobre o termo: “Pindorama (Terra das Palmeiras) é uma expressão tupi-guarani para designar todas as regiões e territórios da hoje chamada América do Sul. Utilizarei alternativamente colonização afro-pindorâmica para denominar a colonização nas Américas, enquanto um exercício de descolonização da linguagem e do pensamento” (Santos, 2015, p. 20).

existências de corpos que conversam através dos tempos e de suas, famílias e suas genealogias. Um corpo sempre em construção, um corpo sutil que tem na memória e na intuição as principais estratégias de afirmação de mais um pensamento sobre um corpo em Artes. O corpo-ancestral é um corpo que através da espiritualidade constrói alicerces potentes para a formação de um corpo em Artes, principalmente nas artes da cena.

A *Terceira Encruza* acontecerá de forma que alguns destes trabalhos artísticos sejam analisados pelo viés de algumas técnicas espirituais ancestrais aplicadas na construção da cena e do espetáculo: as “macumbas artísticas” ou o “teatro-terreiro”. A análise das peças teatrais se dará a partir da seleção por meio da localização de alguns dos recursos e materialidades ali aplicadas. Esses espetáculos entre os que, a princípio, faço como atriz e/ou performer e em seguida os que eu me apresento nas fichas técnicas como parte da direção. Outra realidade que, durante anos, venho tentando me afirmar, porque, normalmente essas funções são historicamente, dentro da escala predatória do racismo/machismo, ocupadas por homens, ricos, brancos e heteronormativos.

Volto aos meus cabelos, como volto à minha infância de medos e inseguranças. Volto à minhas estratégias ancestrais de resistência, como mulher negra, moradora de favela no Rio de Janeiro. Volto assim às décadas que me receberam como jovem do movimento político social aos vinte anos. O centenário da Abolição em 1988, não me foi ensinado como culto a uma princesa branca que salvou nossos descendentes escravizados. Na marcha do dia 13 de maio, que percorreu o centro da cidade, exatamente entre a Av. Presidente Vargas e a Av. Rio Branco, eu estava lá com meus cabelos crespos amarrados para o alto, como uma verdadeira árvore e sua copa gigante, sendo empurrada pelos soldados do Bope, com seus capacetes, escudos e cacetetes, que nos encurralavam de volta para a Candelária. Eles nos impediam de passar na frente da estátua de Duque de Caxias, o patrono do exército brasileiro, com medo de que o movimento reunido pudesse vandalizar o monumento. Esses mesmos soldados eram majoritariamente homens negros. Era ao mesmo tempo impactante, surreal e dispare observar o olhar daqueles homens. Olhares parados e aparentemente insensíveis àquela luta. E assim gritávamos e apontávamos para eles com o dedo em riste. Gritávamos repetidamente: “Tição, tiziu é o povo do Brasil!”.

1 PRIMEIRA ENCRUZA

Zambi, filho do deus supremo Mebe'e, criou chimpanzé, um gorila, um elefante e dois homens – um europeu e um africano –, e cada um deles ganhou também o nome de Zambi. A essas criaturas Zambi deu meios de sobrevivência – fogo, água, alimento, armas e um livro. Antes que fosse tarde, Zambi voltou para ver como estava a Terra. “Onde estão”, perguntou ele a cada criatura, “os meios de sobrevivência que lhes dei?”. O chimpanzé e o gorila tinham jogado tudo fora, menos as frutas, e Zambi os expulsou da floresta para sempre. O elefante não conseguia lembrar o que tinha feito com suas coisas. O europeu ficou com o livro, desprezou o fogo, enquanto o africano desprezou o livro e ficou com o fogo. Assim, os europeus ficaram sendo os protetores do livro, e os africanos, os protetores da chama.

O livro simboliza o esforço humano de dominar o mundo natural e a humanidade também, pela razão e pelo intelecto; essa é a trajetória que a civilização ocidental adotou. O fogo, por outro lado, é um pedaço do Sol trazido para a Terra, um representante terreno do deus-sol, criador da vida. O fogo, portanto, simboliza aquela energia cósmica imortal que constitui tudo que é vivo; representa o poder sagrado que origina a vida pela criação, a mantém e a consome nas chamas da destruição; e simboliza a sabedoria sagrada que vê, para além do mundo humano criado, o mistério divino que o originou. O fogo significa a queima intensa da luz da alma humana.

Para dominar o mundano, diz o mito, os europeus sacrificaram o sagrado. Para se agarrar ao sagrado, os africanos sacrificaram o mundano. E agora, que defrontamos o milênio, não podemos esperar que todos os enigmas pessoais e sociais sejam selecionados apenas virando a página do livro da inteligência e da razão; a alma também precisa ser burilada, e nisso a sabedoria mítica da África mantém acesa uma chama que talvez ajude a iluminar o caminho (Ford, 1999, p. 44-45).

1.1 SOBRE TROCAR DE PELES...

Começar por uma história e trajetória de vida – caminhos. Aqueles que se fazem ao caminhar. Caminhadas e travessias, escolhas e encruzilhadas. Exu abre esses caminhos. Peço licença para entrar! Peço Agô¹¹!

Exu é o começo
 Exu é o princípio
 Do início ao fim
 Exu é o encontro
 Exu é a Encruza
 Exu é a encruzilhada

¹¹ Agô é uma forma de pedido de licença para entradas, saídas, passagem e mesmo pedido de misericórdia, perdão, proteção ou desculpas na língua Iorubá.

Aquele diz sim
 Aquele que diz não
 Exu é a contradição
 Exu é o velho
 Exu é o moço
 Come a fruta até o caroço
 Exu é a buceta
 Exu é o pau
 Aquele que faz falador passar mal
 Exu é a boca que tudo come
 Aquele que aparece depois some
 A fome de Exu é insaciável
 O insensível, desumano, intratável
 Exu é o bem
 Exu é o mal
 A gargalhada é sua fala estridente
 O riso de Exu deixa os dentes aparentes
 Nada é feito sem Exu
 Ele é o primeiro
 Nunca será o último
 Sua porteira está sempre aberta
 Sua casa é a rua
 Sua potência é a vida
 A morte sempre bem-vinda
 A Calunga a sua sala de estar
 Exu é caminho
 Exu é festa
 Exu é paixão
 Exu é sim
 Exu é não
 Exu não é brinquedo não
 Exu é imprevisível
 Exu é dismantelo
 O choro, o soluço, o grito e o berro
 Exu é encarnado, sangue pisado
 Exu é o inusitado
 O imprevisto
 O mal-amado
 Exu é o dado
 A sorte, o azar
 Exu é o divino e o profano juntos
 O medo, a coragem, a clausura e a marginalidade
 Exu é isso
 Exu é aquilo
 O sigiloso, o explanado
 Exu é odiado
 Exu é amado.¹²

Exu dá o rumo, como um grande mestre e senhor das atemporalidades. Navegar nessas ondas é colocar-se no balanço de um barco que mesmo desgovernado e à deriva consegue catar no vazio de uma jornada diaspórica, informações ancestrais para com elas sublinhar minha

¹² Texto “Exu és tu!” escrito por mim, em 2022, para uma palestra-performance-macumbeira na aula do mestrado, no primeiro semestre, da professora Lívia Flores, na Escola de Belas Artes no Campus Fundão – UFRJ.

existência. Só existo porque minha ancestralidade¹³ masculina (pai) e minha ancestralidade feminina (mãe) se uniram para me conceber. Trago na pele as marcas e sinais desse encontro. A cor da minha pele e meus traços físicos, meus fenótipos e depois minha identidade étnica, que veio paulatinamente a meu encontro, e que me concederam uma certa malícia de gingar no mundo. Uma ginga de origem negra da total relação entre meus ancestrais escravizados e sua força de resistência, que às vezes teve cara de resiliência, tudo para corroborar na construção dessa que chamamos nossa nação: a brasileira. Hoje o que fazemos é continuar gingando no entendimento dessa força que nos motivou a continuar promovendo as bases desse envolvimento¹⁴ ancestral.

Assim a ginga tem um quê de movimento corporal político ou de certa consciência política do corpo negro em diáspora, de ser e estar no mundo enquanto consciência revolucionária. A ginga, enquanto movimento-consciência considera o corpo dinâmico como transgressor, como oponente dos regimes que aprisionam a mente. Isso é um legado que herdamos do corpo-capoeira, do corpo-samba, do corpo-macumba, do corpo-maracatu, corpo-catimbó, corpo-congada, corpo-jongo, corpo-tambor de crioula, corpo-cacuriá¹⁵ entre outros – marginalizados, punidos, presos e mortos, através de séculos de perseguição, ainda hoje. Ainda não aceitos, ou não respeitados ou tolerados. E aqui, não falo só da ginga da capoeira ou do samba mesmo. Falo da ginga na vida, como forma de insurgência, rebelião e luta de corpos. Gingar é dançar-lutar-brincar, enquanto se pensa, enquanto se atua no mundo. Uma espécie de tecnologia ancestral de “mão dupla” e, como bem reflete Leda Maria Martins no livro “A Cena em Sombras” (1995), sobre a *double voiced*, ou seja, a “fala dupla” ou “voz dupla”, apontada como uma marca importante da cultura negra em diáspora:

Tal duplicidade reflete-se não apenas na formulação de sentido, mas também na elaboração de formações discursivas e comportamentais de dupla referência, que estabelecem, em diferentes níveis, um diálogo intertextual e intercultural entre formas de expressão africanas e ocidentais. Esse artifício dialógico, traduzido na técnica de dupla voz, inerente às mais diversas manifestações do ethos africano nos novos continentes. [...]

Alia-se ao jogo da duplicidade um profundo sentimento de comicidade irônica, marca recorrente na mentalidade afro-estadunidense, que traduz um modo peculiar de ver e de ser. Conjuga-se ainda, a esses elementos, uma característica estética marcante – a assimetria – metaforizada, visual e ritmicamente, no próprio andar do negro, andar que a língua inglesa traduziu como *pimping*, a ginga portuguesa. Essa ginga, no seu sentido literal e figurativo, expressa o caráter repetitivo da teatralização e da

¹³ Aqui me refiro a ancestralidade familiar biológica como uma espécie de linha que me leva e conecta a minha família paterna e materna. Na verdade, eu nunca conheci ninguém da minha família paterna. Eu sigo fabulando minha linha ancestral. Como bem diz o professor Luiz Rufino: memória é invenção.

¹⁴ A palavra “envolvimento” substituí aqui a palavra “desenvolvimento” sob a perspectiva conceitual contra colonial do lavrador, pensador e quilombola, Nêgo Bispo.

¹⁵ Palavra composta com significado de corpo-dança popular ou corpo-cultura.

performance ostensiva, uma marca de singularidade da cultura negra nas Américas (Martins, 1995, p. 58).

Malandrear e cair na vida de cabeça e de pernas para o ar. Movimentos invertidos que burlam um regime linear calcado na supremacia de corpos embranquecidos e rígidos. A ginga é uma incrível arte e habilidade negra de transformação e organização de mundos. Óbvio que uma organização dentro de princípios contra colonizados, distanciados de uma visão de mundo planejado, compactado e por isso “limpo”, neutro e branco. Uma modalidade corporal, onde há muito tempo, atua sensivelmente, nos corpos que vieram para cá de forma forçada e violenta para disputar seu lugar e sua fala. A ideia filosófica do corpo em movimento na ginga, que vai além dos movimentos de corpo que naturalmente vemos em um Brasil negro diaspórico. Às vezes esses corpos, aqueles dos nossos e nossas que vieram na forma de ancestral escravizado, já não coexistem em formas e sentidos em corpos atuais colonizados e embranquecidos, porém, existem enquanto força de potência de vida e continuidade ancestrais que fortificam como em escolas, comunidades, quilombos urbanos e terreiros, que em seus processos educacionais fundamentam a função de que essa força imaterial, mas também de gestos potentes, de falas e causos, de sutilezas e de respirações reunidas, se mantêm presente certamente nos corpos diaspóricos negros até hoje.

Poder-se-ia dizer que o banzo, “tristeza profunda” ligada a tragédia da travessia Atlântica, como uma espécie de saudade ancestral, se transformou em matéria de resistência e luta. E, através de uma espécie de transmutação e resiliência, se configurou em um fundamento ancestral que permanece na distância que se estabeleceu entre a Terra-mãe, África, e os outros continentes, onde nações africanas foram levadas como escravizadas. O banzo se encantou no corpo negro em forma de movimento, de gesto e de arte espiritual. O banzo venceu a morte através das culturas que resistiram ao aqui chegar. Mas a dor de existir se perpetua e permanece. Como escreve a escritora e imortal da Academia Mineira de Letras Conceição Evaristo, sobre a vida e a morte, no capítulo “A gente combinamos de não morrer” do livro de contos “Olhos D’água”: “Eu sei que não morrer nem sempre é viver” (Evaristo, 2016, p. 109).

Uma arte que se manifesta através das manobras supranaturais do corpo negro diaspórico. Por exemplo, quando em estado de reconexão com sua religiosidade promove a espiral do tempo, atualiza as pegadas deixadas pelo ancestral. Tocar o espiritual é diminuir a distância do tempo cronológico e fazer nascer no presente, no corpo ou na matéria essa aproximação, essa bifurcação, essa intersecção, essa fresta, esse entretempo...essa encruzilhada.

A ginga então inventa uma espiritualidade ligada ao transe ou à supra concentração de corpos massacrados no mundo inventado, no mundo colonizado. Esse mundo que foi construído

de maneira forçosa e truculenta, nossa existência de negros e negras de almas fadadas a subalternização. Abaixo de uma esfera racial e social pisados na cabeça pelas botas do inventor. Uma espécie de invenção que tinha tudo para dar errado. E que vem durante séculos lutando para dar certo. Assim, a ginga emana uma reverberação espiralar que evoca de dentro do corpo, para fora e de fora para dentro, mobilizando uma incessante dinâmica provocada pelos tambores ou mesmo pelo próprio som do corpo, do nosso coração.

Esse nosso tambor interno que não cessa de tocar, mesmo que pensemos não escutar. A respiração é a baqueta que provoca o som que corre nas veias em direção à potência máxima que grita pela vida. A morte do ritmo é a morte do corpo que dança a degeneração. A carne que volta em movimento para a terra que transmuta na espiral: vida/morte/vida. Vejamos como o professor, jornalista e sociólogo Muniz Sodré no livro “Samba, o dono do corpo” (1988), explica a relação entre tambor, ritmo, tempo, corpo, vida, morte e ancestralidade negra:

Na técnica dessa forma musical, o ritmo ganha primeiro plano (daí a importância dos instrumentos de percussão), tanto por motivos religiosos quanto possivelmente por atestar uma espécie de posse do homem sobre o tempo: o tempo capturado é duração, meio de afirmação da vida e de elaboração simbólica da morte, que não se define apenas a partir da passagem irrecorrível do tempo. Cantar/dançar, entrar no ritmo, é ouvir os batimentos do próprio coração – é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte (Sodré, 1988, p. 23).

Esse som que move todos os órgãos. Faz a vida se produzir. Faz as células se multiplicarem. Um corpo gingado na vida e na morte numa luta incessante por reparação e justiça. Quando se vira para um lado e para outro, nesse movimento reflexivo, pontuamos então, o “entre corpo” a ideia do que está “entre” e no caso do “entre corpo” seria ideia do que se instaura entre o corpo e o mundo, seja ele o mundo visível ou o mundo invisível. Essas relações do que está entre uma coisa e outra. O resultado desse diálogo pode ser uma cena, uma dança ou uma performance. Como uma espécie de resultado dos encontros entre naturezas, dança-se muito mais a busca de um movimento espiritual, do que a própria dança em si. Daí surge o diálogo, que motiva a escuta sensível e a preparação para o contragolpe. Depois da oscilação vem a veemente resposta, às vezes incisiva, às vezes passiva. Como as ondas do mar transitórias, rebeldes e transgressoras – imprevisíveis, surpreendentes. O corpo negro dentro da poética da ginga é absorvido por essa essência ancestral de luta por sobrevivência. No ritmo do samba, por exemplo, damos o nome de sincopa, ou seja, o que está entre o ritmo. A nota que está na batida, porém não ouvimos, mas está compondo o todo. A ginga tatuada como identidade no corpo da capoeira, por exemplo, seria a sincopa que suspende o tempo ao som dos tambores e que constrói um corpo negro sempre atento, alerta e pronto para a rebelião. A ginga é a sincopa

do corpo-ancestral negro. Remeto-me de novo a Muniz Sodré, um dos primeiros a explicar a sincopa como fundamento e tecnologia ancestral inerente do corpo africano e diaspórico:

De fato, tanto no jazz quanto no Samba, atua de modo especial a sincopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta – no apelo da sincopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço (Sodré, 1988, p. 11).

Assim sendo, a seguir apresento algumas conceituações ou proposta de reflexão de alguns autores, a respeito da poética da ginga. A partir de várias experiências de corpos em trânsito, principalmente dentro da capoeira, da dança de gafeira e da performance artística e cultural negra. Primeiro temos a definição de ginga para o ator-pesquisador Marcos Breda em sua dissertação de Mestrado (UNIRIO) intitulada: “A Capoeira para a Preparação do Ator” (1999), que insere a ginga da capoeira no universo das comunicações e diálogos entre dois corpos:

Em sua acepção mais elevada, a Capoeira pode ser considerada como uma conversação improvisacional entre dois corpos, entre duas sensibilidades. A *ginga* é o canal, a linguagem através do qual fluem os movimentos que produzem a mais rica e criativa interação possível, limitada apenas pela habilidade dos jogadores. O sentido mais profundo da *ginga* é, pois, estabelecer comunicação. Mas um tipo de comunicação especial, na qual os jogadores dialogam e vivenciam, além do gestual objetivo, toda uma gama de conteúdos subjetivos. Mais do que educação para o jogo em si, a *ginga* ensina a postura do capoeirista perante a vida (Breda, 1999, p. 15).

A historiadora Leticia Vidor Reis em seu livro: “O Mundo de Pernas para o Ar: A Capoeira no Brasil” (2000) escreve sobre a ginga da capoeira e tenta articular o conceito entre luta e dança, combate brincadeira e movimento e reflexão:

Por permitir a um só tempo que o corpo lute dançando e dance lutando, a *ginga* remete a capoeira a uma zona intermediária e ambígua situada entre o lúdico e o combativo. Por isso, a *ginga* é “boa para pensar” [...]. A *ginga* é “boa para pensar” por que faz com que a capoeira deslize entre as categorias: não é um esporte, mas é, não é uma dança, mas é e não é uma luta, mas é (Reis, 2000, p. 177).

Já antropólogo e professor Júlio César de Tavares no livro “Gramáticas das Corporeidades Afro diaspóricas” (1998) fala sobre a ginga mais como apaziguadora dos golpes e enunciativa de movimentos de combate:

Mas há algo fundamental a ser ressaltado em relação à *ginga*: é ela que impede o confronto direto entre os capoeiristas. O jogo da capoeira é marcado pela oposição

ataque/esquiva, o que nos remete à oposição espaço cheio/espaço vazio. Como o enfrentamento é indireto, não se bloqueia o golpe adversário. Dessa forma, o contragolpe vem sempre preencher o espaço vazio deixado pelo golpe. Ritmado pela *ginga*, pauta enunciativa dos golpes e contragolpes, o corpo de um capoeirista está sempre preenchendo o espaço vazio deixado pelo corpo do outro. O espaço se constrói no movimento do outro e pelo outro (Tavares, 1998, p. 77).

Sendo assim, retomo à historiadora Leticia Vídor Reis que concorda de certo com o antropólogo Júlio Tavares sobre o disfarce de luta em dança. Ela se refere a ginga da capoeira, mais como negociação menos que rebelião:

É justamente está aparente oposição entre rebeldia passiva e a rebeldia ativa que determina a ambiguidade do jogo da capoeira e de seus movimentos corporais. E, precisamente, por permitir disfarçar a luta sob a forma da dança, é a *ginga* a principal responsável por essa ambivalência. [...]
Neste sentido, a leitura gestual que faço do jogo de capoeira remete mais a uma negociação do que a uma rebelião. Através do jogo de capoeira, os corpos negociam e a *ginga* significa a possibilidade da barganha, atuando no sentido de impedir o conflito [...] (Reis, 2000, p. 181).

Para finalizar os apontamentos conceituais para a ginga temos a coreógrafa e professora Denise Zenicola em seus estudos sobre dança de gafeira em sua tese de doutorado “Performance da Ginga: A Dança de Samba de Gafeira” (2005), que foi editada em livro no ano de 2023:

Neste contexto adquire o duplo papel de dar e receber, onde a *ginga* é realizada no espaço de fala e resposta da ação, estabelecendo uma expectativa recíproca de papéis nos parceiros do processo. Neste sentido, a *ginga* compõe a base para a troca entre o par, ampliando de forma criativa e irreverente o repertório de movimentos, bem como a criação constante de sempre novas respostas (Zenicola, 2005, p. 66).

Todas originárias da cultura africana que tem na ginga, que é negra, a pulsação que unifica e fundamenta os desdobramentos das danças e manifestações em questão. Penso a ginga como um diapasão que reorganiza em termos atemporais os corpos em contato com culturas em diáspora.

Em um trecho do livro: “Arte Total Brasileira (A teatralidade do “Maior Show da Terra”)” (2019) de Izak Dahora, ator e professor, convidou-me a falar sobre a minha perspectiva de pesquisa com a capoeira e o samba, articulando questões sobre a ginga na performance. Izak disse que ficou mobilizado pela performance “Sambiguidade”, que realizei na UNIRIO, em 2007. Ele relata que foi atravessado pela experiência cênica e que as imagens do meu corpo em movimento nunca saíram da sua mente. Assim ele introduz o texto:

Cátia nos ajuda a entender este corpo do samba (que é também da capoeira, por exemplo) através da noção da “ginga” que se contrapõe ao corpo organizado, formado e estável da cultura eurocêntrica tradicional. Diz a artista sobre sua pesquisa:

A ginga seria o movimento primordial de todas as danças de matriz africana. Então, arrisco dizer, a ginga é uma célula de movimento. Uma espécie de célula que toca o espiritual ou o invisível do movimento e do corpo. Frevo, maracatu, jongo, congada, umbanda, candomblé...todas essas manifestações, entre outras, têm uma célula de movimento. Dentro dessa pesquisa a ginga seria esse fundamento que tem a ver com espiritualidade, tem a ver com arte e tem a ver com dança, teatro e performance (Dahora, 2019, p. 159).

Enquanto forma de supravivência¹⁶, a ginga, enquanto material espiritual e metafísico, aguça a saúde mental e psíquica. Deixa o corpo em prontidão e escuta do mundo interno e externo. Desviar. Cair em esQUIVA. Observar com olhos atentos e, se possível, com muito cuidado, revidar. Minha vivência de cinquenta e seis anos é meu revide para essa sociedade racista e mantenedora de privilégios que não cessam de acabar. O racismo institucional me atravessou desde tenra idade. Gingar das investidas racistas de um mundo organizado pela branquitude me fez ficar atenta e sagaz para minhas escolhas, ideais de sucesso e/ou possibilidades de uma suposta ascensão social. A doutora negra, baiana Neusa Santos Souza, psiquiatra e psicanalista, explica um pouco dessa engrenagem racista em torno do “tornar-se gente” para a pessoa negra:

E como naquela sociedade o cidadão era branco, os serviços respeitáveis eram os “serviços de branco”, ser bem tratado era ser tratado como branco. Foi com a disposição básica de ser gente que o negro se organizou para a ascensão, o que equivale a dizer: foi com a principal determinação de assemelhar-se ao branco – ainda que tendo que deixar de ser negro – que o negro buscou, via ascensão social, tornar-se gente (Souza, 2021, p. 50).

Eu sou feita de muitas confluências familiares. Como diz Santos (2015, p. 89): “Confluência é a lei que rege a relação de convivência entre elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se ajunta se mistura, ou seja, nada é igual”. Digo isso, principalmente, porque sempre tive a impressão, desde a infância, que tinha nascido em uma família que eu não me sentia pertencente. Todo jovem um dia teve essa sensação de “peixe fora d’água”. Porém, para mim era algo corriqueiro. Sentia que estava ali de passagem entre meus irmãos e irmã, minha mãe e meu pai. “Rezava” através de escritos em cadernos, como mantras, tudo o que não queria para mim. Escrevia várias frases: “Quando eu crescer e casar meu marido não vai me maltratar”, “Eu vou sair daqui da favela”, “Vou ter uma casa na beira da rua”, “Nunca vou apanhar de

¹⁶ Nas palavras de Simas e Rufino (2018, p. 101): “A supravivência não é a vida nem a morte. Ela é a existência experimentalmente alterada. O supravivente não teme a morte e não navega nas águas do pecado. A morte se torna um enigma de continuidade na presença. Assim, é no lançar desse enigma, flecha atirada que ninguém vê, que se risca uma das trajetórias que marcam o estatuto ontológico do conceito de caboclo”.

homem”. Criei para mim uma espécie de “diretrizes e bases” fabulares, através da escrita, de como deveria ser meu futuro. Uma espécie de fabulação de mim. Mesmo porque tudo parecia que estava sempre sendo reproduzido por uma escrita maior, que nos dava uma perspectiva trágica, cruel e determinista de nossas vidas. Como se nascer e morar numa favela fosse determinante para pessoas negras e periféricas. Como se nunca pudéssemos pensar em sair dali. Vejo familiares meus de várias gerações reforçando esse kaô. Continuam lá e sem nenhuma perspectiva de mudança. Penso em tecnologias ancestrais de sobrevivência. Daí penso no filósofo quilombola Nêgo Bispo que fala da experiência como produtor rural e a relação da população da roça com o território e seu pertencimento, em relação às pedagogias da oralidade com suas confluências na biointeração¹⁷ do mundo:

Eu estive conversando com um mestre de farinha lá do Pará e aí foi engraçado, eu falando da confluência, e ele: “olha, foi bom você chamar a atenção para isso, porque, por exemplo, eu confluí como os porcos”. Eu perguntei: como que foi essa confluência com os porcos? Ele disse: “olha eu cheguei no pé de manga e as mangas boas, que eu olhava e achava que era melhor pra mim, eu catei. E aquelas que eu achava que não era melhor pra mim eu botei para os porcos. Então, eu e os porcos confluímos comendo manga” (risos).

Eu achei muito engraçado, “Porque eu e os porcos somos quase parentes, né? Nós temos uma aproximação muito grande. Como foi que eu descobri que eu estou tão próximo dos porcos? Comendo manga. Porque eu como manga e o porco também come manga”. A confluência deu conta de si própria e da biointegração. Eu diria que isso é uma biointegração com o porco, aí ele disse: “é uma confluência”, então tudo bem. É isso, na oralidade é que as palavras têm vida. Eu estou achando muito interessante que sua tese está tendo isso, quer dizer, ela está indo da oralidade para a escrita, mas a escrita está indo pra oralidade. Então está fazendo esse movimento. Porque com certeza, a partir da leitura dessas escritas, a sua própria oralidade está aparecendo, mas as outras pessoas também vão se fortalecer” (Santos, 2015, p. 36-37).

E assim, com o tempo eu percebi que só a minha espiritualidade poderia tentar explicar e apaziguar os transtornos causados nas relações. Construo minha espiritualidade nas relações entre os mundos invisíveis, imateriais metafísicos e, às vezes, nos mundos das religiões. Sou cobra que traça com seu próprio corpo o rastro. A maturidade me fez e faz cotidianamente absorver o caminho traçado. Me curvo, olho para trás e para dentro em paradas estratégicas para respirar as memórias, que hoje muitas vezes me escapam. Mas há que se esforçar, como numa luta, num ringue. Tem que haver muito movimento e dinâmica na construção dessa epistemologia inventada diariamente. Pensemos em Exu e seus conhecimentos, como em uma

¹⁷ Sobre isso, afirma Santos (2015, p. 85): “Assim como dissemos, a melhor maneira de guardar o peixe é nas águas. E a melhor maneira de guardar os produtos e todas as nossas expressões produtivas é distribuindo entre a vizinhança, ou seja, como tudo que fazemos é produto da energia orgânica, esse produto deve ser reintegrado a essa mesma energia”.

certa onipresença, como na fala do professor Luiz Rufino em que comenta sobre a presença de Exu, mais uma vez, como forma de encantaria, a labuta da escrita e suas interlocuções epistemológicas quando cita Franz Fanon:

Lancemos nossas escritas/presença nas giras traçadas do tempo. Em alguma esquina um homem bebe. Cumpre-se o rito: o primeiro gole é ofertado ao santo. Exu é sempre o mote, é primordial, cada palavra aqui escrita é dedicada a ele e encarna parte de suas potências. Exu está nas palavras de Fanon e o arrebatado como cavalo de santo, o faz poeta jongueiro e faca de ponta de capoeira. Exu está nas pontes alçadas pelos discursos, sejam eles proferidos por meio de palavras, imantados com saliva, hálito, sopro e ritmo, ou através de outras formas, enunciadas com os corpos e encantados no transe. Exu é o senhor de todos os signos e sentidos. Em alguma esquina, um homem bebe, é Franz Fanon. Ah, Exu está por lá! Em cada vibração, Exu está a fazer rodopio nos quatro cantos do mundo (Rufino, 2018, p. 56-57).

Escrever é rememorar e remontar invenções de certo às vezes esquecidas. A memória através da escrita revolve essas águas e traz muita coisa à tona. Muitas questões escondidas que atravessam às vezes até o lugar do trauma e do silenciamento feminino. O ato de escrever para uma mulher negra, cheio de ranhuras, de entaves e fragilidades. O medo e a insegurança são nossos fiéis parceiros. Segundo Anzaldúa (2000, p. 234) autora e estudiosa mexicana da teoria feminista e teoria *queer*, em um artigo em forma de carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo, propõe as dificuldades e agruras envolvidas no ato de escrever: “Escrever é confrontar nossos próprios demônios, olhá-los de frente e viver para falar sobre eles. O medo age como um imã, ele atrai os demônios para fora dos armários e para dentro da tinta de nossas canetas”.

Mesmo porque a própria ideia de escrita vindo de nossas vivências de mulher preta não eram consideradas pela própria academia, eu digo na época da minha primeira formação acadêmica e, principalmente, nas pesquisas em artes. Escrever ou pensar algo sobre minha realidade e minha vida artística sempre me geraram muita insegurança. Sempre me indagava: serve como tema de pesquisa? É científico? É acadêmico?

Eu levei entre o término da minha graduação em teatro na UNIRIO (2010) exatos dez anos para voltar a um processo seletivo de mestrado. Em 1996 já tinha participado de outro processo, 28 anos atrás, grávida de alguns meses do meu filho mais novo (Cauã Costa Reis) na própria Universidade. Como forma de estratégia, em 2002, eu resolvi voltar a uma nova graduação, agora em Artes (Teatro), para conhecer assim um pouco dos professores e das metodologias da escola de teatro, mesmo tenho dezessete anos de experiência com teatro em minha cidade. Entrei pelo processo de reingresso como minha matrícula da UERJ (Letras). Fiquei colocada em terceiro lugar na avaliação e cursei Licenciatura em Artes Cênicas, no auge dos meus quarenta anos, tendo como companheiros e companheiras de classe meninos e

meninas de dezessete e dezoito anos, todos majoritariamente brancos oriundos das classes altas do Rio de Janeiro.

Dei mais uma “volta-do-mundo”¹⁸ para equalizar minha fala de hoje, através de minhas experiências de vida e arte. Foi um longo e árduo processo de maturação para conseguir me enxergar como uma “intelectual das ruas”, da cena e do teatro.

Como mulher negra, artista, ativista e performer Grada Kilomba, em sua obra “Memórias da Plantação” (2021), relata como a academia a vê e considera sua escrita, questionando suas competências e legitimidade, para assim reforçar formas de silenciamentos e racismo:

Como acadêmica, por exemplo é comum dizerem que meu trabalho acerca do racismo cotidiano é muito interessante, porém não muito científico. Tal observação ilustra a ordem colonial na qual intelectuais negras/negros residem: “Você tem uma perspectiva demasiado subjetiva”; “muito pessoal”; “muito emocional”; “muito específica”; “Esses são fatos objetivos?”. Tais comentários funcionam como uma máscara que silencia nossas vozes assim que falamos. Eles permitem que o sujeito branco posicione nossos discursos de volta nas margens como conhecimento desviante, enquanto seus discursos se conservam no centro, como a norma. Quando elas/eles falam é científico, quando nós falamos é acientífico (Kilomba, 2021, p. 51-52).

Assim Kilomba continua e considera seus modos de escrita e de onde ela fala:

Eu, como mulher negra, escrevo com palavras que descrevem minha realidade, não com palavras que descrevem a realidade de um erudito branco, pois escrevemos de lugares diferentes. Escrevo da periferia, não do centro. Esse é também o lugar de onde eu estou teorizando, pois coloco meu discurso dentro de minha própria realidade (Kilomba, 2021, p. 59).

A oralidade sempre foi uma prática exercida pela minha família. Família negra e favelada que sempre viveu cada dia como se fosse o último. Minha mãe, uma mulher preta retinta era analfabeta, doméstica que gostava de costurar e “lavava roupas para fora”, como ela mesma dizia. Minha mãe era uma mulher muito especial. Descobri anos depois que se tratava de uma mulher de Obá, uma Orixá bastante guerreira. Honras a ela por eu estar aqui. Agradeço esse seu corpo que me abrigou. E que sozinha criou meus cinco irmãos até a adolescência,

¹⁸ Movimento da capoeira feito na dupla e com a dupla. Uma espécie de corrida no entorno da roda, por dentro mesmo, um atrás do outro / uma atrás da outra. Uma espiral realizada em sentido anti-horário, como uma espécie de olhada para trás com o objetivo de conectar o ancestral. Quem vai na frente é quem pede a ‘volta do mundo’, pode-se trocar no decorrer do movimento. A “volta do mundo” serve para descansar no jogo, pensar o jogo, refletir ou observar o parceiro ou parceira durante o processo de relação na roda de capoeira. A roda de capoeira, assim como a própria capoeira, são além de bens imateriais reconhecida e salvaguardada pela UNESCO, assim como o mestre capoeira, também são considerados potências das metodologias ancestrais negras de manutenção das artes do corpo, do teatro, do movimento, do canto, da dança e da performance.

sozinha. O que chamaríamos hoje de mãe solo. O pai dos meus irmãos havia falecido bem cedo. Ela ficou viúva aos vinte sete anos. Eles viveram sua juventude no Morro da Boa Vista, em Niterói, mas antes tiveram um barraco na Favela do Sabão, na subida da Ponte Rio/Niterói. Minha mãe dizia, em momentos da minha infância e fase adulta, para exemplificar os perrengues que passaram, que quase sempre ela tinha um prato de comida fornecido por alguma vizinha ou amiga para alimentar a todos. E que ela sempre ficava sem comer nada. Bebia água muitas vezes e dormia com a barriga roncando de fome. Meus irmãos me contavam desses momentos rindo de nervoso para explicar a euforia de esperar o caminhão do mercado próximo, que jogava os restos de carnes ou alimentos perecíveis fora, com a validade vencida. Um carregamento inusitado que alimentava minha família por dias e dias. Como um lote de mocotó cheio de bichos, que minha mãe contava que “limpou bem direitinho” para servir a todos como refeição. Lembro de minha mãe e lembro imediatamente de Carolina Maria de Jesus. Mesmo analfabeta conseguiu dar a mim e a meus irmãos vários exemplos de perseverança e fé, em si e na família.

16 DE JULHO Levantei. Obedeci a Vera Eunice. Fui buscar água. Fiz o café. Avisei as crianças que não tinha pão. Que tomassem café simples e comesse carne com farinha. Eu estava indisposta, resolvi benzer-me. Abri a boca duas vezes, certifiquei-me que estava com mau olhado. A indisposição desapareceu sai e fui ao seu Manoel levar umas latas para vender. Tudo quanto eu encontro no lixo eu cato para vender. Deu 13 cruzeiros. Fiquei pensando que precisava comprar pão, sabão e leite para a Vera Eunice. E os 13 cruzeiros não dava! Cheguei em casa, aliás no meu barracão, nervosa e exausta. Pensei na vida atribulada que eu levo. Cato papel, lavo roupa para dois jovens, permaneço na rua o dia todo. E estou sempre em falta. A Vera não tem sapatos. E ela não gosta de andar descalça. Faz uns dois anos, que eu pretendo comprar uma máquina de moer carne. E uma máquina de costura (Jesus, 2014, p. 10).

E meu pai, um homem idoso e não-branco que gostava era de contar histórias. Ele parecia, quando andava comigo de braços dados nas ruas, como um avô. Era assim que as pessoas perguntavam: “Ele é seu avô?”. Só lembro do meu pai velho. Ele era um Mestre em Artífice, desenhista e aposentado do antigo Lloyd Brasileiro¹⁹. Meus irmãos do primeiro casamento dele diziam que ele tinha até invenção de maquinário na empresa. Porém, como não conseguiu patentear no seu nome ficou por isso mesmo. Ele era uma cara muito inteligente, um leitor nato – um autodidata. Ninguém, mas ninguém mesmo era envolvido com Artes Cênicas ou Teatro. Nem de um lado ou de outro da família.

O modo como meus pais se conheceram também foi bem inusitado. Como minha mãe era lavadeira e meu pai precisou de seus serviços, subiu o Morro da Boa Vista para procurar a

¹⁹ Companhia de Navegação Lloyd Brasileiro foi uma companhia estatal ou paraestatal, de navegação brasileira.

tal lavadeira. Os dois começaram a conversar nos dias que ele levava as roupas sujas e buscava as roupas lavadas. Os dois resolveram ficar juntos, de acordo com a fala da minha mãe, super prática: “Nunca teve amor. Teve sim uma amizade e uma vontade de um ajudar um ao outro. Eu tava precisando e ele também.”. Meu pai ajudou a educar e criar meus cinco irmãos que já eram adolescentes. Minha mãe nunca acreditou em um amor romântico. Ela foi criada uns dois anos, como ela dizia “como escrava” pela sua madrinha de ascendência portuguesa, uma senhora dona de fazenda. Foi entregue a essa família da região de São Pedro d’Aldeia (RJ) para ser educada e ir para escola, isso aos doze anos. Fugiu de lá aos quatorze anos e voltou para a casa de minha vó. Onde saiu casada aos quatorze anos com um homem, bem mais velho que ela, pai dos meus irmãos. Saiu da roça para vir para a cidade de Niterói, porque “fugia para ter uma vida melhor”, como ela mesmo dizia. Nunca se sentiu verdadeiramente amada. Por isso nunca entendeu o que era amar.

A escritora norte americana e ativista negra bell hooks, nos surpreende com sua escrita sobre o amor e reforça esse sentimento que eu via nos olhos de minha mãe, quando ela contava essa história que parecia surreal ou obra de uma pessoa dura e cruel:

Poucos de nós entram em relacionamentos românticos tendo capacidade de receber amor. Criamos envoltórios amorosos condenados a repetir nossos dramas familiares. Geralmente não sabemos que isso vai acontecer, precisamente porque crescemos numa cultura que nos diz que não importa o que experimentamos ou vivemos em nossas infâncias, não importa a dor, a tristeza, a alienação, o vazio, pouco importa a extensão de nossa desumanização, o amor romântico será nosso (hooks, 2021, p. 200).

Acho que minha mãe estava à frente de seu tempo. Não se importou em ser romântica. Foi bem prática no pensamento de vir para a cidade e mudar completamente de realidade. Ela constituiu uma família sozinha. Porém, essa família, com seus trabalhos de empregados domésticos, babás, faxineiras, lavadeiras, trabalhadores braçais, metalúrgicos, agricultores, serviu e carregou nas costas uma casta de senhores e senhoras, brancos e brancas, descendentes de famílias europeias. Fazendo com muito louvor, ainda, suas funções de mantenedores dessa desigualdade que assola nossa nação.

Lélia Gonzalez também ativista, brasileira e professora negra no livro: “Por Um Feminismo Afro-latino-americano” (2020) comenta esse contexto das divisões de trabalho e racismo na sociedade brasileira: “O privilégio racial é uma característica marcante da sociedade brasileira, uma vez que o grupo branco é o grande beneficiário da exploração, especialmente da população negra” (Gonzalez, 2020, p. 39). E reitera:

É nesse sentido que o racismo, enquanto articulação ideológica e conjunto de práticas, denota sua eficácia estrutural na medida em que remete a uma divisão racial do trabalho expressamente útil e compartilhada pelas formações socioeconômicas capitalistas e multirraciais contemporâneas.

Em termos de manutenção do equilíbrio do sistema como um todo, ele é um dos critérios de maior importância na articulação dos mecanismos de estratificação social. Portanto, o desenvolvimento econômico brasileiro, enquanto desigual e combinado, manteve a força de trabalho negra na condição de massa marginal, em termos de capitalismo, industrial e monopolista e de exército de reserva, em termos de capitalismo industrial competitivo satelizado pelo setor hegemônico do monopólio (Gonzalez, 2020, p. 86).

O meu principal aprendizado foi sempre através da fala e dos exemplos práticos do que se pode ou não se pode fazer. Através de histórias, falas, diálogos, discussões, brigas bastante exaltadas e até violentas. Minha família é barulhenta, briguenta. Temos Ogum²⁰ bem forte na nossa ancestralidade. Nós falamos muito alto. Talvez para que possamos ser ouvidos. Ou para que possamos nos ouvir... A palavra falada, a conversa, o papo, o bate-boca tenta remontar histórias. Viajam no tempo e desenham imagens, sons e cheiros familiares. A memória tem cheiro, tem gosto, tem sabor... Falar para assim lembrar. Como bem afirma a imortal Conceição Evaristo no artigo: “Escrevivências da Afro-brasilidade: História e Memória”:

A memória oral na África cumpre um papel importante nas relações sociais e se apresentou e se apresenta ainda hoje, ao lado de uma história já escrita, como um meio natural de conservação e propagação de uma história africana.

Essa prática social, responsável por soldar gerações diversas dentro e fora da África, acompanhará o homem africano, na diáspora, onde o gesto de contador de histórias será repetido no novo território.

Considerar a memória e a oralidade como fontes incapazes ou extremamente frágeis para o registro da história, e ignorar o fato de que as sociedades sem escrita são capazes de organizar sistemas e modos de vida com estruturas muitas vezes bastante complexas, e que a construção e a transmissão desse saber são sustentadas por esses fenômenos (Evaristo, 2008, p. 7).

Já a professora-pesquisadora mineira, poetisa e rainha de Congado Leda Maria Martins traz a discussão e aponta o termo oralitura como um apontamento conceitual ligado à oralidade, onde inclui o tempo, corpo, a fala, o gesto e a escrita na experiência de pensar a ancestralidade na performance oral. Assim ela se refere à filosofia africana como uma potência epistemológica, tanto quanto Conceição Evaristo na afirmação acima. E sem dúvida desmerecida pela supremacia da escrita no contexto Ocidental.

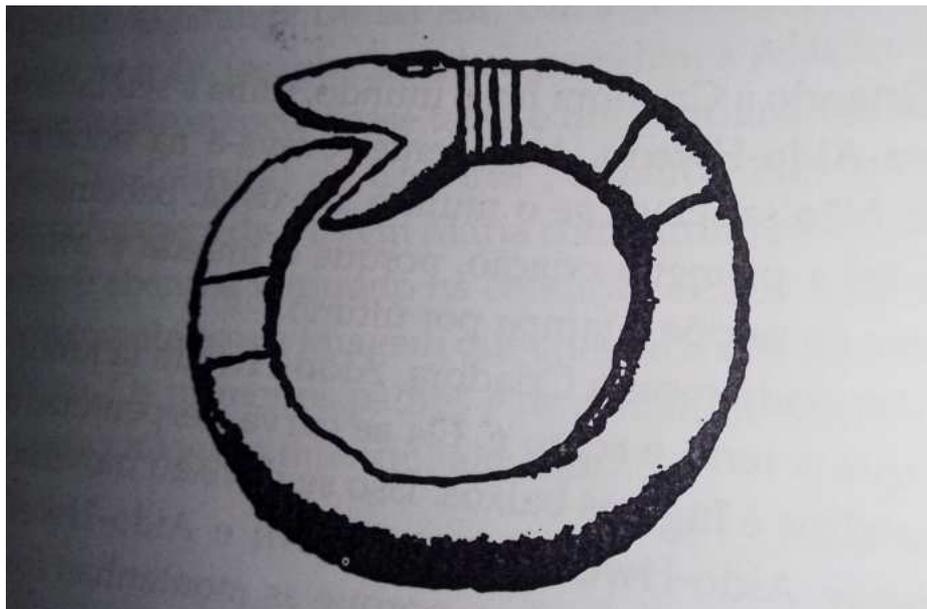
²⁰ Orixá considerado um guerreiro para os Iorubás. É o senhor das estradas. Considerado mestre das tecnologias. É quem primeiro criou ferramentas com seu metal de trabalho em artífice: o ferro. Para assim proporcionar à comunidade tecnologias para a subsistência através da invenção do arado. E a manutenção da guerra, através das armas, como a espada, a adaga etc. Alguns o chamam de “senhor da guerra”, inclusive, como ficou popularmente conhecido. Mas sua primeira função sempre foi de um grande caçador e mantenedor também da fartura nas comunidades.

A filosofia africana leva em conta toda uma gama de conhecimentos da performance oral como significativa para a inscrição das experiências de temporalidade e para sua elaboração epistêmica. A palavra oraliturizada se inscreve no corpo e em suas escansões. E produz conhecimento. Ao contrário do pensamento preconceituoso europeu que desqualificava África como continente pensante. Esse tipo de raciocínio excludente deve-se em muito à falsa dicotomia entre a oralidade e a escrita, enfatizada pelo Ocidente, que prioriza a linguagem discursiva escrita como modo exclusivo e privilegiado de postulação e expansão do conhecimento (Martins, 2021, p. 32).

Ainda dentro da perspectiva de conhecimento espiralar a professora Leda Maria Martins comenta as questões da escrita no corpo e na memória, como traços que se inscrevem nas performances culturais. Ela assim conceitua:

O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos voleios do corpo (Martins, 2003, p.77).

Figura 2– Aido-Hwedo em forma de uroboros



Fonte: Ilustração retirada do livro: “O Herói Com Rosto Africano” (Ford, 1999, p.184) Aido-Hwedo²¹ em forma de uroboros, em um baixo-relevo nos muros do palácio do rei *Gezo de Abomé*.

Essa poderosa imagem apresenta a Deusa – Criadora de tudo – sendo levada ao seu trabalho de dar forma ao mundo na boca da serpente, que simboliza a vitalidade que

²¹ A Grande Serpente para os povos Fon e Ewe no Benin. Ela é ligada a criação do mundo. Muito cultuada nos Candomblés Gegê no Brasil.

fundamenta a vida. Onde quer que a serpente vá, surge a vida, ou o traço essencial do mundo; a mesma essência vital, então entrelaça toda a criação em um tecido único e intrincado. Não surpreende que a Deusa, a Serpente e a Morte apareçam sempre juntas no cenário mítico; seja no paraíso do Éden, seja no âmbito da mitologia africana, todas são manifestações parecidas. A serpente desfaz-se periodicamente da camada externa de sua pele, da mesma maneira que todo mês a mulher se desfaz da camada interna do útero; e a Serpente comendo o próprio rabo (imagem conhecida como uroboros) representa o ciclo infinito da vida, que origina a morte, que origina a vida de novo. A Deusa, manifesta em todo corpo da mulher, é quem assegura esse ciclo (Ford, 1999, p. 184-185).

Eu nasci, morri e nasci de novo. Já cobra-filhote engolindo o próprio rabo. Um ensinamento ancestral que me acompanha mesmo antes de minhas relações com processos iniciáticos afro-brasileiros. Sou cobra-gente e gente-cobra, sou de família que rasteja no mundo e empurra com a cabeça deslizando macio trocando de peles, como quem troca de roupas.

Sendo assim, como conteúdo do conhecimento espiralar, portanto, a serpente também está no contexto imagético de várias culturas milenares. Como uma espécie de mito da criação para muitos povos, animal demoníaco, comedora de maçãs e influenciadora do pecado na Terra entre outros atributos imagéticos. Fiquei bastante emocionada ao ler o livro: “A Serpente Cósmica” de Jeremy Narby (2018), principalmente por conta do teor mítico misturado à sua realidade de pesquisador e antropólogo. É admirável ver e sentir pela leitura dos relatos desse cientista, como se deu a sua vivência com a bebida sagrada de povos originários: a Ayahuasca²². Também tive a oportunidade espiritual de passar por cinco processos com essa bebida ancestral. Pensei de que forma Narby mudou seus paradigmas, também como eu mudei. Principalmente a respeito do pensamento científico e das relações entre pesquisa de campo e comunidades tradicionais indígenas. E do entendimento também de que “mirações” podem sim, trazer informações importantíssimas para as comunidades tradicionais sem a confusão de que poderíamos explicar tais experiências como surto, doença mental ou psicose. Ou seja, o xamanismo indígena e a experiência através de bebidas rituais como a Ayahuasca fizeram-no repensar sua própria prática científica ocidental. Muito importante essa leitura, principalmente, para entender como a ciência, a arte e a espiritualidade andam de mãos dadas. E que somos muitos pequenos diante de algo, que por não sabermos explicar, tratamos de forma preconceituosa, menor e inferiorizada.

²² Bebida ritual de muitas etnias indígenas, que é cozida durante longo tempo e é composta pela folha da Chacrona ou Rainha (*Psychotria viridis*) e pelo cipó Jagube (*Banisteriopsis caapi*). Utilizada com medicina ancestral para contactar o mundo dos espíritos, fazer limpeza psíquica e espiritual. Apresenta componentes alucinógenos nesse encontro de elementos naturais da floresta. Chá que abre o mundo dos sonhos e das “alucinações” ou “mirações”. A Ayahuasca abre outras realidades.

Isso quer dizer que o olhar focado do cientista ocidental é estreito demais para perceber, ao mesmo tempo, as duas peças que, ao encaixarem, resolvem o quebra-cabeças. A distância que separa a biologia molecular do xamanismo e da mitologia é na verdade, uma ilusão de ótica gerada justamente por esse olhar que aprioristicamente separa as coisas (Narby, 2018, p. 69).

E assim, Narby, em uma de suas falas, depois de ter ingerido a “bebida sagrada”, fala sobre o Dna como “cobra cósmica”, desta forma comenta: “Resumindo, o Dna é mestre em transformação na forma serpentina vivendo na água e sendo, ao mesmo tempo muito comprido e minúsculo, simples e duplo. Exatamente como a serpente cósmica” (Narby, 2018, p. 95).

Voltando, porém, para minha história de morte, das cobras e suas tecnologias de renovação, transmutação e trocas de peles, o que era tabu para minha família me foi revelado por volta de uns vinte anos em detalhes, quando em uma conversa na cantina da Universidade, (FFP – UERJ²³) uma colega insistiu em me apresentar seu trabalho com Quiromancia (Leitura de mãos). Fiquei bastante impressionada pelo que minha mão tinha impresso sobre minha vida. Essa história de que morri e vivi aos quatro meses, num berço, por exemplo. Dentro dos princípios da Quiromancia relacionados à Linha da Vida, ela teria sido interrompida. E isso está lá marcado na mão, como demonstração da ideia de destino (Odu).

Um bebê gordo e saudável encontrado aos quatro meses de idade, paralisado, roxo, já sem vida. Essa foi a primeira imagem que iniciava uma contação familiar. A minha mãe quando contava o ocorrido tinha lágrimas nos olhos, mas sempre muito dura, de súbito passava, sempre, para minha irmã mais velha Ângela Maria dos Santos, para que lembrasse os detalhes. Com o tempo, também descobri que ela foi para mim como uma mãe. Aquela que me criou, nos primeiros cuidados do puerpério materno e durante minha infância inteira. E como forma de uma espécie de “oralidade mórbida”, cheia de detalhes, que me foram entregues essas histórias, em vários momentos no decorrer da minha juventude, sempre em doses homeopáticas. Eu era insistente e sempre voltava ao assunto “da minha morte”. Por vezes ouvia: “Já vem você com esse assunto de novo!”. “Você foi salva por aquele moço ali!”. Aquele moço, a quem ela se referia, era uma espécie de curandeiro da comunidade, enfermeiro, ou rezador – porque não dizer, um médico tradicional. Alguns o chamavam de macumbeiro²⁴, em tom pejorativo de

²³ Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Situada na cidade de São Gonçalo no interior do Estado do Rio de Janeiro. Ingressei para cursar Licenciatura Plena em Letras (Língua Portuguesa e Língua Inglesa) de 1987 a 1993.

²⁴ “MACUMBEIRO: definição de caráter brincante e político, que subverte sentidos preconceituosos atribuídos de todos os lados ao termo repudiado e admite as impurezas, contradições e rasuras como fundantes de uma maneira encantada de se encarar e ler o mundo no alargamento das gramáticas. O macumbeiro reconhece a plenitude da beleza, da sofisticação e da alteridade entre as gentes” (Simas; Rufino, 2018, nota introdutória).

quem entende as matérias espirituais das Macumbas²⁵, como sendo negativas e maléficas, ligadas ao pensamento que reforça o racismo religioso). Ele andava sempre de branco e carregava uma maleta de couro: “Ele te fez massagem com óleo. Pediu uma bacia com água morna, colocou ervas, preparou um banho e te rezou”, confirmou minha mãe. “Todo mundo apavorado! Você estava mole, toda roxa. De repente voltou a respirar. Foi levada ao hospital, não tinha movimento. Você foi salva por aquele homem!”, insistia ela.

Diziam até que o meu caso teria fechado uma grande farmácia homeopática da cidade. Porque foi exatamente depois que utilizaram uma pomada na minha gengiva para aliviar os transtornos da dentição, que eu fiquei desacordada. Talvez o remédio estivesse fora da validade. Não deixando de lembrar que minha mãe já vinha de uma outra gravidez, um ano antes da minha, em que minha irmã havia morrido, logo após o parto, devido à Sífilis. A morte é coisa natural entre as populações de baixa renda, pobres e negras. Muitas crianças não vingam. Muitas ainda morrem devido a diversos fatores, desde a alimentação precária e o não acesso aos devidos encaminhamentos médicos de pré-natal. Essa situação nos insere na estatística de mortandade, desde o nascimento ou na tenra infância, em um estado de “necropolítica” e “política de morte”²⁶.

Na cultura Iorubá, essas crianças são chamadas de Abicus ou Abikus, são os “chamados espíritos nascidos para morrer”. Isso devido aos pactos firmados no òrun²⁷ em relação a sua espiritualidade e à permanência de tempo entre os vivos. Uma maneira apaziguadora dentro do universo espiritual e religioso para entender essas questões sobre nascimento, vida e morte.

²⁵ Segundo Simas e Rufino: “Macumba seria, então, a terra dos poetas dos feitiços: os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radicalidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte” (Simas; Rufino, 2018, nota introdutória).

²⁶ Sobre necropolítica, articula Achille Mbembe, pensador e filósofo camaronês: “Neste ensaio, propus que as formas contemporâneas que subjagam a vida e ao poder da morte (necropolítica) reconfiguram profundamente as relações entre resistência, sacrifício e morte. Além disso, propus a noção de necropolítica e de necropoder para dar conta das várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, as armas de fogo são dispostas com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar “mundos de morte” (Mbembe, 2022, p. 71).

²⁷ Santos afirma que: “Os Nàgô concebem que a existência transcorre em dois planos: o àiyé, isto é, o mundo, e o òrun, isto é, o além. O àiyé compreende o universo físico concreto e a vida de todos os seres naturais que habitam, particularmente os ará-àiyé ou ará-aiyê, habitantes do mundo, a humanidade. O òrun é o espaço sobrenatural, o outro mundo. Trata-se de uma concepção abstrata de algo imenso, infinito e distante. É uma vastidão ilimitada – ode òrun – habitada pelos àra-orun, habitantes do òrun, seres ou entidades sobrenaturais. Quase todos os autores traduzem òrun por céu (sky) ou paraíso (heaven), traduções que induzem o leitor a erro e tendem a deformar o conceito em questão. Já dissemos que o òrun era uma concepção abstrata e, portanto, não é concebido como localizado em nenhuma das partes do mundo real. O òrun é um mundo paralelo que coexiste com todos os conteúdos deste. Cada indivíduo, cada árvore, cada animal, cada cidade etc. possui um duplo espiritual e abstrato no òrun; no òrun habitam, pois, todas as sortes de entidades sobrenaturais sobre as quais nos entenderemos mais adiante. Ou, ao contrário, tudo o que existe no òrun tem sua ou suas representações materiais no àiyé” (Santos, 2008., p. 53-54).

Se dizia mesmo, que dentro das perspectivas divinatórias dos cultos de motriz²⁸ africana e afro-pindorâmica²⁹, que eu deveria ter sido iniciada nesse período da infância. Fiquei sabendo no decorrer da vida em alguns oráculos que abri com sacerdotes ou sacerdotisas, sobre essas minhas questões, que com o tempo foram se apresentando muito mais fortemente para mim. Em um jogo de cartas de uma cartomante chamada Marly (*in memoriam*) foi constatado que quem me salvou e me trouxe de volta foi Omolu ou Obaluaiê e que um boiadeiro também estava presente nessa empreitada.

Sou a *sétima* filha da minha mãe, Dona Nedina Maria da Conceição (nome de solteira), da qual herdei o Maria do nome. Já do meu pai Durvalino Costa, herdei o Costa: Cátia Cilene Maria da Costa (nome composto em homenagem a uma grande cantora bem popular da época do meu nascimento). Também sou a *sétima* filha. Sou *sétima* filha de pai e de mãe! Meus pais tinham outros filhos e filhas de outros casamentos. Minha mãe já era viúva duas vezes quando conheceu meu pai. Esse fato se tornou uma eterna chacota familiar. Ela era chamada de “viúva negra”, desconfio se não seria, em relação a ela, uma expressão pejorativa e racista. Meu pai continuou até sua morte casado com Dona Eva, uma doce velhinha do Salão do Reino das Testemunhas de Jeová. Ela me adorava como uma filha, me punha em seu colo até depois de adulta.

Fui batizada na Igreja Católica aos sete anos de idade, na igreja de São João Batista (sincretizado na umbanda como o orixá Xangô³⁰) em Niterói, padroeiro da cidade. Fiz Primeira Comunhão também nesse período, mesmo com minha mãe e meu pai não tendo nenhuma crença ou credo. Eu era proibida de ter ou levar imagens de santo para casa. Lembro-me que um dia, numa festa junina organizada pela escola na quinta série do antigo fundamental, eu ganhei um prêmio numa pescaria e o número que representava meu peixe era uma imagem de Jesus Cristo feita em pregadores de roupa. Escondi essa figura durante um tempo até que foi

²⁸ No que se refere ao conceito de “motriz” neste contexto: “Para entender as relações do corpo com a espiritualidade e a filosofia africana, principalmente dentro do ritual (candomblé, umbanda, jongo, folia de reis etc.) e também em situações do entretenimento (samba, futebol-arte negro etc.), no sentido de resguardar a tradição desenvolvi o conceito de “motriz cultural” como processo de entendimento da continuidade de performances africanas no Brasil, no lugar do termo “matriz”, largamente conhecido e empregado entre adeptos e admiradores das performances afro-brasileira” (Ligiéro, 2019, p. 198).

²⁹ Segundo Santos: “Pindorama (Terra das Palmeiras) é uma expressão tupi-guarani pra designar todas as regiões e territórios da hoje chamada América do Sul. Utilizarei alternativamente colonização afro-pindorâmica para denominar a colonização nas Américas, enquanto exercício de descolonização da linguagem e do pensamento” (Santos, 2015, p. 20).

³⁰ Considerado um rei, Xangô reinou em Oyó. É um orixá ligado à justiça e a forma como ele se revela na natureza é através dos trovões em dias de chuva, que precedem os raios que são vinculados ao orixá feminino Iansã. Um importante casal do culto aos orixás. Considerados como o casal do dendê. Ele traz em suas mãos em sua dança ritual um machado de dois lados de corte chamado oxê. A justiça de Xangô é imparcial. Xangô sempre olha as duas partes em questão em uma pendenga.

encontrado dentro da minha gaveta de roupas. O trabalho de artesanato era lindo. Tomei uma surra daquelas aplicada pela minha mãe. Simplesmente, porque estava com aquela imagem em casa. Nunca entendi muito a realidade espiritual que meus pais viviam. Meu pai se dizia ateu, porém me fez ler, depois de uns doze anos “A Vida de Jesus”, um livro que ele mesmo comprou. Creio que era para que eu conhecesse a história desse profeta, como um exemplo de uma pessoa de bem. A história de um revolucionário, como ele mesmo dizia. Talvez uma possibilidade de chama acesa acerca da perspectiva de liberdade de expressão, perseverança e crença em minhas próprias ideias.

Minha espiritualidade se encontra com as artes da cena em vários momentos. A verdade é que com o tempo percebi que não são dissociadas. Atravessa o antes e o depois de minhas iniciações religiosas, de formas várias: no Candomblé³¹, em 2010 para o Orixá Omolu³². já com quarenta e dois anos de idade. Três anos depois, em outro terreiro, confirmaram Oxumarê na minha cabeça. E no Ifá³³, em 2016, meu nome iniciático nessa perspectiva de culto afrocentrado calcado na leitura dos Odus (destinos) me nomeia: *Ifademiladê*, “aquela que carrega a coroa da ancestralidade”, assim falou Orunmilá³⁴ em minha iniciação. Sou uma Apetebi (Todas as mulheres no culto, consideradas esposas de Orunmilá). Uma constituição do meu *axé*³⁵ na casa, no terreiro e na minha comunidade – minha família ancestral e espiritual.

³¹ Segundo Verger, “a religião dos orixás está fortemente ligada a uma noção de família ou nação cultural, definida no candomblé como um amplo conjunto de seres – vivos e mortos –, que seriam originários de um mesmo antepassado divinizado. Este ancestral – deus – o orixá – teria demonstrado, ainda em vida, alguma forma de poder mágico que lhe permitiria exercer controle sobre certos elementos da natureza – as águas doces ou salgadas, o vento; dominar algum instrumento ou técnica da atividade humana – a caça, a forja dos metais – ou deter algum conhecimento que permitisse que sua obra pudesse trazer alívio para o sofrimento dos seus semelhantes – o poder curativo das plantas ou o segredo dos oráculos” (Fonseca; Lima, 2002, p. 15).

³² Sobre Omolu: “Todos sabem que o grande domínio de Omolu – ou Obaluaiê – são as doenças epidêmicas, que ao longo da história da humanidade já foram responsáveis por inúmeros genocídios. Se nos pedissem para denominar os ‘guerreiros’ que acompanharam Omolu, a varíola, a lepra, a rubéola, a gripe espanhola, a tuberculose e todas as pestes formariam este terrível exército que, através dos séculos, tem assolado os povos da Terra. No caso específico do Daomé, país hoje conhecido como Benin, a varíola matou aos milhares a população. A cura veio com as oferendas de pipocas, que são a mais eminente representação das marcas da doença, de suas pústulas e cicatrizes. A pipoca cura a varíola, evocando uma representação da própria doença, comprovando que muitas vezes um efeito se parece com sua causa. Talvez por isso africanos, especialmente da Nigéria e do Benin, repudiam veementemente as pipocas como alimento” (Eyin, 2002, p. 79).

³³ A respeito do Ifá: “O destino das pessoas e tudo o que existe podem ser desvendados por meio da consulta a Ifá, oráculo, que se manifesta pelo jogo. Ifá tem seu culto específico e o mais alto cargo do culto de Ifá é o de Oluô, título concedido a alguns babalaôs. Ifá é o orixá da adivinhação e para tudo deve ser consultado. Existem dois tipos de jogo: o de opelê-ifá e o jogo de búzios” (Rocha, 2007, p. 25).

³⁴ Orunmilá/Orunmilá/Orunlá/Olúla: Divindade responsável pelos conselhos e detentora de sabedoria, cultuada através da consulta a Ifá. Conhecedor de todos os segredos e do destino dos seres humanos.

³⁵ Sobre o axé: “É a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem axé, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital. Como toda força, o axé é transmissível; é conduzido por meios materiais e simbólicos e acumulável. É uma força que só pode ser adquirida pela introjção ou por contato. Pode ser transmitida a objetos ou a seres humanos. Segundo Maupoli (1934:334), este termo ‘designa, em Nagô, a força invisível, a força

Questão importante para essa pesquisa artística e espiritual, que comenta bell hooks, mulher negra afro-americana, professora, escritora, intelectual e ativista, no capítulo sobre espiritualidade e amor em seu livro “Tudo sobre o amor”:

A vida espiritual tem a ver, em primeiro lugar, com o compromisso com uma forma de pensar e agir que honre os princípios de interconexão e simbiose. Quando falo do espiritual, me refiro ao reconhecimento dentro de cada um de que existe um lugar de mistério na nossa vida onde forças que estão além do desejo ou da vontade humana alteram as circunstâncias e/ou nos guiam e nos direcionam. Chamo essas forças de “espírito divino”. Quando escolhemos levar uma vida preenchida pela espiritualidade, reconhecemos e celebramos a presença de espíritos transcendentais. Algumas pessoas chamam essa presença de alma, de Deus, de Amado, de consciência elevada ou de poder superior. Há ainda os que dizem que essa força é que é porque não pode ser nomeada. Para eles, é simplesmente o espírito se movendo em nós e através de nós (hooks, 2021, p. 115).

A Umbanda³⁶ também está nesse meu caminho desde muito pequena. Quando moradora da cidade de Niterói, conhecida como sendo o berço da umbanda, tinha em torno de dez anos de idade, atravessava a rua principal da favela Coréia na Engenhoca, onde nasci, e fui levada a este terreiro por uma amiga da família para tomar passes³⁷ das pretas e pretos velhos, como: Vovó Maria Conga, Pai Joaquim de Angola, Vovó Catarina, Vovó Luiza, Vovó Cabinda, Pai Cipriano, Vovó Maria Redonda, Caboclo Sete Flechas, Cabocla Jurema, o Caboclo Cobra-coral, Cabocla Jupira, Cabocla Iara, Caboclo Araribóia, etc. Quase sempre estava escondida de meu pai. Minha mãe não gostava, porém, sendo minha ida com uma pessoa mais velha me deixava permanecer um pouco no recinto. Naquela época crianças não podiam estar presentes no terreiro na “hora grande”, hora em que as entidades ligadas as linhas de Exu, como Tranca-ruas e Pomba-giras, permaneciam no recinto. O que demonstrava que a virada para “outra linha”, a

mágico-sagrada de toda a divindade, de todo ser animado, de toda coisa’. Mas essa força não aparece apenas espontaneamente: deve ser transmitida. Todo objeto, ser ou lugar consagrado só o é através da aquisição de axé. Compreende-se assim que o “terreiro”, todos os seus conteúdos materiais e seus iniciados, devem receber axé, acumulá-lo, mantê-lo e desenvolvê-lo” (Santos, 2008, p. 39).

³⁶ Na Umbanda: “O culto aos mortos é uma forte característica das religiões bantas, bem como a incorporação desses espíritos em rituais que envolvem sempre o fenômeno do transe e possessão. Embora o iorubá nutra um profundo respeito pelos seus ancestrais, sua religião é centrada no culto dos Orixás, as forças da natureza divinizadas. Na Umbanda, como nos cultos bantos, dos quais se origina, os desencarnados voltam ao mundo dos vivos para ensinar ou para aprender, ajudando os que deles precisam” (Ligiéro, 2004. p. 76).

³⁷ O conceito de passe ou o ato de tomar um passe é bem típico da umbanda e provavelmente vem do contexto metodológico do Espiritismo do médium e estudioso europeu Allan Kardec. Porém nas Umbandas Pretas Cariocas o sentido do passe como lugar de limpeza e energização através da imposição das mãos, ganha novo conteúdo ancestral através da inserção dos Caboclos e pretos-velhos com o uso de seus cachimbos enfumaçados, estalos de dedos, assopros, cuspidas, sacudidas, puxões e sacudimentos (ervas e plantas que são passadas de forma vigorosa, como varredura, no corpo do consulente).

linha da esquerda, então, era quando o Gongá ou Congá³⁸ era apagado. E não necessariamente essa hora teria relação com o tempo cronológico estabelecido: à meia-noite poderia ser ao meio-dia. Então, todo recinto ficava à meia-luz, iluminado somente pelas luzes das velas do ambiente. Assim, em um desses dias em que fomos levados a sair do terreiro, eu, por curiosidade, tive o impulso de olhar para trás para ver o que estava ocorrendo de novo. Ainda no portão eu me virei e vi, pela primeira vez, sob muitas gargalhadas, uma figura masculina, mesmo no corpo de uma mulher. Usava cartola preta e uma grande capa imponente preta e vermelha. Ali, eu vi pela primeira vez a presença de Seu Tranca Ruas.

Seu Tranca-ruas ele nasceu na rua.
Ele morou na rua, na rua morreu...
Seu Tranca-ruas ele nasceu na rua.
Ele morou na rua, na rua morreu...
Seu Tranca-ruas, seu Tranca-ruas,
Seu Tranca-ruas também é dono da rua...³⁹

O medo me fez arrepiar e saímos correndo, apavorados, com a promessa que jamais ficaríamos para ver essa linha espiritual. Aprendemos ali a entender que cada coisa tem seu tempo, enquanto crianças de terreiro ou simpatizantes dos cultos de Umbanda. São etapas a vivenciar para que a espiritualidade nos seja apresentada ou sejamos introduzidos a ela. O processo iniciático está inserido nesse contexto de aprendizado e conhecimento das comunidades de terreiro. Assim, se vive aprendendo. Se vive enquanto se aprende. O que nos separa do conhecimento total e absoluto é a própria morte (Iku). Vida e espiritualidade não são separadas entre a hora de estar dentro ou fora do culto. Tudo junto e misturado.

As entidades, Caboclos, Pretos e Pretas-velhas, Erês (espíritos infantis), etc., também são os professoras e professoras nesse “terreiro-escola”⁴⁰, lugares e entrelugares de constituição

³⁸ Uma espécie de altar situado em uma das paredes do terreiro, a principal, onde estão assentados os santos católicos juntamente com Orixás, copos d’água, flores, velas acesas e tendo como a imagem central Jesus Cristo de braços abertos. Esse espaço sagrado no terreiro de Umbanda é bastante sincrético, unem-se ali a religião católica e o culto afro-brasileiro aos Orixás. Os Pretos e Pretas velhas, espíritos de pessoas escravizadas, caboclos e caboclas, entidades dos povos originários, juntamente com imagens de malandros, malandras e Pomba-giras, o Povo de rua, entre outros(as) dividem o mesmo espaço de devocional.

³⁹ Ponto de Umbanda para Tranca-ruas de domínio público. Enquanto escrevo deixo minha intuição aberta para ouvir músicas, cânticos, pontos ou melodias que me foram muito caras na infância e juventude nos terreiros de religião de matriz africana. Seu Tranca ruas, por exemplo, foi sempre um grande protetor dos meus caminhos e trajetória. Uma espécie de dono das ruas, na linha de Exu. E na Umbanda exerce verdadeiro poder sobre as aberturas de giras nas encruzilhadas, cemitérios e estradas.

⁴⁰ Quando falo em alusão a esse termo composto de palavras, quando isoladas, tão diferentes, tento trazer à discussão os contextos pedagógicos dos dois sistemas. Tanto o terreiro, quanto a escola, estabelecem esse contato ensino-aprendizagem entre seus alunos ou adeptos. A escola é laica. O terreiro, de Candomblé, Umbanda, Jurema, Terecô, Omolocô, entre outros são considerados sagrados e religiosos. Um terreiro-escola me ensinou a ser quem sou, como uma aluna no mundo, e que exerce sua fé, através dos ensinamentos, dos exemplos, dos

de conhecimento pedagógico. Uma das máximas do pensamento africanizado é de que o mundo não é dividido. Vários mundos se conversam e se habitam. A ideia das palavras compostas dá esse sentido duplo. Uma coisa é outra ao mesmo tempo. Uma escola-terreiro ou um terreiro-escola apontam para essa linha de pensamento. De que primeiro uma escola pode ter um quê de terreiro tradicional de Candomblé, Umbanda ou Jurema e outros. Enquanto a segunda opção em que um terreiro pode ter também um quê de escola tradicional. Trago a opção de trânsito entre os dois lugares, tendo como base a primeira palavra tanto para uma ou para outra ideia de sentido. Tanto o terreiro quanto a escola apresentam em suas constituições e origens o dado ligado à troca de conhecimento, ao processo de aprendizagem, à formação de conteúdo, entre outros saberes. Porém, de formas diferenciadas e com objetivos bem diversos. O Estado é considerado laico. Então, aqui não me refiro em terreiro enquanto religião. Um exemplo bastante importante na Pedagogia Griot dos grandes mestres e educadores tradicionais africanos é de que “aos pés do Baobá”, árvore sagrada e tradicional do continente africano, toda a comunidade se encontra para trocar conhecimento e, principalmente, para dar conselhos, contar histórias, resolver pendengas familiares e outras demandas. Embaixo da árvore a educação se dá de forma bastante diferente da sala de aula convencional. Será que poderíamos chamar esse espaço de escola? Onde deve se dar essa relação no mundo? Especificamente no ambiente que entendemos por escolar?

Eu venho aprendendo incessantemente com essas relações com os terreiros que habito. Se pensar escola como lugar de troca de conhecimentos, a vida é uma escola! Assim nos aconselham, sejam mais novos ou mais velhos, de forma branda ou de forma bastante incisiva. fazendo que além da nossa família biológica a educação se estenda para outras áreas da vida e do mundo. Como nas famílias africanas em que todos são responsáveis pela educação da criança: as tias, os tios, as avós, os avós, os pais, as mães e toda a comunidade. Quem nunca levou uma bronca de uma vizinha mais velha por estar fazendo alguma estripulia na rua? A gente achava, naquele momento, que era intromissão, mas não passava de cuidado coletivo comunitário ligado às culturas originárias.

mais antigos, dos mais velhos, e pelas entidades que se manifestavam, para me encaminhar como criança que fui. Anos depois, talvez mais de trinta anos depois, eu reencontrei numa macumba que fui convidada por uma amiga na cidade de São Gonçalo, no estado do Rio de Janeiro, uma Preta Velha chamada Vovó Luiza, nome da minha avó materna, essa que me aconselhava muito na infância. Fui falar com ela, pedir uma bênção sem saber que se tratava dela. Ela me reconheceu na hora e me disse: “Vosmecê fez aquilo que preta velha combinou para fazer quando era pequena? Estudou muito?” Eu respondi muito emocionada: “Eu estudei e continuo a estudar!” Exclamei em prantos. Vovó Luiza no terreiro de umbanda próximo à minha casa foi minha professora, minha mestra, educadora e conselheira.

O movimento negro político por volta de 1988, também se transformou no encontro de uma nova família. Eu era a mais nova do grupo, fazia parte das discussões relacionadas à juventude negra da época. Conheci o Grupo de Trabalho André Rebouças (GTAR) numa aula da Letras através da companheira, professora e poetisa Cláudia Regina Martins Magalhães, que era secretária desse coletivo de estudantes universitários negros. No ano seguinte ela se tornou a presidente do grupo. Tinha uns vinte anos de idade. Exatamente no período em que se comemorava o “Centenário da Abolição”. O GTAR foi de suma importância para a construção de minha identidade e conscientização negra. Mais uma família não biológica. Fui a última integrante que se inseriu nesse coletivo. Era chamada de “jovem” por veteranos como Sebastião Soares, historiador; Sandra Martins, Luiz Cláudio Oliveira, Ana Dias, Selma Regina, Zezinho Andrade, entre outros e outras. A historiadora e pensadora Beatriz Nascimento foi uma das fundadoras do GTAR. Quando entrei ela já não pertencia ao grupo, mas continuava dando assessoria de longe. E nós a tínhamos com referência sempre. O grupo foi minha fonte de aprendizado e reconhecimento de consciência racial. Eu sempre digo que, se eu aprendi a gostar da minha aparência, foram eles que me ensinaram. Me ensinaram a entender que o meu lugar é onde eu quero ficar. Me ensinaram com suas atitudes a me ver como uma pessoa importante no mundo. Fazíamos várias ações de enfrentamento ao racismo, através de discussões, seminários, encontros e fóruns na cidade de Niterói. Nos reuníamos no Sesc Niterói, depois de uma temporada na UFF (Universidade Federal Fluminense). E por último, até a dissolução do coletivo, nos reuníamos na Associação de Moradores do Morro do Palácio, no bairro do Ingá.

Éramos considerados “os intelectuais” do movimento negro da cidade. Vistos até por vezes de forma pejorativa. Porque, na época, nós insistíamos em discutir a inserção de mais jovens negros na Universidade. A maioria dos movimentos eram baseados na difusão da Cultura Negra como marca de resistência. Por isso, éramos apontados como “os pretos metidos”. Principalmente porque pautávamos discussões e difusão da discussão racial, através de materiais gráficos e escritos que promovíamos nas Semanas de Estudo. Existia na época, dentro desses movimentos, na verdade até hoje, uma divisão de valores relacionados a quem “resiste” com o corpo na cena das danças e culturas negras. E quem “resiste” através do pensamento e pesquisa acadêmica. Como se não estivéssemos pautando a mesma questão que era fundamental para nossa sobrevivência, enquanto pessoas negras e/ou não-brancas, que era a divulgação e difusão das discussões acerca dos estudos sobre as questões raciais negras e suas implicações na sociedade majoritariamente racista.

O professor, geógrafo e antropólogo Alex Ratts no livro sobre a trajetória de Beatriz Nascimento fala da importância do GTAR e seu modo de atuação:

Numa comunicação do próprio grupo, somos informados de que “a tentativa de realizar este trabalho foi iniciada em 1973 no Centro de Estudos Afro-Asiáticos no Rio de Janeiro pela historiadora Maria Beatriz Nascimento e alguns(umas) jovens negros(as) interessados em formar um grupo de estudos”, chamado Grupo de Trabalho André Rebouças (GTAR). O texto do grupo chama a atenção para que “devido a alguns obstáculos metodológicos surgidos na época não foi possível dar continuidade ao trabalho proposto, que ficou interrompido por algum tempo” (1983). Em escritos anteriores do GTAR, vemos com maior detalhe que, no Rio de Janeiro, havia mais pessoas interessadas em constituir núcleos de estudos da questão étnico-racial, e que algumas dificuldades de organização e divergências resultaram em grupos distintos, a exemplo do IPCN (Instituto de Pesquisa das Culturas Negras) e da SINBA (Sociedade Internacional Brasil-África). O Grupo de Trabalho André Rebouças constituiu-se como uma iniciativa de acadêmicos(as) negros(as) dos cursos de História, Geografia, Ciências Sociais, Química e Física de buscar espaço de organização na universidade e de ampliação da abordagem da questão étnico-racial. O GTAR tinha os seguintes propósitos:

1. Introduzir gradualmente na Universidade créditos específicos sobre as relações raciais no Brasil, principalmente nos cursos que abranjam a área das Ciências Humanas;
2. Tentar uma reformulação no programa de Antropologia do Negro Brasileiro, no Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da UFF;
3. Atualizar a bibliografia no que diz respeito ao assunto, adotado pelo corpo docente e discente;
4. Estabelecer contato entre professores que desenvolvem teses sobre as relações raciais fora da UFF com o corpo docente do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia (Ratts, 2006, p. 37).

A capoeira, como arte de transformação pessoal e ressignificação da vida, foi um verdadeiro divisor de águas. Sou das águas⁴¹. E nesse quesito a Capoeira Angola me aproximou mais de mim e de minha ginga natural de gente preta. Foi meu reencontro ainda na juventude com o Grupo Maré de Capoeira que era formado majoritariamente por pessoas negras. Comecei a treinar em 1992, depois que conheci o mestre Casquinha, em Ouro Preto, no primeiro Fórum de Arte e Cultura da UNE. Nosso encontro foi inusitado. Porque adoeci no período do evento e o mestre estava alojado, juntamente com seus alunos, no mesmo espaço que eu, em uma espécie de quadra de esportes. Nós dormíamos no chão. Ele chegou e perguntou se eu estava bem. Estava mal, enrolada num cobertor. Afinal era inverno e muito frio. Ele me prometeu um medicamento para febre, mas não voltou para me dar o remédio. Fomos nos reencontrar depois em Niterói. O grupo treinava no Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal Fluminense. Eu queria treinar capoeira, então perguntei se ele era o mestre. Ele negou. Fiquei

⁴¹ Termo usado no Candomblé e religiões de matriz africana para iniciados ou iniciadas que têm relação com Orixás que tem o elemento água como sua natureza, seu habitat. No meu caso Oxum e Oxumarê. Fui iniciada, como falei anteriormente, em Omolu. Mas anos depois me confirmaram como sendo de Oxumarê. Então, abracei esse axé. Oxum é meu segundo “santo de cabeça”, ou seja, o que o candomblé chama de adjuntó. Com quem meu primeiro santo come. Meu signo do zodíaco é Peixes e meu signo do Odu regente tem 90% do elemento água. Mais das águas impossível.

treinando com ele como se fosse um instrutor ou contramestre. Até que um dia ele confessou ser o mestre do Grupo de Capoeira Maré.

Tinha vinte quatro anos quando a capoeira me trouxe o amor, me trouxe uma outra ideia de família ou ideia de terreiro, de comunidade. Me senti de novo pertencente, de novo entre os meus e as minhas. Estava no final da minha formação em Letras pela UERJ. Recebi o canudo da graduação com uma barriga de seis meses. Esse amor gerou muitos frutos. Auana Costa Reis (29) e Cauã Costa Reis (27) são meus filhos, do casamento com esse célebre capoeirista chamado Mestre Casquinha (1956-2020)⁴², como ele gostava de ser chamado na vida, na arte do corpo e da ginga. Ficamos juntos por mais de vinte seis anos, até sua partida. Casquinha dizia que o remédio que ele não me deu quando nos conhecemos, acabou rendendo pelo tempo que vivemos juntos. Porque ele sempre tentou cuidar da minha saúde. Lembro-me dele sempre trazendo, pela manhã em jejum, um copo d'água morno com limão, que dizia ser bom para meu sangue devido ao acúmulo de gordura consumido no dia anterior.

Sonhar é se manter acordado para outras realidades. Uma tecnologia ancestral de relação com outros mundos. Dormir para despertar para outras sensibilidades, outras dimensões. Essa relação das práticas espirituais oníricas das tradições ancestrais dos povos originários e suas relações diretas com a natureza e seus territórios. Importante lembrar da referência de leitura do livro “A queda do céu” (2015) em que o pajé e líder indígena Davi Kopenawa recebe vários ensinamentos de sua ancestralidade, através de espíritos e de seus sonhos. Presságios, sonhos e visões que o levariam à função de liderança em sua aldeia:

A única coisa que me aconteceu na floresta quando era adolescente foi ser atacado pelos espíritos das queixadas. Naquela época, eu não parava de caçar com os homens de minha casa. Certa vez, tínhamos perseguido um bando desses porcos-do-mato por bastante tempo. Era um final de tarde. Tínhamos conseguido cercá-los. Eles tinham

⁴² Francileno Romão Reis era o nome do Mestre Casquinha. Começou a aprender seus primeiros movimentos na capoeira com o também falecido Mestre Célio nas areias da Praia de Icaraí, Zona Sul de Niterói. Foi graduado mestre em 1981. Passou alguns momentos da sua infância nas ruas, entre São Paulo e Rio de Janeiro onde viveu entre internações em orfanatos. Fugiu e foi morar nas ruas entre as duas cidades. Capturado tornou-se interno de um colégio agrícola em Batatais (SP). Na juventude voltou para Niterói onde constituiu família aos vinte e dois anos. Seguiu sua vida como funcionário público onde dividia suas horas vagas com suas aulas de capoeira. E com trabalhos corporais de preparação no teatro para atores e bailarinos. Atuou como preparador no espetáculo “Besouro Cordão de Ouro”, dirigido por João das Neves, em 2006. Um espetáculo de grande sucesso de público e bilheteria durante seis anos viajando pelo Brasil. Trabalhou na área das Artes Cênicas em vários outros espetáculos como preparador corporal com capoeira, entre os anos de 2006 e 2019. Em suas preparações corporais para o teatro se utilizava de várias músicas para a promoção do movimento da capoeira. Gostava de usar manifestações musicais como o frevo, o maracatu, o cacuriá, o forró, a umbanda, o candomblé, o samba de roda, entre outros. Foi um homem, um atleta da capoeira e um cidadão bastante preocupado com a saúde e o bem-estar da sua comunidade. Tem uma apostila de sua autoria que fala sobre “Alimentação para o Atleta e Pessoas Ativas”. Foi um mestre de capoeira bastante rigoroso com seus exercícios, suas aulas e seus alunos. Funcionário da antiga Cedae, trabalhou na empresa durante quarenta anos. Aposentou-se e continuou trabalhando até o final da vida.

desacelerado e estavam ao nosso alcance. Preparamo-nos para flechá-los, cada qual de um lado. Como os outros caçadores, escolhi uma presa e retesei meu arco com calma. Porém, de repente, os queixadas se dispersaram para todos os lados. Parte do bando deu meia-volta e veio correndo na minha direção. De repente, me vi cara a cara com aqueles animais, correndo enfurecidos para cima de mim. Aterrorizado, tentei escapar subindo numa árvore jovem, mas acabei tropeçando e caí. O choque com o solo foi violento e desmaiei por um instante. Foi tudo muito rápido. Apesar disso, os queixadas tiveram tempo de saltar por cima de mim, como se eu fosse só um tronco caído no chão. Passaram por cima de meu peito, um depois do outro, muito depressa, sem me tocar. Eram muitos, e cheiravam muito mal. O ranger de suas presas era aterrorizante. Foi nesse momento, acho, que suas imagens me atacaram. Na hora, porém, não percebi nada. Depois de passarem, me levantei, ainda tremendo de medo, e me juntei a meus companheiros, que tinham conseguido flechar vários deles. Não disse nada acerca de minha desventura. Trinhamos a caça abatida e colocamos os pedaços em jamaxins trançados com folhas de palmeiras maima si e kōanari si. Anoitecia, e estávamos muito longe de nossa casa. Decidimos acampar em plena floresta, e cozinhar tripas de queixada em embrulhos de folhas, para acalmar nossa fome de carne. Uma vez satisfeito, adormeci com tranquilidade. Mas no meio da noite comecei a me sentir muito mal. Acordei sobressaltado e, de repente, vi tudo à minha volta com olhos de fantasma. Comecei a vomitar. Então, pensei: Os queixadas são ancestrais mesmo (Kopenawa; Albert, 2015, p. 103-104).

O encontro com os queixadas para Davi Kopenawa como ele mesmo se refere é um encontro com seu ancestral, mesmo um animal pode ser um ancestral. Um bicho na mata, a própria mata e tudo que nela habita, de forma visível e invisível. A relação entre mundos que comungam às vezes do mesmo espaço-tempo. O sonho é uma materialidade ou uma tecnologia ancestral muito importante nas culturas de terreiro. Por exemplo, no período de recolhimento ou período iniciático de um Iaô, as experiências oníricas durante o sono são muito respeitadas e muitas das vezes são primordiais para toda prática relacionada ao orixá que está para nascer naquele terreiro. Sonhar é estar acordado(a) entre mundos.

Foi depois de um sonho, em 2006, no período em que já estava cursando Licenciatura em Teatro na UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), que me aprofundei, sem medo, nos estudos acerca das corporalidades pretas e com minhas relações espirituais, cênicas, mediúnicas e de vida com Zé Pilintra. Ele me apareceu com o rosto e formas de um importante mestre de capoeira angola carioca: Mestre Arerê⁴³. Esse mestre é um homem negro de aproximadamente 1.70m, conhecido por ser bastante ácido em seus questionamentos sobre cultura negra e política em geral.

No sonho já fiquei preocupada com a presença. Eu era moradora de um outro morro na cidade de Niterói nesse momento. Via a figura emblemática de Seu Zé subindo a ladeira. Corri com medo. A sensação era que iria tomar uma bronca, um esporro. Enfim, ele me chamou do portão da minha casa. Estava mesmo atrás de mim. Queria conversar e eu senti que era sobre o

⁴³ Arerê quer dizer quizumba, bagunça ou arruaça.

trabalho artístico que iria apresentar sobre ele, na Universidade em uma matéria optativa e prática. Ele me esperava bastante solícito e amigável, com seu chapéu de Panamá branco com fita vermelha. Elegantemente vestido com seu terno de linho branco e sapatos bicolors. Desci as escadas da casa e fui recebida amigavelmente pela entidade. Me abraçou delicadamente, colocou os braços sob meus ombros e descemos a ladeira. Zé Pilintra conversava comigo e me explicava coisas que não consigo lembrar. Estava dando-me uma espécie de consentimento para realizar a pesquisa cênica. Tive também que fazer alguns rituais ligados à Umbanda. Porém, foram essas tecnologias ligadas à minha ancestralidade, que me abriram as portas para que a performance “Sambiguidade” permanecesse sendo apresentada até hoje, quando possível. No desenvolvimento da performance através dos anos muitas materialidades foram mudando. O figurino, por exemplo, era de cor crua, o chapéu era de palha, de abas bem largas, que não deixava ver com precisão meu rosto. Era uma espécie de “mascaramento” através da colocação e uso do chapéu. E tinha o dado de haver uma outra “entidade”, uma espécie de passista “destruída” pela vida e pelo tempo. Eu, depois de performar Seu Zé, entrava na energia dessa mulher preta. Chamei de “resto de um Carnaval nos destroços da Sapucaí”. Ela vinha ao som de samba de Escola de Samba e dançava sua dança torta, cheias de impedimentos de existir. Daí, utilizei-me do termo nesse processo também, do Afrobutho, conceito que será desenvolvido no próximo capítulo. Trabalhei sob a imagem dos restos da festa do Carnaval que insiste em sobreviver. Uma alegria inventada e criada pela ilusão da festa. Uma performance sonhada e permitida pela espiritualidade, essa é “Sambiguidade”, que foi preparada antes em outro mundo, em mundos intuitivos, imateriais e míticos.

Assim faço alusão ao líder indígena e filósofo Ailton Krenak, quando fala no livro “Ideias para Adiar o Fim do Mundo” (2020), a respeito dos sonhos e do ato de sonhar como um “exercício disciplinado” de buscar orientações para a vida.

Quando eu sugeri que falaria do sonho e da terra, eu queria comunicar a vocês um lugar, uma prática que é percebida em diferentes culturas, em diferentes povos, de reconhecer essa instituição do sonho não como experiência cotidiana de dormir e sonhar, mas como exercício disciplinado de buscar no sonho orientações para nossas escolhas do dia a dia.

Para algumas pessoas, a ideia de sonhar é abdicar da realidade, é renunciar ao sentido prático da vida. Porém, também podemos encontrar quem não veria sentido na vida se não fosse informado por sonhos, nos quais pode buscar os cantos, a cura, a inspiração e mesmo a resolução de questões práticas que não consegue discernir, cujas escolhas não consegue fazer fora do sonho, mas ali estão abertas como possibilidades (Krenak, 2020, p. 51-52).

Hanna Limulja em seu livro: “O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos Yanomami” (2022) fala, entre outras coisas, das relações das ancestralidades e espiritualidades

indígenas desde a tenra idade. Sempre tendo o universo onírico como canal de fala e escuta. O sonho como matéria e recurso de relação com outros mundos, outros tempos e outras realidades. O ato de contar seus sonhos e expandir a memória familiar, comunitária e espiritual para reforçar a comunicação entre o “mundo daqui e o mundo de lá”. É uma incontestável maturidade para a contação desses sonhos que vai sendo desenvolvida durante toda vida do/da indígena Yanomami.

Entre os Yanomami, não há momento dedicado exclusivamente à contação de sonhos, da mesma forma que não existe um momento para a contação dos mitos. Aliás, os mitos são conhecidos, fundamentalmente, por terem sido sonhados. Os Yanomami costumam contar seus sonhos de forma espontânea assim que despertam, ainda deitados na rede. Quem ouve são os parentes nas redes mais próximas, ao redor do mesmo fogo, em geral o cônjuge, os filhos, às vezes algum outro parente (Limulja, 2022, p. 72-73).

Em “Sambiguidade”, a performance, me proponho também a proporcionar ao público um universo repleto de brincadeira, magia, espiritualidade e experiência ancestral, que pode ser um caminho para pensar a respeito da própria ideia de cena e performance. Uma experiência sensorial, de sentidos ampliados pela presença amplificada na cena. Visão deslocada da versão de ideia e de construção de personagem ou coisa parecida. O corpo está muito mais em jogo do que a comunicação linear das representações em teatro, dança ou performance.

Corporalidades em transe como uma supra presença do corpo: uma “macumba artística” que constrói uma forma de ver a cena teatral, performativa ou própria arte da cena, como algo muito mais abrangente, em relação aos contextos dos terreiros, festas e espaço ritual das macumbas. Principalmente quando diz respeito à encenação, no caso do teatro, de histórias ou mitologias encenadas ligadas aos orixás, por exemplo. Então, um dos princípios para essa macumba artística se configurar, parte do pressuposto, por exemplo, que o tema em questão do espetáculo fosse ligado ao contexto macumbístico, por assim dizer. A ideia de usar a palavra “macumba” sempre é também como principalmente, provocação e ressignificação da palavra, do conceito pejorativo, para tentar apaziguar o transtorno que essa palavra carrega através de longos anos de intolerância que conduz a falta de respeito, com as culturas de motrizes africanas. O que se dá, por exemplo, no decorrer das transmutações das materialidades na cena, como as trocas de figurino, adereços e/ou maquiagem, e as relações com o público.

Tenho total relação com essa performance que foi trazida para mim em sonhos, sob a batuta do Mestre Zé Pilintra, onde vou conduzindo meu corpo pelas maiores consequências de minha intuição. Deixo-me ser levada absolutamente pela linguagem do meu corpo na cena. E

de forma “improvisada”, porém cheia de “técnicas ancestrais”, ligadas aos balanços, tremores e pulos, vou me deixando dançar minha dança de matérias elementais das ruas e das florestas.

A figura da mulher, enquanto personagem ou entidade com o tempo desapareceu. Todo aquele meu questionamento a respeito da situação da mulher negra, a solidão e autoestima, se manteve e se mantêm. Porém, me debrucei mais veementemente, sobre a figura da entidade masculina: José Pilintra e a poética da malandragem. Seu Zé chegou com força total tomando minha alma, corpo e coração. Me deixei atravessar cada vez mais por essa figura enigmática, misteriosa e complexa. Não posso dizer que necessariamente enquanto performo ou danço essa energia ancestral ligada à minha família, que não estou em estado de “incorporação”. Porque não estou no terreiro ou espaço religioso/ritual. Mas sinto em meu corpo na cena performativa esse dado em que demonstra que alguém “dança em mim”. Meu corpo se dilata e se manifesta através da respiração e posturas na dança da ginga da capoeira, nessa corporalidade malandra.

Mestre Zé Pelintra é o encantado da jurema e do catimbó nordestino, é o que conhece a dobra da morte pela via do encanto e por isso é mantenedor de sabedorias inesgotáveis. Não à toa, mestre Zé Pelintra carrega fama de doutor, notoriedade essa curtida no reconhecimento popular e não nos diplomas típicos das casacas ou cartolas. O doutoramento de Seu Zé é advindo da sua fama de trabalhador nas linhas de cura da jurema sagrada e catimbó. Conhecedor das mandigas de livramento da má sorte, dos males do corpo e da proteção contra as maldades alheias. Seu Zé é aquele que fez sua fama entre pessoas e lugares que, geralmente, são relegados à condição de subalternidade e incredibilidade (Simas; Rufino, 2018, p. 84).

Performei em teatros, bares, cinemas, ruas, terreiros de umbanda e candomblé, festivais, encontros. Fora do país no Divinitè Noir Festival, em 2013, no Togo, continente africano. Uma performance em transformação sempre. Sempre em movimento. Uma performance cultural-espiritual - artística movida pela minha intuição, pela escuta do meu universo empírico e ancestral na cena. “Sambiguidade” é uma performance sempre em transformação. Não está acabada, se mantêm em movimento contínuo pensando meu novo corpo, minhas experiências e meus atravessamentos cotidianos.

O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, nesse sentido, significa inscrever, repetir transcriando, revisando, e representa “uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória” A memória dos saberes dissemina-se por inúmeros atos de performance, um mais-além do registro gravado pela letra alfabética; por via da performance corporal – movimentos, gestos, danças, mímica, dramatizações, cerimônias de celebração, rituais, etc., – a memória seletiva do conhecimento prévio é instituída e mantida nos âmbitos social e cultural. Assim no âmbito das oralituras, o corpo é um portal que simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória (Martins, 2021, p. 130-131).

A intuição é uma das muitas naturezas tecnológicas ancestrais de conexão entre mundos. Ouvir, sentir e ver fazem parte desse universo de recursos sensitivos de relação com a espiritualidade e com relação a ancestralidade e o ancestral. O que nos períodos antigos chamávamos “musa inspiradora” ou objeto de produção de uma obra artística, mesmo como um sentimento, uma dor ou uma paixão. Aqui me veio em forma de texto, de carta escrita as pessoas que têm Seu Zé Pilintra como entidade “de cabeça”, ou aquele que se tem como força protetora. A carta aconteceu numa madrugada carioca aos pés dos Arcos da Lapa, entre o dia 13/06/2023, dia de Santo Antônio, que na umbanda carioca é sincretizado por Exu, e 14/06/2023. Foi um recado da espiritualidade, principalmente pela forma como veio. Tudo parecia que já estava na minha cabeça. Foi muito rápido! Uma memória trazida pelo vento e pelo povo de rua. Saravá Seu Zé! Talvez não tenha que me desculpar por alguma fala imprópria, mal compreendida ou ortograficamente incorreta. Quem ditou foi Seu Zé Pilintra, eu só escrevi o que ele me permitiu ouvir:

“Carta de mandingueiro são palavras ao vento

Para meus cavalos, burros ou aparelhos (Meus fios e fias)

Rio de Janeiro, 14 de junho 2023.

Você sabe onde eu me encosto, deslizo, assento e faço meu caminhadô. Espalho palavras ao vento. Meus conceitos se fazem e se desfazem no ar e se vão palavras-fumaça. Se vão livres como palavras de encantamento. Palavras cantadas, sussurradas, emantadas nos desvios das esquinas da cidade.

Muito fácil me ver e rever nos reversos dos corpos nas ruas, nas encruzadas. Na calada da noite, no sussurrar das vozes, das bocas banguelas e vermelhas. Vozes negras amputadas, limitadas pelo racismo derramado pelas calçadas. O cheiro do marafo perfumando as velas com sua fragrância insistente. A minha aparência datada de um tempo colonial, escravocrata e romantizado. Faz de mim um homi às vezes sem escrúpulo, sem caráter e marginal. É natural das ruas, ou da ideia de rua, na noção básica de marginalidade. Quem vive na margem sustenta e ampara com o corpo as forças e as dinâmicas do que vai se constituindo, dentro do que dizem ser ordem. A rua tem sua pedagogia, tem sua Na-tu-re-za. Por vezes caótica, mas sempre vigorosa – presente. Grita alto a rua! Não dá sossego (gargalhada). Minha fumaça é cura. Demanda para mim, trato com bons banhos de ervas e fumaçada para apaziguar, mandar embora tudo de ruim. Umas boas sacudidas pra movimentar o sangue do boneco...e assim espantar tudo que causa desengano e sofrimento. Sou da banda da alegria! Uma boa gargalhada cura qualquer

banzo. Alivia o coração. Trata a alma. Não me pergunte o que quer dizer a minha gargalhada. Se sorrio nem sempre é porque estou gostando ou gozando da situação. Uma gargalhada pode ser uma retórica ou até mesmo uma bronca, uma peia, um pé-na-orelha – um coió. Tem muita gente aí presa em nós antigos, de famílias de forças antigas. Que só aprisionam o cidadão no contexto das dores e mágoas. Muita doença ligada ao que vocês chamam de ancestralidade. Ancestralidade para mim só pode ser coisa boa. Coisa ruim é encosto, kiumba, zimquizira, alma penada, troço ruim... Ancestral que só propagou o mal e disseminou atrocidades, pra mim é algoz. E o traço ancestral, enquanto marca e estigma é uma ferida na alma do vivente. Eu, porém, sou morto já não possuo mais esses troços. Mas vejo muito disso. Eu trato muito isso. A Lei da Vadiagem, foi uma lei, por exemplo, criada para capturar, prender e matar pessoas como eu. As leis em geral nunca beneficiaram gente como eu, quando eu era gente (gargalha). Bastava tá na rua de boréstia... Pronto! Direto pro xilindró! Dar mole na pista era sambar miudinho. Tinha que estar muito ligado pra não ser levado pela Dona Justa. Os bota-preta tão ligado no contexto da “limpeza” e “higienização das ruas”. Limpar as ruas, tirar os pobres, esconder as mazelas, os farrapos, os mulambos, os mucambos, os cortiços... Estabelecimento da Ordem pública! Quanto mais limpo eu estivesse mais sujo eu ia parecer. Sou preto e preciso de estratagema para circular. Como morto que sou é mais fácil. Posso estar em vários corpos ao mesmo tempo. Vitória! O dom da multiplicação! Eterniza uma ideia...a tal da poética da malandragem que estão estudando já nas Academias, nas Universidades. Daqui a pouco viro Doutor Honoris-Causa... (gargalhada estridente).

No Rio de Janeiro (Lapa) vive hoje uma realidade que viveu Salvador (Pelourinho) há um tempo. A questão desse tal de Turismo, criado pra encher a burra de empresários e cafetões. Não insere a real situação das comunidades e população moradora das ruas. Na época, em que cheguei aqui na cidade. Tive muito que sarta... me virar. Pular de lado pra outro. Sair de banda e ir andando. Dormíamos em cortiços e a situação era um pouco mais leve, assim, assim... Dava pra tirar a grana de uns otários no carteado pra pagar uma vaga. Otário é o mais famoso metido a malandro que quer se dar bem. Acaba caindo no conto do vigário. Tudo no maior respeito e aceitação de ambas as partes, claro, sem imposição ou arma na cabeça (gargalha). A Arte está em tirar uma grana do camarada, sem fazer esforço e de preferência rindo. Não posso falar de desonestidade porque essa palavra tem lá suas nuances, seus arremedos. E não existe no meu vocabulário. Tudo é uma questão de ponto de vista. A gente comia, bebia, mas não morava na rua assim, ao relento. Desse jeito que a gente vê hoje aqui embaixo da minha morada, os Arcos. Dava também pra viver de uns bicos rápidos, uns biscates. Pra conseguir comprar aquele terno de linho branco e o sapato bicolor pra sair no domingo alinhado para missa. Tomar uma cerva

e circular pelos sambas de bambas nas gafeiras cariocas. Muita carga nas costas. Trabalhos na estiva. Uns desenrolos de mercadoria. Perfume francês, lenços de seda, camisaria, um whisky de qualidade... Esse papo de romantismo é o papo que o branco-burguês inventou. Enfeitou o pavão pra vender a imagem de um Rio de Janeiro faceiro e cheio das malemolências e de graças. Um Rio pra gringo ver! O embranquecimento das culturas pretas da rua virou Escolas de Samba em um tal de Sambódromo. Quem diria o samba, aquele do morro, tocado e cantado por gente simples e pacata... Quem diria! (gargalhada estridente). Virou o maior espetáculo da Terra. O pobre e o preto continuam lá, porém sabe se lá como...

São Jorge é o grande protetor. Santo católico, soldado cristão. Aqui chamamos ele de Ogum (influências de África), porque pra bom entendedor o protetor dos caminhos deve estar sempre presente. Sou da falange de Jorge! Quando eu era vivo ia as procissões do santo. Sempre no vermelho e branco. Aí vem o povo falar desse tal de sincretismo. Não sei o que é isso! Coisa de novo desse povo estudioso das Academias. Mas um stratagem... A gente precisava misturar pra sobreviver. Mentir, disfarçar, dissimular pra se manter invisível. Fingindo a gente ia vivendo. Rezando com padre, assistindo missa e comendo hóstia, de dia e tocando Macumba de noite. Soltando o corpo nos transe das macumbas, nas rezas e mandingas para ter saúde total e real. Essa é uma espécie de modo de ser e viver: um modo operante malandro!

Eu sou um exemplo de construção diaspórica pós-abolição. A construção do processo higienista das cidades que empurra a população das ruas para as favelas, pros morros... Sou a própria Urbis em evolução (gargalhada). Tirei onda! Morri nas ruas e continuo perpetuando as temáticas dela durante séculos. Fui mais um corpo negro empurrado pra covas da Calunga Grande. Nem sabe eles que esse é um dos meus maiores fundamentos. Eu sou Congo. Eu sou Angola... Bantu! Sou Cabina! Sou Benguela! O que se diz de malandro naquela época era diferente. Muito diferente do que virou essa palavra hoje. Muita malandragem metida a bandidagem. Muita gente tocando terror de bandido pra fortalecer a discriminação que tem corpo, raça e cor. A maioria nas ruas ainda é preta. Homens, mulheres, crianças, velhos e velhas – pretos. Quase como se o mesmo que rua é sua cor. A rua é preta! O que os bota-preta chamam de vagabundagem e criminalidade eu chamo de essência natural das ruas. Sou doutô, sou mestre e sabedô das ciências das matas. Sou um cientista das tradições e tecnologias ancestrais dos mistérios das florestas sagradas.

Trabalho no limiar entre estar vivo e estar morto. Para papo de bom entendedor... sou Egum disfarçado de malandro carioca no Rio de Janeiro. Uma essência minha é o Catimbó. A Jurema, uma ciência que me acolheu, e onde sigo honrando com minha fama. Ando de terno de linho, pés descalços e calças arregaçadas. Sigo mostrando minha dança entre o luxo e o lixo. Não

tenho papas na língua e considero todo mundo. Sempre trago na cabeça meu chapéu com fita vermelha. Sou vaidoso e elegante. Para o povo de terra distante eu sou um verdadeiro lorde (riso galanteador). Não gosto de mané e nem de vacilação. Trato todo mundo bem. Cada um no seu cada um! “Eu não vou na sua casa pra você não ir na minha, você tem a boca grande vai comer minha galinha.” (canta).

Pra ter minha proteção basta não mexer com criança, mulher e velho... Considero paca um homem de bem. Tenho muitas mulheres, não sou exemplo pra ninguém. Sou sincero e isso basta! Meu caráter em vida sempre foi meu legado. Sinceridade, humildade e ajuda ao próximo. Minha casa é sua casa. Você come da minha comida e te dou a minha cama. Só não mexa com minha mulher! Respeito é bom e eu gosto. O que na minha época chamava-se Ricardão agora virou o tal do Allan Delon (gargalhada).

Das ruas tiro meu sustento sem desmerecer ninguém. Atuo no campo das análises humanas. Tô no campo das Ciências Sociais e Ocultas. Dou meu papo! E ele é reto! Porém cheio de curvas. (Olha a Matemática, a Geometria...) Nas curvas escrevo meu ponto riscado que flutua no ar da inconstância dos ventos. Sou artista do corpo, um bailarino das ruas, por assim dizer: Tiro onda! (risos). A Capoeira (com letra grande) minha Arte maior. Aquela que veio na mente e na alma do povo escravizado. Veio quietinha, guardada nos corpos-bélicos em situação de opressão e violência. E que deu natureza pra uma classe de gente que com seus corpos-navalha rasgou e rasga uma cidade inteira. Um mundo inteiro em diáspora. A Capoeira não deixa a peteca cair não hein, dos conhecimentos ancestrais, espirituais e negros que circulam em várias cidades do mundo. Do mundo não!...do PLANETA! Oh Arte foda! cheia de axé, mandinga e ginga de um povo inteiro. Ela é PRETA! Como preta é sua essência.

A ginga é o esqueleto que move esse corpo-mar. Um aspecto de marear os conceitos fixos do mundo. O trânsito das ideias em fluxo. Impermanência... Tenho minhas filosofias. De bar! E por que não? A melhor delas. A filosofia de botequim é a morada das elocubrações, (palavra bonita!) morada da palavra embriagada. Cada gole uma sentença. Depois a gente esquece. No outro dia a gente desenvolve outro papo, outra dialética (outra palavra bonita!). Também não dou nada de bandeja. Trabalho na linha da direita e da esquerda. O mal e o bem é uma questão de ética. E é também bastante relativa. Se é que você me entende (risos). Uma ética construída em cima de muita responsabilidade. Saiba pedir e tudo terá. Tudo tem uma contrapartida. Uma via de mão dupla. Toma lá... dá cá! Mas cuidado com o que se pede. Melhor agradecer! (gargalhada).

Sou mestre nessas paragens. Dou conta de curar dô de amô, mesmo porque amô que é amô deve doar. Sou um apaixonado por mulher. A mulher é meu ouro, mulher é meu axé. Morri por causa

de uma. Era amô de outro. Total respeito a elas! De lenda a mito. Um quase santo (gargalhada potente).

Sou uma entidade pra uns, sou pai, e até irmão pra outros. Há ser vivente que já me desenhou no corpo. Virei peça até de museu, livro, peça de teatro...Ganhei mundo, ganhei palco! Tô até nos estrangeiros.

A Umbanda sempre será esse espaço de encontro e ritualística. Ali nesses locais de rezas, nesses terreiros eu venho e me manifesto. Aqui, de novo, vemos o questionamento de muitos sobre os atravessamentos desse culto. Em relação à formação dos povos que ajudaram nessa empreitada. A Umbanda é a soma desses encontros entre raças. A Umbanda é o Brasil! Ela não se pode se dizer preta. O povo reza Pai Nosso e Ave Maria pra abrir gira (risos). Olha a gente de novo falando da missa de dia e da macumba de noite. Fala baixo! Boca de siri nesse negócio...

Não poderia ter nascido em outro lugar senão aqui. Sou um brasileiro, preto, pobre e nordestino enraizado no Rio de Janeiro. Como farofa, dendê, como petisco, como galo preto e bicho de quatro patas. Minha bebida é uma loirinha (risos). Danço na cadência das madrugadas frias. Vivo segurando poste e vendo o tempo passar. Um verdadeiro voyeur do Morro de Santa Tereza, da Lapa, dos cemitérios, dos botequins e encruzilhadas. Esse sou eu...

Simplesmente Seu Zé!”

Figura 3 – A flor que corta: uma mandinga de Maria Navalha



Fonte: Acervo pessoal da autora. Registro feito na soleira da porta de entrada de minha casa em Penedo, Itatiaia – RJ, 2017. Foto: Cátia Costa.

As encruzilhadas como centro de poder e forças energéticas sempre foram, a meu ver, um lugar, entrelugar, muito potente para eu pensar a cena, o teatro, a performance e o rito. Foi quando entendi com meu corpo, enquanto performer, primeiro, o quanto era importante acionar esses estudos sobre corporalidade negra ou pindorâmica. Talvez entender que o fundamento das encruzilhadas, por exemplo, pode ser nosso próprio corpo. Nossos próprios corpos entrecruzados de cima a baixo, em pontos riscados numa dança de dinâmicas e movimentos que são acordados por toques imagéticos de fora e de dentro do corpo.

Segundo Leda Martins no livro “Afrografias da Memória” (1997), onde ela inaugura o conceito de encruzilhada e nos alimenta do entusiasmo de pensar para além dos limites racistas e lineares das epistemologias vigentes.

Nessa concepção religiosa e filosófica da gênese e da produção espiralada do conhecimento, encruzilhada é um princípio de construção retórica e metafísica, um operador semântico pulsionado de significância, ostensivamente disseminado nas manifestações culturais e religiosas brasileiras de predominância nagô e naquelas matizadas pelos saberes bantos. O termo *encruzilhada*, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação dos trânsitos sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registro, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos.

A encruzilhada, *locus* tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação (Martins, 1997, p. 34).

Já o professor Luiz Rufino em seu recente livro “Ponta-Cabeça: educação, jogo de corpo e outras mandingas” (2023) se remete à força das encruzilhadas como válvula propulsora e zona de poder atuantes no movimento dos corpos em processo educacional.

O fundamento que rege a encruzilhada é o mesmo que institui vida e força criativa aos corpos que por ela passam. Contrário às obsessões que rumam por caminhos retos, é na ênfase do corpo, de seus saberes e relações que perspectivou uma experiência educadora que confronte a dominação imposta por aqui. Por isso, devemos assumir o corpo como tempo/espaço de conhecimento, investigação de mundo e roçado de esperanças. Virar ponta-cabeça não disponibiliza um método ou uma técnica para que a escola trate a questão corporal dentro daquilo que ela já é, já se estabeleceu nesse modelo de sociedade. Virar ponta-cabeça é literalmente, um jogo de corpo com a educação e com a escola. Como diriam os velhos capoeiras, uma espécie de defesa, ataque, ginga e malandragem. No mais, quem tem corpo que o faça, entre nessa roda (Rufino, 2023, p. 17).

Figura 4 – Pisada de Lampião



Fonte: Lançamento do filme: “Sapateado do Samba” de Zeca Ligiéro, Cine Santa, em Santa Teresa (RJ), 2007. Foto: Bárbara Vida.

Em seu último livro, “Outro Teatro: Tradição, performance e arte pública” (2023), o professor e artista-pesquisador em performances afroameríndias Zeca Ligiéro, faz uma espécie de depoimento ou relato de como foi sua experiência como plateia assistindo “Sambiguidade” em 2007:

Ainda no contexto da produção nacional, pude acompanhar em 2006 o nascimento da performance *Sambiguidade*, de Cátia Costa, na disciplina Estudos das Performances Afroameríndias (UNIRIO), desenvolvida simultaneamente na disciplina Expressão Corporal IV da Professora Denise Telles. Na primeira parte da performance, o personagem alude à origem do Seu Zé, malandro legendário da noite carioca na primeira metade do século XX (Ligiéro, 2022) na figura nordestina do Zé do Sertão, que aparece descalço, com um grande chapéu de palha, quase uma máscara de egungum cobrindo-lhe o rosto e muitas guias penduradas no pescoço. Não falava, mas interagia com a plateia.

Lenta e grotescamente, começava a se despir. E ia surgindo um corpo feminino, com traje de passista e um movimento totalmente diverso. Ao completar ação do strip-tease e ficar apenas com o reduzido figurino característico da nova personagem, falta-lhe apenas calçar a sandália plataforma, coisa que não consegue fazer. Desesperada, insiste – e a partir daí toda a performance se constitui de inúmeras tentativas frustradas de ficar em pé sobre o salto plataforma, quase uma meta inalcançável. Finalmente consegue subir, veste as sandálias como se fossem luvas, cai no samba e entra em estado de êxtase, uma auto apoteose.

Na época eu registrei a beleza dessa performance, mas só agora tenho a chance de publicar o comentário:

Sambiguidade traz as contradições do samba mesmo para quem não é do samba, pois samba nasce ambíguo, a própria origem da palavra samba em quicongo quer dizer: samba igual oração, se muda a acentuação significa samba, o mesmo que dançar (Ligiéro, 2006, p. 28-29). Ao integrar o ritual e o jogo, com trabalho exímio do corpo em performance, Cátia recupera a verdadeira identidade do samba, a sua ambiguidade. Além do mais, ao simultaneamente, com poucos elementos, trocar a roupa, seu corpo assume o duplo papel masculino e feminino, como se fosse um avesso do outro na malemolência, na ginga, na relação com as motrizes culturais. Igual em devoção, igual na lida e na luta de negros para superar as adversidades com malícia, garra, negociação, dança, música, capoeiragem. Sua performance em constante construção e demolição reflete a própria historiografia da escravidão no Brasil: “Os escravos não foram vítimas ou heróis o tempo todo, se situando na sua maioria e a maior parte do tempo numa zona de identificação entre um e outro polo. [...] O escravo aparentemente acomodado e até submisso de um dia podia tornar-se o rebelde do dia seguinte, a depender da oportunidade e das circunstâncias”. (Reis; Silva, 1989, p.7). *Sambiguidade*, os diversos valores históricos e as diversas tradições diaspóricas negras se entrecruzam na dança teatro-performance-brinquedo-ritual de Cátia Costa na feitura de uma arte única e transcendente (Ligiéro, 2007).

Ao longo dos anos, Cátia Costa se dedicou a aprofundar a visão do Seu Zé como homem da cura, abandonando a figura do valentão que o Zé do Sertão sugere. Em sua vida pessoal ela se aproximou da Ciência da Jurema e a partir de 2018, incluiu na performance o cachimbo da Jurema e as ervas sagradas desse culto do Nordeste brasileiro, e abandonou as referências iniciais à umbanda. [...]

Portanto, ao se envolver com elementos ritualísticos do culto a planta sagrada Jurema, presente na religião do Catimbó nordestino – origem também da figura de Zé Pelintra –, Cátia traz uma nova configuração de *Ambiguidade*: retira a personagem quase caricata da passista e elimina também a sonoplastia. Entra com muitas ervas frescas embaixo do braço. Há maceração de ervas em toda a performance cujo cheiro mistura com a fumaça do cachimbo, que também contém ervas. Ouve-se a música ao vivo do Mestre Casquinha, ele também um iniciado, homenageado em vida como um mestre da Jurema. Dessa forma, a performance se reconecta mais profundamente com a ancestralidade e os fundamentos das tradições afro-brasileiras. E a performer parece também expandir o universo da arte para o universo da cura (Ligiéro, 2023, p. 185-189).

Figura 5 – O benzedor



Fonte: Acervo pessoal da autora. A misteriosa figura parece benzer o público – Escola de Teatro da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007. Foto: Bárbara Vida.

Figura 6 – Aparição: Medo e incredulidade



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cátia como passista em êxtase após conseguir sambar com a sandália plataforma, Cine Santa, Rio de Janeiro, 2007. Foto: Bárbara Vida

Figura 7 – Sorriso amarelo



Fonte: Acervo pessoal da autora. Sala Lucília Peres (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2006. Foto: Bárbara Vida.

Figura 8 – Jogo de bunda 1



Fonte: Acervo pessoal da autora. Sala Lucília Peres (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2006. Foto: Bárbara Vida.

Figura 9 – Jogo de bunda 2



Fonte: Acervo pessoal da autora. Sala Lucília Peres (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2006. Foto: Bárbara Vida.

Figura 10 – “Sambiguidade” com presença de Mestre Casquinha



Fonte: Apresentação de “Sambiguidade” com a presença, pela primeira vez, de Mestre Casquinha, ao fundo no berimbau, no evento “Afro identidade” em Niterói, 2017. Foto: Cristina Maciel.

Dentro de certa forma e propósito, fui observando com o tempo que “Sambiguidade”, a performance vem nesse processo de envolvimento comigo e com os espaços que somos convidadas a integrar. Alguns registros fotográficos a seguir são de espetáculos que tive a oportunidade de trazer os movimentos de corpo de Seu Zé Pilintra, às vezes na ideia corporal da estética da malandragem em outro artista ou em mim mesma, como por exemplo transmutado na figura do mestre-sala de Escolas de Samba.

Figura 11 – Muane aprende com as ruas



Fonte: Acervo do Coletivo Muanes Dança Teatro. “O Rio de Muane”, Teatro Sesi Firjan, Centro (RJ), 2009.

Em “O Rio de Muane”, espetáculo dirigido e coreografado pela professora doutora, Denise Zenicola⁴⁴, eu e Mestre Casquinha, em cena juntos pela primeira vez, simulávamos um jogo de capoeira, coreografado por ele. Nessa cena a protagonista, Muane, apresentava seu conhecimento com as mandingas herdadas de África. Mandinga é uma palavra que lembra a nação que veio também para o Brasil sequestrada na condição de escravizados. Os Mandingas, Mandinka ou Malienke são oriundos da África Ocidental que incluem os territórios dos países da Nigéria, Níger, Mali, Senegal, Mauritânia, Gana, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Guiné, Libéria, Serra Leoa, entre outros. *Mandinga* também seria o nome do objeto sagrado, ligado ao

⁴⁴ Denise Zenicola é coreógrafa e diretora do Coletivo Muanes Dança Teatro. Professora da UFF – IACS e PPGAC - UNIRIO.

Muçulmanismo, como uma espécie de bolsinha pendurada no pescoço dos religiosos, que era usado como amuleto que continha uma reza em árabe para proteção. E em outros significados ligados a espiritualidade, a *mandinga* seria o mesmo que mandingar ou fazer feitiço. Na capoeira a *mandinga* virou um jogo de corpo, um jeito de trabalhar a espiritualidade com o corpo em movimento na capoeira, um jeito de enquanto joga a capoeira faz o feitiço com o corpo. Muitos capoeiras ou capoeiristas se consideram mandingueiros ou mandingueiras, que são aqueles ou aquelas que usam seu corpo na roda de capoeira, para enganar, desaparecer, aparecer, negociar, brincar, rezar, teatralizar...

As gingas e malícias adquiridas das ruas do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, era o encontro com a ainda escravizada Muane e a figura moderna do malandro carioca, pós abolição, mostrando a evolução da sociedade urbana e seus atravessamentos nas encruzilhadas da vida. Era a história dessa escravizada que tinha a função de “tigre”, homens e mulheres que carregavam na cabeça cestos de fezes pela cidade até chegar à Urca onde despejavam, nas águas do mar os dejetos fecais dos seus “senhores e senhoras”. A imagem do tigre era por conta deles e delas ficarem respingados e escorridos de fezes por toda vestimenta, como a pele do animal cheia de rajados. Eram os respingos de merda que os tornava aquelas pessoas mais invisibilizadas da sociedade colonial, onde eram maltratados e muitos mais ultrajados pela função, numa espécie de casta social inferior. Essa montagem é de 2009, ficou em cartaz em vários teatros da cidade e do estado do Rio de Janeiro por alguns anos.

Figura 12 – Zé Pilintra vira mestre-sala



Fonte: Acervo do Coletivo Muanes Dança Teatro. “O Rio de Muane”, Teatro Sesi Firjan, Centro (RJ), 2009.

Figura 13 – Zé Pilintra corteja a porta-bandeira



Fonte: Acervo do Coletivo Muanes Dança Teatro. “O Rio de Muane”, Teatro Sesi Firjan, Centro (RJ), 2009.

O espetáculo “Cadinho de Samba”, dirigido por Denise Zenicola, trazia também a presença de Seu Zé Pilintra fazendo a interlocução entre as cenas. Por se tratar do carnaval carioca, nada melhor do que ele para dar o tom da folia em cena. Aqui nesse espetáculo, que ficou em cartaz no Teatro Cacilda Becker, em fevereiro de 2013, em plena semana da folia na cidade, nós contávamos a história de uma turista norte-americana conhecendo a festa na cidade. Seu Zé dá uma de “cicerone”, uma espécie de “mestre de cerimônias” (M.C.) e conduz o espetáculo “puxando o bonde” (indo à frente) dos blocos carnavalescos e inserindo a turista nos festejos.

Figura 14 – Seu Zé vai na frente: Proteção



Fonte: Acervo do Coletivo Muanes Dança Teatro – Teatro Cacilda Becker, 2013.

Trabalhei na Coletivo Muanes Dança Teatro de 2008 a 2017. Estive no elenco de outros espetáculos, além desses acima citados, como: “Mamiwata”, de 2013 e “Katecô”, de 2017. Nesses espetáculos atuei como bailarina e atriz. A companhia, na época, era composta, majoritariamente, por artistas e bailarinos negros, com exceção da diretora.

Enquanto participava de várias montagens de outros diretores principalmente como atriz, continuei sendo convidada a apresentar “Sambiguidade, performance de Zé Pilintra” ou mesmo a oficina. Com exceção do ano de 2016 quando, já com bastante experiência de cena e palco, fui convidada para fazer a direção de movimento de meu primeiro espetáculo nessa função. Sobre este assunto, falarei mais detalhadamente no terceiro capítulo, onde trago uma abordagem das peças que dirigi e que atuei como atriz.

Em 2019, participei do “Projeto Segunda Black” do Rio de Janeiro, ganhador do Prêmio Shell Inovação desse ano. Integrei o elenco de atores e atrizes negras que foram para o Sesc Pompéia no Projeto de Ocupação Preta (Aquilombar), de 7 a 17 de novembro daquele ano. Na ocasião, apresentei a performance “Sambiguidade” que já tinha a presença do meu ex-

companheiro Mestre Casquinha, desde 2018. O mestre foi sendo inserido na performance para que pudéssemos juntos trazer também ao vivo o toque do berimbau, com mais veemência e presença. Até então, eu usava som mecânico do instrumento com alguns corridos⁴⁵ e ladainhas⁴⁶ do Mestre Felipe de Santo Amaro da Purificação (BA) e do mestre Boca Rica (BA). Mestre Felipe e sua ladainha de abertura eu não deixo de usar, é como se fosse uma espécie de homenagem a esse grande mestre baiano, de Santo Amaro da Purificação, negro retinto e vivo, aos seus mais de oitenta anos, jogando e cantando capoeira:

Iêêêêêêêêêê!
 Salve deus e salve a pátria,
 Salve todo redentor
 Salve deus e salve a pátria
 Salve todo redentor
 Também salve os angoleiro que está nesse setor
 O mundo de Deus é grande, ele mesmo quem criou
 Nós vivemos em cima dele, ora meu Deus!
 Mas não damos o valor
 Também chamo por São Pedro
 Que é o chaveiro do céu
 São Jerônimo é o escrivão
 E quem pesa é São Miguel
 Todos três rogando a Deus
 Com a sua grande fé
 Que me livre dessas cobras, ora meu Deus!
 Para não morder meu pé
 Iê a quem dê rê! Ê a quem dê rê, camará!
 Iê viva meu deus! Ê viva meu Deus, camará!
 Iê viva, meu mestre!
 Iê quem me ensinou!
 Iê a malandragem
 Iê volta do mundo, Iê volta do mundo, camará!
 Iê que o mundo deu, camará!
 Iê que o mundo dá, camará!
 Iê vamos nos embora!
 Iê vamos nos embora!
 Iê que é hora é hora! Iê que é hora é hora, camará!

Sempre quis poder homenagear os mestres e mestras de capoeira, através da presença do Mestre Casquinha. E a todos os mestres e mestras, nomeação dada aos espíritos cultuados nos ritos ligados à Jurema Sagrada e/ou Catimbó:

A partir da literatura existente, podemos inicialmente dizer que o culto da jurema é um culto de possessão; de origem indígena e de caráter essencialmente mágico-curativo, baseado no culto dos “mestres”, entidades sobrenaturais que se manifestam como espíritos antigos e prestigiados chefes de culto, como juremeiros e

⁴⁵ São os cânticos básicos da capoeira. Aqueles que tem como princípio a pergunta e a resposta.

⁴⁶ São os cânticos mais longos relatando histórias e legados de capoeiristas, que aconselham, apresentam ou saúdam personalidades etc. Os capoeiras se colocam na frente da bateria na posição agachados ouvindo essa espécie de louvação. Ao final da letra entra-se no corrido de novo. Daí prossegue o jogo na roda.

catimbozeiros. Tem por base um sistema mitológico no qual a jurema é considerada árvore sagrada e, em torno dela, dispõe-se o “reino dos encantados”, formado por cidades, que por sua vez são habitadas por “mestres”, cuja função, quando incorporados, é curar doenças, receitar remédios e exorcizar as “coisas feitas” e os maus espíritos dos corpos das pessoas. O culto da jurema caracteriza-se, ainda, pela ingestão de uma bebida sagrada, feita com a casca da árvore e que tem por finalidade propiciar visões e sonhos, e pelo uso intensivo do fumo, utilizado na defumação feita com a fumaça dos cachimbos. [...] Adjunto de jurema, beber jurema, segredo da jurema, catimbó, não importa o nome, o que interessa é registrar a similitude dessas práticas em períodos e culturas diversas. Convém também observar que os elementos dessas práticas, vividos por meio de um processo de reelaboração e reinterpretação, estão presentes no culto da jurema dos terreiros de umbanda do nordeste brasileiro como um culto aos mestres catimbozeiros, aos caboclos indígenas e aos negros africanos (Assunção, 2010, p. 19-22).

Desde mais ou menos o ano de 2018 o Mestre Casquinha vinha buscando o conhecimento das macumbas na Jurema, através da própria capoeira. Principalmente após os convites para ir aos eventos do Mestre Naldinho da Capoeira Comunidade em João Pessoa, no bairro de Novaes. Ele foi fazendo o que ele mesmo chamava de “intercâmbio” com alguns mestres juremeiros. Ele foi três anos consecutivos, sempre nos meses de dezembro, na Festa de Yemonjá (08/12) que culminava com uma grande roda de capoeira no calçadão da Praia de Tambaú. Entre os mestres juremeiros está o Pai Bill, que acabou se tornando um grande amigo de Casquinha. Eu o acompanhei e tivemos momentos bem sensíveis e espirituais de encontros e curas. Conhecemos o “mestre espiritual” que o Pai Bill incorporava: Mestre José Felipe de Aguiar. Tivemos conversas intensas com essa entidade. Nos deu presentes e nos ensinou algumas rezas de proteção da Jurema. Um verdadeiro mestre trazendo para sua comunidade, numa região periférica da cidade de João Pessoa, conforto, conselhos e medicinas.

Não poderia dizer que era Zé Pilintra ali presente. Porém alguns quesitos relacionados à vestimenta, ao tipo de bebida e à postura (muito mais comedida) lembravam o mestre do Rio de Janeiro. Terno vermelho, gravata e chapéu pretos, charuto e cerveja. Numa consulta na “jurema de mesa” (feita com o mestre sentado atrás de uma mesa e sentado numa cadeira), ele bebeu um litro de sua bebida. Depois da incorporação, parecia que o sacerdote não tinha bebido absolutamente nada. Um senhor de mais de setenta anos que não bebe bebidas alcoólicas e que tem como “santo de cabeça” Mamãe Oxum, como ele mesmo fala: “Iê viva, meu mestre! Iê que me ensinou!...”.

Na foto ele estava manipulando com sua “jurema de chão”⁴⁷, onde as materialidades espirituais como: os cachimbos da jurema (angico e jurema preta⁴⁸), o fumo, o perfume de

⁴⁷ Existem a jurema de chão e a jurema de mesa no culto da Jurema sagrada.

⁴⁸ Esses cachimbos são sagrados para os juremeiros. O cachimbo de angico (madeira com aparência rugosa da árvore do angico) e o cachimbo da jurema preta é também com a árvore da jurema (madeira mais lisa e escura); a jurema preta, tanto quanto a jurema branca, são árvores bastante poderosas no culto à Jurema.

alfazema (com ervas maceradas), a *pemba*⁴⁹, o *efum*⁵⁰, sementes e o chocalho, ficavam dispostas diretamente no chão. A ideia da cena antes da entrada de Seu Zé Pilintra (performedo por mim), era a presença de Casquinha, que se colocava no meio do palco ou da cena e criava assim um espaço ritualístico de entrada. Como abrindo um portal de escuta sensível. Ele ia colocando vagarosamente o fumo em seu cachimbo e em seguida fumava. Fumava fazendo bastante fumaça. Começava o espetáculo⁵¹.

Figura 15 – Homenagem aos Mestres



Fonte: Acervo do Coletivo Confraria do Impossível. Projeto Aquilombar, no Sesc Pompéia, em São Paulo, novembro de 2019.

Essa foi a última aparição do Mestre Casquinha, em vida e em performance no palco. Meses depois, já no ano seguinte, em 2020, Mestre Casquinha encantou-se. Em um dia de São Pedro, dia 29 de junho, e foi sepultado no Cemitério do Caju numa linda tarde de sol,

⁴⁹ *Pemba*: uma espécie de giz produzido de calcário de cores diferentes usado bastante na umbanda, candomblé e quimbanda para riscar, desenhar ou pintar.

⁵⁰ *Efum*: uma espécie também de giz de calcário, com a mesma função. Mas bastante usado em alguns candomblés e templos de Ifá. Produto importado do continente africano. Muito usado para jogar no ambiente, por exemplo, para apaziguar energias negativas, entre outras medicinas tradicionais.

⁵¹ A sinopse do espetáculo assim o descreve: Proposta de Ritual Cênico baseado nas estruturas de movimento da Ginga da Capoeira e suas nuances tridimensionais do corpo preto em construção. Vida e morte dialogam incessantemente no balançar, no sacudir de corpos atravessados pela diáspora, que modifica nosso olhar, nossa respiração, nossa cabeça (Ori) e nosso coração (Okan). Uma homenagem ao Mestre José Pilintra, à Ciência da Jurema e a todos os juremeiros e juremeiras, e a todas as folhas sagradas. É preciso pisar com força na terra. É preciso ressignificar a presença. Reexistir. Resistir, manter-se vivo e viva. Estar em todos os lugares. Se nos matam aqui, aparecemos em outro lugar. Pela força da espiritualidade somos muitos. Nossa ancestralidade preta é nosso legado. “Escorregar não é cair. É o jeito que o corpo dá” (corrido de capoeira de domínio público) – novembro de 2019.

inesquecível do dia 30, dia de São Marçal. Uma verdadeira orquestra de berimbaus e muitos mestres e discípulos de capoeira estiveram presentes para o último toque e despedida dessa grande personalidade. A Iúna⁵² foi ouvida ao longe!

Em 2013, Seu Zé Pilintra atravessou o Atlântico e fez uma viagem de volta ao continente africano. Uma viagem a trabalho com a dança e o teatro, ao Togo, na cidade de Lomé, entre outras localidades. Foi mais uma de minhas muitas intervenções artísticas fora do Brasil, e em termos de emoção e reconexão com minha ancestralidade, foi realmente a maior vivência que tive na vida com a arte e a espiritualidade, dentro do “Coletivo Muanes Dança Teatro”. Uma viagem inesquecível! Conto a seguir um pouco de minha experiência.

Figura 16 – Zé Pilintra conversa com a Ialorixá baiana



Fonte: Acervo do Coletivo Muanes Dança Teatro. Embaixada do Brasil no Togo, 2013. Festa de recepção de artistas brasileiros. Foto: Denise Zenicola.

Antes dessa conversa registrada na foto, tive o prazer e a honra de ter presenciado a incorporação desta senhora negra no Orixá Iansã em terras africanas, aonde fomos para assistir uma apresentação de grupos étnicos, artísticos e religiosos. Ao final, quando íamos subindo no

⁵² Toque fúnebre da capoeira. É executado quando um mestre, uma mestra ou um adepto da capoeira falece.

transporte, juntamente com a delegação do Balé Folclórico da Bahia, ela parecia se sentir mal, desceu com mais dois ou três bailarinos. Eu também desci porque estávamos com muito calor. De repente, atrás do veículo, Iansã veio. Deu seu Ilá, grito ou sinal vocal que apresenta o orixá, uma espécie de “fala do santo”. Os bailarinos, dois homens e uma mulher, “bateram cabeça para o Orixá”, uma espécie de reverência dentro da hierarquia, como forma de respeito, ao que chamam no Candomblé de Dabalê ou Iká⁵³. E assim, Iansã abençoou a todos. Ela não me viu, na verdade nenhum deles. Voltei rápido para o ônibus, porque me pareceu um encontro íntimo dos seus filhos e filhas com sua mãe. Depois fiquei sabendo que essa senhora religiosa acompanha sempre o Balé, para eventuais trabalhos ligados às questões do Candomblé e cuidado com o santo dos bailarinos e bailarinas. Porque são pessoas iniciadas nessa cultura, e pelo Balé também ter como ênfase essas temáticas das danças negras ligadas aos Orixás. Fiquei pensando nessa espécie de supervisão macumbística de espetáculos, shows e performances.

Figura 17 – Zé Pilintra galanteador



Fonte: Acervo do Coletivo Muanes Dança Teatro Seu Zé Pilintra com a bailarina e Professora doutora Tatiana Damasceno – UFRJ/DANÇA, 2013. Foto: Denise Zenicola.

⁵³ Há diferença entre uma saudação e outra: o Dabalê é feito por filhos e/ou filhas de santo de Orixás masculinos e o Iká para aos de Orixás femininos.

As duas fotos acima se referem a uma viagem de 2013 para o Togo, no Festival Divinitè Noir, durante a festa no Consulado brasileiro para os artistas do Rio de Janeiro e Bahia. Eu entrei vestida como Zé Pilintra e fiquei em média umas duas horas performando.

A ideia de uma performance surpresa como no Teatro Invisível⁵⁴ foi para tentar sentir o quanto o mundo físico não está desassociado do mundo imaterial. A entidade ou deidade está ali naquele momento comungando do mesmo espaço-tempo. Como nas Macumbas eu me “travesti” e questioneei às relações de gênero a partir de meu corpo e a representação da personagem. Era uma figura infinitamente andrógena, nem homem, nem mulher. Entrei no recinto de braços dados com a diretora e coreógrafa Denise Zenicola, que não sabia a princípio, da minha atitude de levar Seu Zé para a festa no consulado. Algumas pessoas que lá estavam, entre os presentes, não entenderam absolutamente nada sobre a presença daquela figura. Aparentemente não acharam inusitado porque Seu Zé foi recebido muito bem. Inclusive a mulher do embaixador, que se disse nascida e criada em Niterói, quando foi cumprimentá-lo, fez questão de dar o braço a ele e cantar um ponto baixinho enquanto caminhavam pelo belo e sofisticado salão. A embaixatriz com uma taça de vinho e Seu Zé Pilintra com sua tulipa abastecida de cerveja. Assim ela cantou:

Ôh! Zé quando vier de Alagoas
Toma cuidado com o balanço da canoa
Ôh! Zé quando vier de Alagoas
Toma cuidado com o balanço da canoa
Ôh! Zé faça tudo que quiser
Só não maltrate o coração dessa mulher
Ôh! Zé faça tudo que quiser
Só não maltrate o coração dessa mulher.⁵⁵

A festa na embaixada correu às mil maravilhas, bastante farta e com um contingente grande de artistas negros. Os embaixadores eram brancos e se misturaram a alguns diretores de teatro, também brancos, ali presentes. A realidade de estar no continente africano para um artista negro é muito diferente para um artista branco. Acredito que não vamos só para mais uma viagem, uma turnê artística ou viagem turística. Para um artista negro ou negra pisar em África é essencialmente voltar ao útero materno. A gente sente muita coisa ao pisar aquele chão. Olhar para aquelas pessoas... Muita informação ligada a tempos de muita violência e dor, ligados à

⁵⁴ Uma das modalidades constituintes do Teatro do Oprimido criado por Augusto Boal (1931/2009). Se refere ao teatro, como o nome propõe, aquele que é feito de forma que para o público não esteja acontecendo. São intervenções cênicas que friccionam a ordem da realidade teatral. Por exemplo, um discurso político ou um sermão religioso com todo aparato verossímil, feito numa praça pública que vai se revelando aos poucos ou friccionando a ideia de cena e teatro. Às vezes, o público pode ser chamado a intervir.

⁵⁵ Ponto de umbanda de domínio público em homenagem a José Pilintra, um dos mais conhecidos.

mazela do período da escravização de nossos ancestrais no trânsito entre continentes. É uma mistura de sensações e sentimentos, muita dor, porém muita resiliência em constatar que não deixamos com que nossos corações fossem endurecidos. Fizemos com nossa ancestralidade a verdadeira construção de uma nação rica e artística. Óbvio que sem romantismos, porque foram muitas mortes, muitos corpos, muita resistência e fé.

O escravizado negro assim como o negro atual, não participou da formação social do Brasil só com seu trabalho, com seu sofrimento, ele participou também da mesa, da cama, do pensamento e das lutas políticas do colonizador e de seus descendentes. Para todo lado que o branco olhar, irá deparar com o espelho daquele que ele escravizou e que corrompeu. É justamente o fato de nos ter corrompido que maltrata as consciências salvadoras de muitos dos nossos “defensores”, daqueles que atualmente, nos querem redimir estudando-nos através de aspectos socioeconômicos e apressando-se em se “sentir” negros, como se séculos de sofrimento e marginalização pudessem ser redimidos por uma sensação de “ser negro” (Nascimento, 2021, p. 34).

Dois dias depois dessa recepção, durante nosso embarque de volta para o Brasil, no aeroporto de Lomé, um dos músicos do Balé Folclórico da Bahia veio me perguntar, porque não via o rapaz franzino que estava de terno branco na festa nos dias anteriores. Já que éramos em quatro mulheres no embarque. Então sorrindo, eu dei uma pausa e respondi: “Aquele cara que você se refere sou eu mesma!”. Ele ficou sério e disse não acreditar, pois era brincadeira minha. Afinal, durante a festa eu fiz uma troca de roupa e me inseri no local como se aquela entidade tivesse desaparecido. As pessoas na festa que conversavam comigo realmente não me reconheciam como a figura que vestia Seu Zé Pilintra. Assim, nesses casos eu me sinto realmente abandonando uma persona e “adquirindo” ou “recebendo” outra persona, uma entidade – incorporando. Quase numa espécie de “transe artístico”, como uma espécie de supra presença ou supra concentração que ultrapassa o universo da cena tradicional. Aqui o artista da cena ou performer pode “se deixar dançar” ou “ser dançado” como dizem os velhos dançarinos do Butoh japonês. O multiartista mineiro Benjamin Abras e também pesquisador do Afrobutoh, que mora hoje na Normandia, fala sobre o “transe da presença”. No último capítulo ele fala também um pouco sobre essa experiência cênica e o seu conceito. Sobre essas questões ligadas às performances negras, realizadas por artistas pretos e ligadas, especialmente, às tradições afro-brasileiras e ameríndias, Abras comenta no livro: “Outro Teatro” do professor Zeca Ligiéro:

Então a gente não está lidando com o passado, a gente está lidando com a contemporaneidade, porque a tradição é contemporânea, ela dinamiza processos contemporâneos. Logo, quando a gente começa a pensar na Oralitura dessa corporalidade. O corpo que eu trabalho no cemitério tem a ver com o Mestre Zé Pelintra, tem a ver com a capoeira e tem a ver com Ogum – trabalhei com esses dois

fazendo um jogo corporal não coreograficamente (porque sinceramente, mesmo que as pessoas me digam: “Ah, Benjamim, você é coreógrafo”, eu não acredito em coreografia, eu acredito mais em Corpografia. Eu acredito muito mais em acordar o ente que habita o corpo para que ele se mova em princípios narrativos que empoderem e possibilitem gerar uma presença, uma evocação da presença, uma evocação da presença do espectador ativando-o como atuante na cena (Abras *apud* Ligiéro, 2023, p. 192).

Figura 18 – Zé Pilintra Juremeiro



Fonte: Projeto Segunda Black no Terreiro Contemporâneo, Rio de Janeiro, que foi contemplado como o Prêmio Shell Inovação de 2019. Foto: Leá Cunha.

Figura 19 – Ginga de Zé



Fonte: Lançamento do livro “Iniciação à Umbanda” do professor Zeca Ligiéro na Livraria Travessa de Botafogo, Rio de Janeiro, em 2019. Foto: Fernanda Andrade.

Figura 20 – Seu Zé pede ajuda à criança



Fonte: Lançamento do livro “Iniciação à Umbanda” do professor Zeca Ligiéro na Livraria Travessa de Botafogo, Rio de Janeiro, em 2019. Foto: Fernanda Andrade.

Figura 21 – Passo a dois de malandros



Fonte: Lançamento do livro “Iniciação à Umbanda” do professor Zeca Ligiéro na Livraria Travessa de Botafogo, Rio de Janeiro, em 2019. Foto: Fernanda Andrade.

Continuo com essa jornada de apresentações de “Sambiguidade”, quando posso ou quando sou convocada. Em 2018, foi muito mais que inusitado, para não dizer quase surreal. Fui convidada por uma Ialorixá do km 32 em Nova Iguaçu, do *Ilê Asé Iyalode Osun Kare Omi Aro*, para uma festa de umbanda da entidade Dona Maria Navalha da Sacerdotisa Marlise Vinagre (*Yá*⁵⁶ Marlise da Oxum) e elas me permitiram performar no terreiro, as duas donas da casa. Óbvio antes da principal que é o Orixá Oxum. Levamos a dança, a cena e a performance de Seu Zé Pilintra para que os filhos em filhas de santo pudessem apreciar essa arte. Depois da apresentação sobre a entidade de umbanda, começou a festa verdadeiramente de macumba. Todos os malandros, malandras e Exus, que puderam chegar incorporados em seus filhos e filhas dançaram no fundo do quintal. Beberam, sambaram e cantaram em louvor ao sagrado ligado ao povo de rua. O convite foi para mim e Mestre Casquinha como artistas e performers. Apresentando em um terreiro, local ritualístico, como quem apresenta um show, com menos ar de entretenimento. Algumas pessoas, mais uma vez, juravam que eu estava incorporada, devido a potência do meu corpo em performance. Todo o processo do “espetáculo” se deu no mesmo terreiro nos fundos do ilê (casa), e no mesmo lugar, exatamente onde os Exus viriam dançar,

⁵⁶ Mãe no idioma Iorubá.

beber, fumar e conversar com a assistência, que em sua maioria eram ou moradores locais ou filhos de santo da casa. Distribuídos entre Ogãs, Ekédís, Ebomis, Abiãs e Iaôs⁵⁷. A macumba propriamente só se deu após a minha apresentação artística. Troquei meu figurino-pele por uma roupa informal e adequada para um terreiro. E me coloquei na assistência como qualquer outra pessoa que tivesse vindo para o ritual. Muitos “Exus e Pombas-gira vieram a Terra”, trabalharam nos corpos dos “aparelhos”, médiuns, “cavalos” ou “burros”, como ele gostam de chamar. Eu e o Mestre Casquinha, na assistência ficamos recebendo vários agradecimentos da dona da casa (Navalha) e das outras entidades ali presentes. E desde então, têm sido bastante inusitados os convites e, às vezes, até fora do contexto do meio artístico, desses que normalmente imaginamos como um evento de arte. Penso sempre que Seu Zé Pilintra tem que estar onde ele precisa estar, em todo lugar.

Figura 22 – Cada um põe o que tem



Fonte: Acervo pessoal da autora. Apresentação da performance “Sambiguidade” no terreiro *Ilê Asé Iyalode Osun Kare Omi Aro*, Nova Iguaçu – RJ, 2018.

⁵⁷ Ogãs: responsáveis pelos tambores entre outras funções; Ekédís: responsáveis em vestir o Orixá, no caso do candomblé; Ebomis: cargo de iniciados e iniciadas com mais de sete anos de obrigações realizadas; Iawôs: iniciado com menos de sete anos de obrigações realizadas; Abiãs: pessoas que não foram iniciadas e se mantêm no processo de aprendizado no terreiro. Estágio antes da iniciação.

Figura 23 – Passo a dois de parceiros



Fonte: Acervo pessoal da autora. Acervo pessoal da autora.
Apresentação da performance “Sambiguidade” no terreiro *Ilê Asé Iyalode Osun Kare Omi Aro*, Nova Iguaçu – RJ, 2018.

Com o tempo, como mencionei anteriormente, fui deixando a performance se encorpar e incorporei diversas outras materialidades orgânicas e espirituais como, por exemplo, o cachimbo da Jurema. Jurema é um culto com base na árvore da Jurema, suas beberagens e suas entidades “caboclas”. Baseada na Umbanda carioca e os rituais indígenas dos povos originários toma forma de religião das matas e florestas. Muito conhecida por ter nascido no Nordeste. O meu cachimbo, ou melhor, o cachimbo do Seu Zé, é confeccionado da árvore de angico. Uma espécie de madeira dura bastante tortuosa e craquelada. Os cachimbos em geral são de tamanho grande dentro do culto. Eles fazem a interlocução entre o espaço do terreiro e as entidades, numa espécie de chamamento. São acesos e sua fumaça, como a ordem de um encantamento, invade o espaço e “faz a limpeza”⁵⁸. Ora é usado de forma usual, fumado de forma comum, ora

⁵⁸ Limpeza a que me refiro é a limpeza energética, espiritual e sutil do ambiente. A fumaça tem esse poder de transmutar energias negativas e transformá-las em positivas. E mesmo porque ela consegue acessar lugares que a

invertido, quando fumado pela base onde se coloca o fumo, onde a boca é cuidadosamente colocada e a fumaça é soprada e a limpeza torna-se mais profunda e especial. O fumo é preparado com ervas: com a própria folha da jurema seca, sementes também da árvore da jurema e folhas aromáticas. Introduzi também algumas ervas secas que guardava dos banhos que sobravam. Juntava com algumas ervas frescas, colocava-as embaixo dos braços e entrava em cena. Neste sentido, comungo com os dois autores abaixo, dessa visão de “encantamento cotidiano do mundo”, numa proposta de um teatro ou uma cena que aconteça dessas perspectivas imagéticas das encantarias:

A flecha lançada grita que urge o enfrentamento no campo das representatividades formais e na disputa política imediata. Mas isso não se opõe – e a rigor precisa – ao esforço de encantamento cotidiano do mundo pela mirada das alterações das gramáticas de percepção de vida, encantando a palavra, os corpos e as existências na precariedade as frestas, para que não sejamos os cachorros que perseguem os próprios rabos: eis a tarefa dos caboclos. (Simas; Rufino, 2019, p. 8)

Figura 24 – Corpo e Dikengal



Fonte: Performance: AssentAÇÃO realizada no jardim dos fundos do Galpão da EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2022. Foto: Camila Vidal.

mão não consegue alcançar. Na ordem dos encantos a fumaça é uma grande aliada etérea de assepsia ambiental e espiritual Através dos defumadores, cigarros, cachimbos, charutos, incensos etc.

A partir de 2022, precisamente no período do início do primeiro semestre do Curso de Mestrado Artes da Cena da UFRJ, na aula da professora e artista visual Lívia Flores no Galpão da EBA no Fundão, foi que resolvi rever “Sambiguidade, a performance” e propor uma visitinha do Mestre Zé Pilintra naquele recinto acadêmico. A ideia da intervenção era colocar Seu Zé dentro da Academia, como ele me colocou, através dessa pesquisa. A Universidade precisa conhecer ele e ele precisa conhecer a Universidade. Assim feito, Seu Zé chegou e brincou bastante. Com ele levei algumas materialidades que me são bem caras. Propus logo de início apresentar uma espécie de aula sentada no chão, distribuindo vinho e construindo uma “mandala de alimentos”, como nós chamamos no Candomblé de “comida seca”: arroz, feijão preto, açúcar, sal, fubá de milho amarelo, azeite de dendê, mel e o Uagi, pó azul, muito conhecido por anil. No meio da mandala coloquei um coité (casca de coco cortada em forma de cuia) com dendê e algodão que foi aceso como uma vela aos ancestrais. Ao final da performance, o segurança que vigiava o recinto durante à noite chamou o professor, artista plástico e Obá de Xangô Ronald Duarte do Ilê Axé Omijuro (terreiro fundado por Mãe Beata de Yemonjá *in memoriam*, e um dos nossos facilitadores nas aulas do galpão e perguntou se aquele “negócio” iria ficar aceso mesmo ou era para apagar. O professor respondeu que era uma instalação e que era para deixar lá como todas as outras obras de arte ou experimentações artísticas que ali normalmente ficavam. Afinal, era na área externa do galpão e não haveria nenhum problema com o fogo. E ali ficou.

Figura 25 – Corpo e Dikenga2



Fonte: Performance: AssentAÇÃO realizada no jardim dos fundos do Galpão da EBA/UFRJ – RJ, 2022 Foto: Camila Vidal

Figura 26 – Dikenga acesa



Fonte: Performance: AssentAÇÃO realizada no jardim dos fundos do Galpão da EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2022 Foto: Camila Vidal.

Figura 27 – O feijão venceu!



Fonte: Performance: AssentAÇÃO realizada no jardim dos fundos do Galpão da EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2022. Foto: Mar Marinho .

Depois de mais ou menos uma semana voltamos ao Galpão da Escola de Belas Artes. Fui chamada às pressas por um amigo de turma, Mar Marinho, que entusiasmado gritava que o feijão que eu havia jogado da performance tinha brotado todo. Os brotos estavam lindos, tinham brotado em punhados, juntos pelo chão. Frutos de um “ebó performativo” que gritavam pela vida.

Dentro do contexto do candomblé, o ebó, estaria dentro das perspectivas medicinais e curativas dos corpos sutis e corpo físico. Através da limpeza, por exemplo, de negatividades com alimentos bem conhecidos das nossas dispensas. A ideia de ebó performativo se deu depois, quando pudemos observar que a terra comeu e devolveu em forma de planta, que voltará a nos alimentar. Uma total biointeração, como explica Nêgo Bispo no livro “Quatro Cantos” (2022). Os feijões nasceram sem pedir licença, numa dança equalizada com as noções de interatividade e resistência. Houve um envolvimento sutil das medicinas aplicadas, mesmo que

eu não entendesse, ou não estivesse escrito no meu roteiro. A natureza deu o seu roteiro de imprevisibilidade da existência. A performance de um ebó à terra, que alimentada, devolve o alimento e retro interage através de uma resposta à própria vida.

Uma resistência absurda que grita por continuidade. Não imaginaria nem em sonhos que a performance que chamei de AssentaAÇÃO iria frutificar, literalmente. No meio de um jardim malconservado, quase abandonado, precarizado. Logo depois dessa surpreendente visão, fui saindo extasiada. E uma senhora que era funcionária do galpão, me advertiu gritando: “Pode deixar que estou cuidando bem dos feijões”. E riu envaidecida. Retribuí o sorriso e disse a ela que ela colheria muitos feijões ali. Depois nunca mais voltei lá. Não sei como estão os feijões. Nem se eles cresceram, vingaram ou foram retirados pela força da manutenção do espaço.

No livro de Emanuele Coccia “A vida das plantas” no capítulo: “Das plantas, ou da vida do espírito” (2018), a autora fala a respeito das plantas, sua constituição no mundo e como se estabelece essa força de resistência, como uma espécie de ensinamento de uma tecnologia vital:

Elas não têm mãos pra manejar o mundo, e, no entanto, seria difícil encontrar agentes mais hábeis na construção de formas. As plantas não são apenas os artesãos mais finos de nosso cosmos, são também as espécies que abriram para vida o mundo das formas, a forma de vida que fez do mundo o lugar da figurabilidade infinita. Foi através das plantas superiores que a terra firme se afirmou como o espaço e o laboratório cósmico de invenção de formas e de modelagem da matéria. A ausência de mãos não assinala uma falta, mas antes a consequência de uma imersão sem resto na própria matéria, que elas modelam incessantemente. As plantas coincidem com as formas que inventam: todas as formas são para elas declinações do ser e não apenas do fazer e do agir. Criar uma forma significa atravessá-la com todo seu ser, como se atravessam idades ou etapas da própria existência. À abstração da criação e da técnica – que são capazes de transformar as formas sob a condição de excluir o criador e o produtor do processo de transformação – a planta opõe a imediatez da metamorfose: engendrar significa sempre se transformar. Aos paradoxos da consciência que só sabe figurar formas sob a condição de distingui-las de si mesma e da realidade de que são os modelos, a planta opõe a intimidade absoluta entre sujeito, matéria e imaginação: imaginar é se tornar o que se imagina (Coccia, 2018, p. 18-19).

Nesse período de aulas na Escola de Belas Artes no Fundão, pude me reconectar com as Artes Visuais, linguagem que sempre me encantou por demais. E, principalmente, por poder pensar “Sambiguidade”, a performance em desdobramento, com a ideia de instalação artística. A proposta do *site-specific* também me fascina porque fala muito sobre o espaço como primordial para a realização da performance. Na verdade, o espaço é o fundamento. No caso de AssentaAÇÃO, o chão de terra do jardim era muito importante para a realização da obra. Quase inadmissível pensar essa espécie de palestra-performance em outro lugar que não fosse aquele. Pisar na terra, atuar com ela era primordial, para mim e para meu corpo.

A seguir apresento uma ideia de sinopse do trabalho apresentado: AssentAÇÃO: Fotoenvironmentperformance⁵⁹.

Proposta de intervenção artística na forma de instalação visual em *site-specific* (chão do jardim nos fundos do Galpão da Pós-Graduação da Escola de Belas Artes – UFRJ) através da grafia, escrita, composição e assentamento da Dikenga⁶⁰ (ponto riscado) com a utilização de elementos e/ou texturas naturais na construção do ambiente para a produção de fotos durante o processo e/ou no término da ação.

AssentAÇÃO surge da inquietação de “firmar ponto” das presenças ancestrais dos corpos pretos diaspóricos no contexto da Universidade ou no espaço físico acadêmico. Uma espécie de “aterramento” das culturas das espiritualidades pretas e indígenas no chão banhado pelo contexto absolutamente colonial. Trazer alimentos que nascem da terra e para terra voltam. Alimentos utilizados nas ritualísticas do Candomblé, da Umbanda, do Catimbó e da Jurema. Para alimentar o sagrado e dar força à comunidade e seus adeptos.

A Dikenga será apresentada a partir de sua geometria, suas divisões de mundo e suas cores. O amarelo, o preto, o vermelho e o branco são pigmentos de cor que caracterizam suas essenciais energéticas. O sentido da rotação da Terra, o movimento do sol, as estações do ano, as fases da lua, o nascimento de uma criança, os 365 dias do ano e seus respectivos meses, os dias de plantar, os dias de colher... São exemplos da aplicação da Kalunga (Oceano) enquanto exercício de caminhada. A apresentação das “metodologias das encruzilhadas” na Dikenga e suas aplicações enquanto sistema filosófico da Cosmogonia Bantu Congo-Angola.

Um ritual-cênico de riscar no chão, na terra com alimentos bem conhecidos nossos no cotidiano culinário, porém ressignificados. Os alimentos, cereais, óleos, pós, pedras e folhas representam o sangue e a essência da terra. A instabilidade alimentar e/ou a fome representam o enfraquecimento e aniquilação energético do corpo físico e dos outros corpos. Alimentar a terra, pisar o chão em espirais, cavar, semear, soprar, balancear, gingar o corpo, nutrir o corpo de energia ancestral oriunda dos elementos da natureza: viver as imaterialidades do ser em Artes.⁶¹

⁵⁹ Perspectiva cênica e visual, através da produção de performances com a utilização da fotografia e da dança dentro de ambiente de natureza. Criada pela Companhia Taan Teatro de São Paulo. Dirigida por Maura Baiocchi, Wolfgang Pannek e Nourit Sekiné, com mais de trinta anos de produção na cidade. Participei da residência da Companhia (Nutaan) no ano de 2006, onde pude já aprofundar questões ligadas à minha pesquisa cênica sobre o corpo negro e as perspectivas das artes da espiritualidade na Umbanda. Assim criei, sob a direção da Cia Taan, Teatro uma performance que denominei: “Afro-dite: O Nascimento da Afrodite das Encruzilhadas”. Uma performance que já investigava o diálogo entre a umbanda, as mitologias gregas e o Butoh japonês.

⁶⁰ Quer dizer Ponto Riscado segundo a cultura e a cosmogonia Banto.

⁶¹ Texto autoral de sinopse criado para ocasião da apresentação do trabalho, AssentAÇÃO: Fotoenvironmentperformance, UFRJ, 2022.

Figura 28 – Assentamento de Zé na EBA/UFRJ



Fonte: Performance: AssentAÇÃO realizada no jardim dos fundos do Galpão da EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2022. Foto: Camila Vidal.

Como forma de exemplificar como o saber vindo da natureza pode se manter vivo mesmo dentro do corpo, da educação e da cultura, uma perspectiva muito mais afro centrada ou indígena de mundo, em um mundo que só gira se estiver interligado, trago abaixo a fala incrível do Mestre de capoeira João Grande, Doutor Honoris Causa e baiano, hoje com quase noventa anos. Uma fala esmiuçada pela poética de Luiz Rufino:

Mestre João Grande ao ser perguntado de onde vinha o saber da capoeira, foi categórico: **o saber vem da natureza e de como conversamos com ela.** O cenário onde essa conversa foi no salão nobre do Colégio Pedro II, no centro da cidade do Rio de Janeiro. O salão decorado com os nomes de grandes personalidades da ciência e da filosofia ocidental foi convocado a jogar com a memória do mestre que nos dizia como aprendeu capoeira na relação entre humanos e não humanos. Mestre João Grande narrou que parte da sua aprendizagem com a capoeira se deu com mestres da cultura,

mas continuou sendo experimentada no diálogo com seres não humanos, como mato, bicho e vento.

Um vaqueiro do pé da Serra da Ibiapaba, no Ceará, me contou sobre como tudo o que se pode aprender sobre gado e gente está escrito na terra, no chão. A capacidade de escavar o chão como textualidade é o que permite ao vaqueiro escarafunchar os mistérios da lida com o gado e a gente. Desdobrei a pergunta: **mas quem ensina a vocês...é a terra?** Ele me lascou a resposta feito um laço: **seu moço, ensinar ela não ensina, mas a gente aprende, A gente aprende no gosto de conviver com ela.**

Um lavrador da mesma região, ao ser questionado sobre como se aprende a fazer uma roça, disse: **a roça se faz com ela. Quem diz que roçado é só de um jeito se engana, pois a própria roça ensina como tem que ser o roçado. Entendeu seu moço? O feijão tem sua personalidade, o milho tem outra. A macaxeira tem um gosto para o chão, diferente do feijão e do milho. Sem contar que quem faz a roça é o tempo, a estação. A gente que pega no pesado só dá força, mas são eles que fazem a roça acontecer** (Rufino, 2023, p. 24-25. grifo do autor).

Figura 29 – Quem vem lá sou eu!



Fonte: Apresentação da performance “Zé in Manifesto” no lançamento do livro de Muniz Sodré na Casa da Ciência – UFRJ, em Botafogo, Rio de Janeiro, 2022. Foto: Zilda Martins.

Até este momento, denominei a última aparição de Seu Zé Pilintra de “Zé in Manifesto” (2022). A performance foi feita a partir de um convite da assessoria do Mestre Muniz Sodré, durante o lançamento de seu último livro, através da indicação da Professora Eleonora Fabião da UFRJ – ECO. A minha ideia era uma apresentação performática e artística. Cheguei cedo no espaço para uma vistoria rápida do local que iria utilizar. Tive várias impressões sensoriais ou espirituais daquele lugar, absolutamente colonial. Tenho questões com essas áreas, são locais que me incomodam bastante, uma espécie de toque na alma de revolta. O chão era muito bem encerado em um piso de tábua corrida brilhante. O chão onde performo com Seu Zé Pilintra, sempre é um “start” de questões a serem trabalhadas durante a ação. Minha relação com o pé em que piso é um dos principais fundamentos para onde a dança pode me levar. Fui para o fundo da sala onde me indicaram que seria “meu camarim”, porque de camarim não tinha nada. Era uma passagem que dava acesso às escadas para o segundo piso. Tudo bem, porque não tenho problemas onde me arrumar. Tinha uma mesa no lado direito desse ambiente, embaixo das escadas. Foi onde eu dispus minhas materialidades espirituais. Ali eu abro meu portal de relação com o Mestre José Pilintra, dispondo minhas macumbarias sobre a mesa como: chapéu, cachimbo, alfazema fresca macerada no vidro de colônia, ervas frescas que serão usadas na performance, a calça, o blazer branco e a gravata vermelha, o chocalho...

A seguir depois de ter avisado que entraria sem ser apresentada. Rodeei o casarão, já descalça, fumando meu cachimbo, fui adentrando no ambiente do evento aos poucos, bem devagar. E como um convidado inusitado, um penetra, Seu Zé Pilintra, meu malandro curador foi ganhando terreno na cena e na performance. Agora só dava ele! Teve gente que pulou de susto, com medo do que via entrando no recinto. Observei que duas musicistas já estavam se encaminhando para o pequeno palco improvisado no canto grande salão. Um duo de violões com músicas espanholas, tocados por duas mulheres, que davam o tom do lançamento. Adivinha? Seu Zé dançou inspirado nas melodias Andaluzas, pisou o chão com força. Esfumaçou tudo com seu cachimbo encantado. Aplicou várias medicinas tradicionais, ligadas ao ebó de limpeza. Assim, como se estivesse duelando com aquela estrutura totalmente colonial. Senti a presença de Zé em mim, tentando dizer: “Eu também estou aqui, construí tudo isso aqui, também tenho direito a permanecer aqui!...”. Reivindicando com sua presença uma ideia de contracolônização de corpos inventados para se manterem escondidos ou invisibilizados, dentro das cozinhas, servindo, limpando nas “festas de brancos”. Performei. Tirei o figurino-pele⁶².

⁶² Uma proposta de pensar o figurino além da ideia de proteção do corpo do artista ou construção de personagem associados aos estímulos da indumentária, pura e simplesmente. Vai além da ideia linear de associação da

Fui embora para casa. Peguei o 433, ônibus que faz as linhas Copacabana/Vila Isabel e voltei para a Lapa. Não esperei aplausos. Entrei pela porta da frente, sem apresentação e sai pela porta dos fundos, sem aplausos. Essa era minha ideia. Importante lembrar que tinha nas mãos ervas de poder para aquele evento: Desata-nó, abre-caminho e espada de São Jorge⁶³. De novo me remeti às performances do passado, lá em 2007. Retomei o chapéu de palha grande de abas largas. O cachimbo da Jurema abriu a performance. Enfumaçou tudo e a todos. Seu Zé deu passes com as ervas, benzeu, rezou. Distribuiu mandingas. Fez seu feitiço de mandingueiro. Saravou! Caboclo, juremeiro rústico, curador. “Seu doutô! Seu doutô! Bravo Senhor! Zé Pilintra chegou!”. O chão ao término da performance ficou todo decorado, emantado ou “sujo”, como muitos assim entenderam, com folhas que caíram durante a aparição artística. O cheiro de ervas que se instaurou no ambiente foi de outro mundo. A ideia era criar, comunicar ou abrir um novo mundo mesmo, um pouco ousado de minha parte. Porém, acredito que tenha conseguido o meu objetivo. Porque a produção me ligou logo em seguida para comunicar que o público gostaria de ter conversado comigo para entender do que se tratava a performance, me parabenizar, pois tinham adorado. Eu sorri sarcasticamente e pensei: “Deixa quieto! Boca de siri nesse negócio!” (fala de Zé Pilintra quando pede que guardemos segredo das nossas coisas e dos nossos projetos, por exemplo).

estética do espetáculo e/ou tema da proposta artística. O mais importante nesse sentido seria pensar o figurino como camadas, de sangues e veias, de linhas e materiais têxteis, naturais ou artificiais. Pensar o figurino como parte fundamental do corpo do artista da cena. Com um sentido menos funcional no que se refere às praticidades na produção de movimento. Mas no sentido do bem-estar, comodidade e sensação de pertencimento da também obra artística que é um figurino. Camadas de arte superpostas em um corpo artístico produzindo arte. E nunca estaria desassociado dos movimentos, gestos e propostas dramáticas. O figurino-pele deve nascer da escuta do performer, da direção e do (a) figurinista, em relação a atuação. Uma espécie de “simbiose” entre o que se veste fortalecendo as forças na construção de um espetáculo. A ideia do figurino-pele é a ideia da própria pele enquanto figurino atuando em todos os contextos artísticos e funcionais da cena. Esse figurino nasce na sala de ensaio, durante o processo de construção de uma obra artística, uma performance, uma cena etc. Por exemplo, em uma dança em que uma saia deva ser tirada enquanto ação performativa corpográfica, essa ação deve ser entendida como se o dançarino ou performer estivesse tirando a própria pele. Acredito que dê outro sentido à cena. O que é tirar sua própria pele? Se despir intensamente até mostrar a carne, os ossos e as veias. Creio que dê outro valor à cena essa espécie de informação para o artista do figurino enquanto pele. Seria um dado de preparação, de estudo de atuação, de corpografia e de composição cênica para a construção de uma perspectiva autoral performativa.

⁶³ Ervas frescas de poder relacionadas ao Orixá Ogum.

Figura 30 – Cartaz do evento de lançamento

Zilda Martins e Marcello Gabbay
organizadores
Muniz Sodré
 uma escola disruptiva


Muniz X

Lançamento do livro MUNIZ SODRÉ: UMA ESCOLA DISRUPTIVA

14_dez 18h Casa da Ciência da UFRJ_R. Lauro Muller, 3

18h_Solenidade de lançamento

- _Abertura: Prof. Cristiano Henrique dos Santos (Diretor da ECO/UFRJ)
- _Suzy dos Santos (Coordenadora do Ano Muniz Sodré)
- _Marialva Barbosa (Coordenadora do PPGCom da ECO/UFRJ)
- _Zilda Martins e Marcello Gabbay (Organizadores do livro)
- _Márcio Tavares d’Amaral (Representante dos autores)
- _Raquel Paiva (Prefaciadora)
- _Muniz Sodré (homenageado)

19h30_Intervenção Cultural

- _Leitura dramática de trechos da obra literária de Muniz com **Alberta Juliana**_bacharel em Direção Teatral pela UFRJ, diretora e encenadora.
- _Performance com **Cátia Costa**_atriz, preparadora, terapeuta holística e pesquisadora das diásporas corporais.
- _Recital com o **Duo Madri de Violões**_formado por Adriana Ballesté e Mara Lúcia Ribeiro, egressas da Escola de Música da UFRJ e da Orquestra de Violões do RJ



Fonte: Site da ECO (Escola de Comunicação da UFRJ)⁶⁴, 2022.

⁶⁴ Disponível em: <https://eco.ufrj.br/>. Acesso em 12 março, 2024.

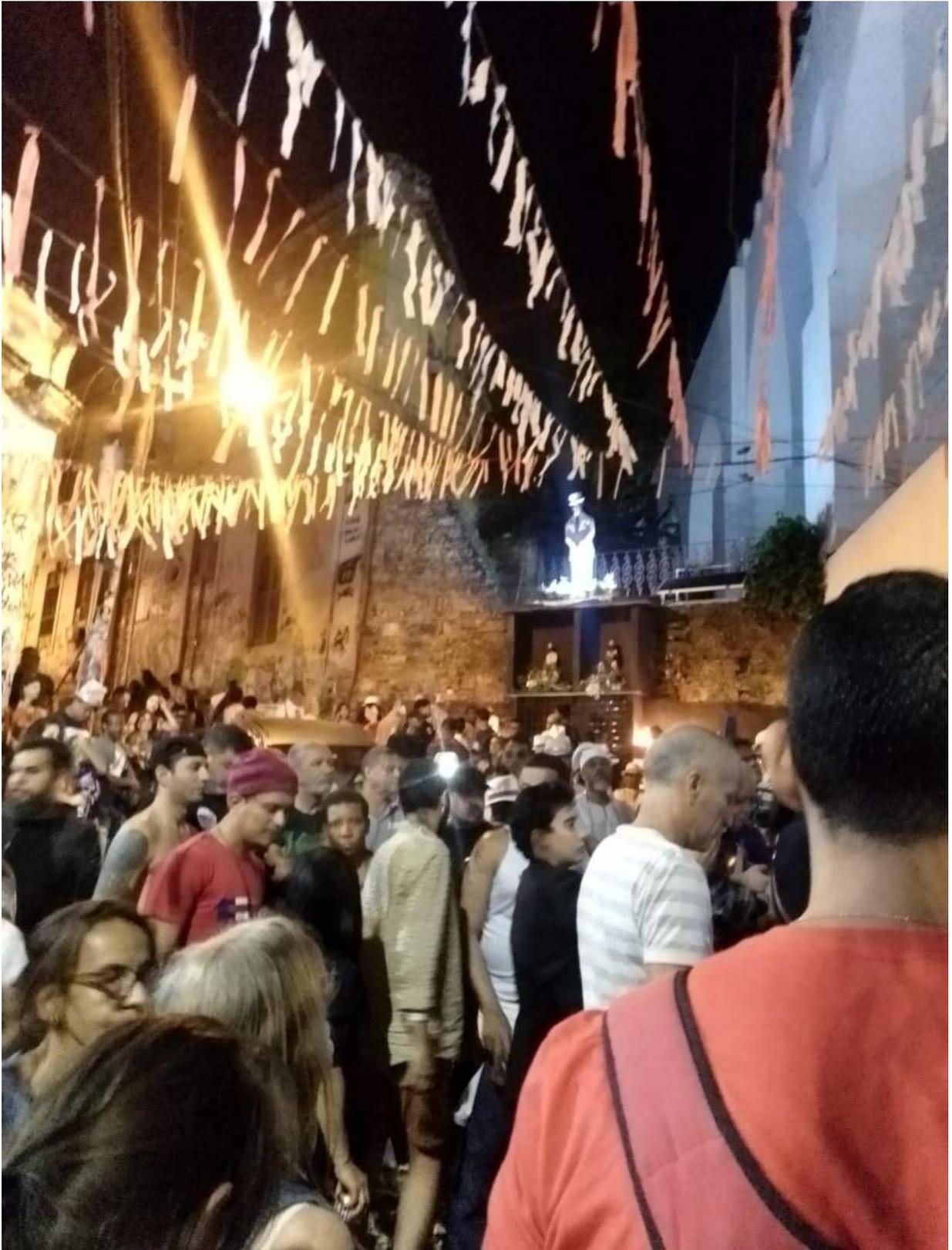
Figura 31 – Cena ou fé?



Fonte: O professor Muniz Sodré se relaciona, através de um gesto de mão⁶⁵, com a aparição de Seu Zé Pilintra no lançamento do seu livro na Casa da Ciência – UFRJ, em Botafogo, Rio de Janeiro, 2022. Foto: Zilda Martins.

⁶⁵ Esse gesto da foto é um gesto comum de quem frequenta as macumbas. Uma espécie de pedido de licença, de demonstração de respeito e reconhecimento, ou mesmo pedido para que não se aproxime muito, devido ao perigo que essa energia porventura possa proporcionar.

Figura 32 – Santuário e devoção



Fonte: Acervo pessoal da autora. I Festa no Santuário de José Pilintra na Lapa, Rio de Janeiro, 07/07/2022.

Figura 33 – Seu Zé Pilintra e Maria Navalha



Fonte: Acervo pessoal da autora. Festa no Santuário de José Pilintra na Lapa, Rio de Janeiro, 07/07/2022.

Figura 34 – Performers ou devotos de Zé?



Fonte: Acervo pessoal da autora. I Festa no Santuário de José Pilintra – Arcos da Lapa, Rio de Janeiro, 07/07/2022.

No dia 7 de julho de 2022 foi comemorada com uma grande festa, um evento ainda pequeno, sem muita estrutura: a reinauguração do Santuário do Mestre José Pilintra e Maria Navalha, na Lapa, no Rio de Janeiro, especificamente no centro da cidade. Moro na rua Riachuelo, rua que dá acesso direto para o Santuário. A rua Mem de Sá é a outra rua perpendicular à saída e à entrada por debaixo dos Arcos da Lapa. Sou uma espécie de devota dessa entidade há muito tempo, como se pode perceber. Devota no sentido de culto ao espírito desse homem que nasceu, viveu, morreu e que renasce como egum todos os dias seja nas macumbas, nas ruas, encruzas, nos Arcos, no teatro, nos sambas etc. Entendo os Arcos da Lapa como uma espécie de portal de entrada e saída, ou uma Calunga, zona de poder de origem bantu,

que explicarei no próximo capítulo. Não morava na região antes da pandemia de Covid, onde fui residir “aos pés de Zé Pilintra”. Foi uma entidade ou Exu de umbanda quem me avisou que eu estaria morando lá no final do ano de 2021. Isso em Belo Horizonte, quando fui para participar como oficina de Arte Negra (FAN) desse ano. Marabô na cabeça de um irmão de santo, o multiartista Benjamin Abras, quem fez essa previsão. Eu fui entendendo que tinha sido encaminhada para uma das zonas mais boêmias, malandras e marginais da cidade do Rio de Janeiro. Em contrapartida também das mais alegres, culturais, artísticas, receptivas, democráticas... Entendendo e aprendendo com a cidade, com uma cidade histórica, uma cidade misturada entre o colonial, o moderno e o contemporâneo.

No ano de 2022 fica instituído o Dia de Zé Pilintra na cidade. A Câmara do Rio de Janeiro aprovou a Lei número 7.549/2022, data que deverá ser comemorada na cidade do Rio todo dia 7 de julho. A lei é de autoria dos vereadores Átila A. Nunes (PSD) e Tarcísio Motta (PSOL). Salve Seu Zé! Salve Maria Navalha! Salve a malandragem!

Figura 35 – Cartaz do evento da 2ª Procissão de Zé



Fonte: Página do Instagram do Santuário do Zé Pilintra⁶⁶. II Festa do Santuário de José Pilintra, Arcos da Lapa, Rio de Janeiro, 07/07/2023.

⁶⁶ Disponível em: https://www.instagram.com/p/CnX2F1QvJSC/?img_index=1. Acesso em: 10 jun. 2024.

Desde então, anualmente, sigo acompanhando, como uma boa devota durante o ano, a festa que propõe, por meio de seus organizadores, vários desdobramentos como: procissões, caminhadas, rodas de conversas, rodas de samba, macumbas entre outras atividades, que culminam na data comemorativa.

No ano de 2023 os devotos se amontoaram nos Arcos da Lapa mais uma vez, para agradecer, fazer pedidos com acendimentos de velas e depositar oferendas aos pés das imagens. Nota-se que de um ano para outro a área no entorno do Santuário passou por uma restauração bastante contundente. Muitos fogos foram ouvidos durante os festejos, com direito a barraquinhas, cortejo de Maracatu, Capoeira e Samba da Roda. A imagem de Zé Pilintra, agora em tamanho natural, está envolta por uma redoma de vidro grosso, bem protegida. É a figura central bem lá do alto de uma espécie de altar. Do lado direito de quem chega na frente do Santuário, está a figura de Zé Pretinho e do lado esquerdo Maria Navalha. Todas essas imagens são de médio porte e muito bonitas, bem pintadas. O Santuário agora tem um cruzeiro, local de força e poder, uma espécie de Calunga para os bantos. Ali acontecem os acendimentos de velas como em toda área do entorno da base do altar, que fica aos pés de Zé Pilintra. É acender a vela, colocar a bebida, o cigarro e olhar para cima. Seu Zé vai estar lá olhando de cima para baixo, soberano, reinando imponente sob a cabeça dos admiradores, devotos, filhos e curiosos.

A prefeitura isolou uma área que seria para as Macumbas. Porém, como uma boa festa de rua insiste em se espalhar e entrar em contato com tudo de mais popular, os sacudimentos, baforadas de cigarros, trocas de beberagens, conversas com as entidades, consultas e conselhos permaneceram a noite toda acabando só pela manhã. O samba rolou a noite inteira, misturado aos pontos de macumba e sob o encantamento daquela noite de lua cheia. Muita alegria, os corpos ali pareciam libertos. Entre a religião e a espiritualidade, um carnaval de cores, cheiros e ritmos se misturava à todas as pessoas nas ruas. A rua também como portal reunia gente de todo jeito, de todas as cores. Ali todo mundo era de Seu Zé! A malandragem era cultuada sem preconceito. O espírito carioca na figura de Zé Pilintra e sua falange dava lugar para um sentimento de pertencimento e orgulho, mesmo sabendo que a violência caminha junto com essa egrégora. No Santuário somos todos e todas Zé! Ali reúnem-se “gente de bem”, bandidos, assassinos, bêbados, professores, intelectuais, artistas, traficantes, “mulheres da vida”, “cidadão comum”, ex-presidiários, pessoas com tornozelas, fugitivos, madames, executivos...

Figura 36 – Devoção: Zé Pilintra, Maria Navalha e Zé Pretinho



Fonte: Acervo pessoal da autora. II Festa do Santuário de José Pilintra, Arcos da Lapa, Rio de Janeiro, 07/07/2023.

Figura 37 – José Pilintra na redoma de vidro



Fonte: Acervo pessoal da autora. II Festa do Santuário de José Pilintra, Arcos da Lapa, Rio de Janeiro, 07/07/2023.

Figura 38 – Mestre Arerê na Festa de Zé Pilintra



Fonte: Acervo pessoal da autora. II Festa do Santuário de José Pilintra, Arcos da Lapa, Rio de Janeiro, 07/07/2023. Encontro inusitado com Mestre Arerê⁶⁷.

⁶⁷ A foto registra o momento do encontro, de forma súbita, durante uma roda de capoeira, com o Mestre Arerê, quem mencionei no início dessa escrita, como tendo sido através dele, em sonho e usando seu corpo, que o Mestre José Pilintra me concedeu a honra de poder estudar, escrever, performar e trabalhar usando suas corpografias – suas gingas e suas mandingas.

Figura 39 – Os devotos de Zé



Fonte: Acervo pessoal da autora. II Festa do Santuário de José Pilintra, Arcos da Lapa, Rio de Janeiro, 07/07/2023.

Figura 40 – Meme de Zé 1



Fonte: Página do Instagram de @seu_ze_pilintrá⁶⁸.

⁶⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cs9k1-CvWMy/>. Acesso em 1 jun. de 2024.

Figura 41 – Santuário se manifesta



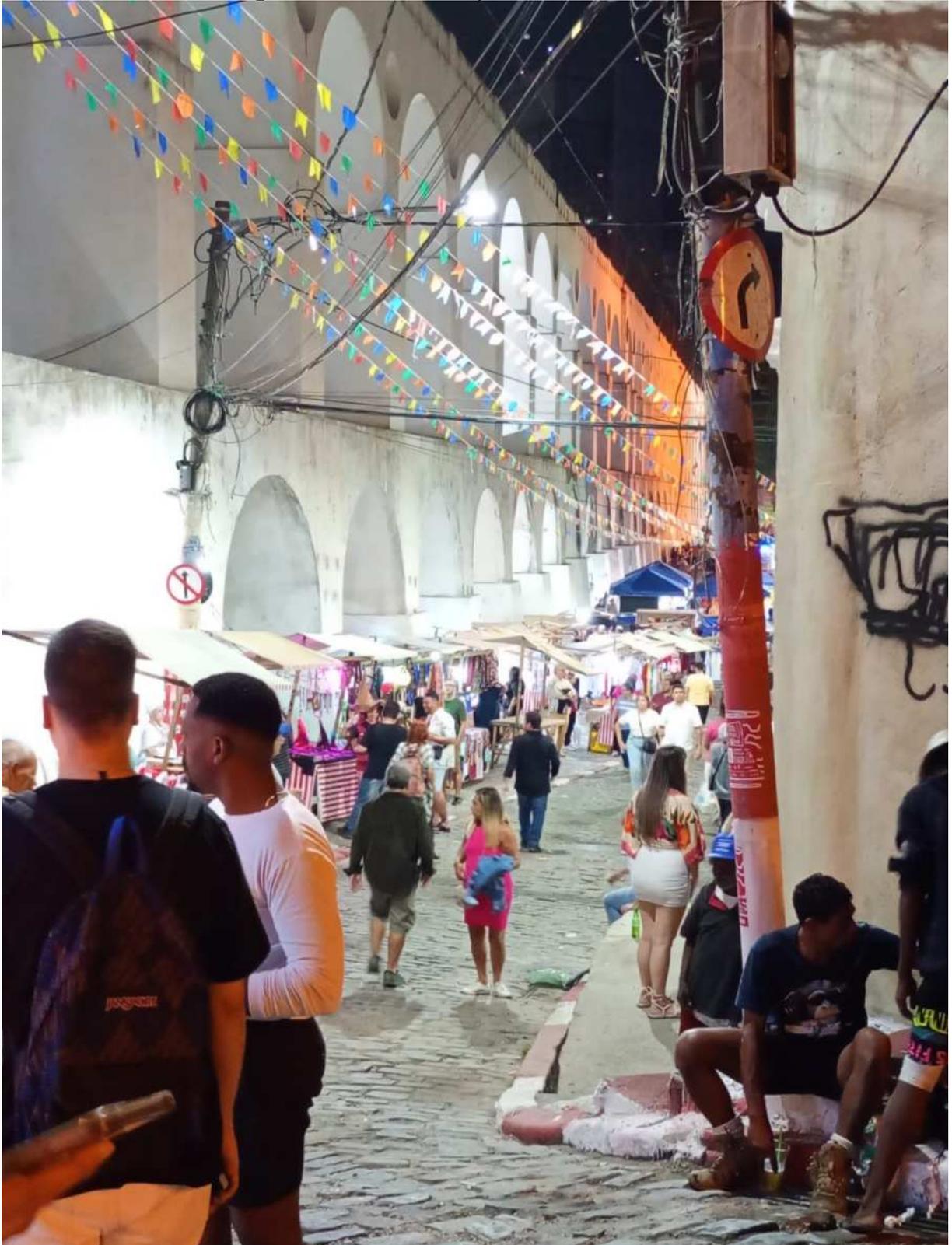
Fonte: Acervo pessoal da autora. Santuário de Zé Pilintra, Arcos da Lapa, Rio de Janeiro, 2023.

Nesse ano de 2024, a III Festa do Santuário de José Pilintra se intensificou com a organização da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Infelizmente os parceiros e parceiras de Seu Zé não estão mais a seu lado, como Maria Navalha, Zé Pretinho, Maria Padilha e Maria Mulambo. As imagens são sempre tiradas, trocadas e suas proteções de vidro, por vezes vandalizadas, inclusive a de São Jorge. Ali pudemos ver então, muitas barracinhas de vários produtos ligados a Umbanda, Candomblé e ao culto a Seu Zé. Barracinhas de comidas, tipo acarajé e muita bebida de todos os tipos. Parece que a festa cresceu porque se estendeu nos dias 05, 06 e 07 de julho. Queima de fogos, palco com apresentações artísticas, pagode e desfile de moda afro. Porém, o que é mais interessante e muito mais da força de resistência são as macumbas que insistem em popularmente, reunirem muitos adeptos e simpatizantes pela umbanda e suas entidades, embaixo dos Arcos escondidos atrás das barracas. Me parece que a Prefeitura viu nessa festa mais uma forma de ganhar em cima da população. Porque todas as barracas para estarem ali precisam pagar uma boa taxa para a permanência no local. De novo macumba e vida real se misturam. Ali podíamos ver e conversar ora com pessoas e ora com espíritos incorporados em seus médiuns. Uma macumba ao ar livre ou uma grande sessão mediúnica aberta, onde não sabíamos quem poderia estar do nosso lado. Um momento que eu conversava com meu filho mais novo Cauã Costa Reis (27), também iniciado no Candomblé

comigo tanto quanto minha filha em 2010, de repente estava conversando animadamente com seu malandro (Zé Pilintra da Estrada). Algumas pessoas vinham falar comigo, mas não sabiam que eu estava do lado de uma entidade. Esse ano fui a festa acompanhada dos meus dois filhos juntamente com minha neta mais nova Jasmine Safira Costa Freitas (2). Tenho uma outra neta Mariah Costa Moura (8), também filha da minha filha. O mais interessante foi ver minha netinha participando dessa festa a céu aberto. Poder ver de repente a mãe e o tio incorporados com calças dobradas, fumando cigarro, bebendo cerveja, dançando e cantando com seus respectivos corpos em transe. Uma dança-transe que nenhum espetáculo pré-produzido poderia imaginar o roteiro. Eles saravaram⁶⁹ seus corpos em movimento na ginga dos malandros da Lapa. Dançaram juntos como dois manos, dois irmãos, dois parceiros na vida e nas ruas: Auana incorporada em Zé Pretinho e Cauã em Zé da Estrada. Foi muito bom ver meus filhos que há muito tempo não saiam juntos poder dançar incorporados com os seus corpos em corpos que não eram deles. Salve a Malandragem! Salve Zé!

⁶⁹ O verbo *saravar* nasce da saudação *saravá*: Salve! ou viva! da umbanda. Espiritar ou espritar: pegar espírito; incorporar: Pegar ou dar santo.

Figura 42 – Arcos da Lapa em festa no 7/7/2024



Fonte: Acervo pessoal da autora. III Festa do Santuário de Zé Pilintra e Maria Navalha, Arcos da Lapa, Rio de Janeiro, 2024.

Figura: 43 – Devotos no Santuário dos Arcos da Lapa



Fonte: Acervo pessoal da autora. Local de acendimentos de velas e colocação de oferendas, Arcos da Lapa, Rio de Janeiro, 2024.

Figura 44 – Família que reza unida, permanece unida.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Auana e Cauã na Feira da Glória no esquentão da Festa do Santuário, 2024.

Figura 45: Placa do Santuário Zé Pilintra



Fonte: Acervo pessoal da autora. Placa⁷⁰ situada na entrada do Santuário Zé Pilintra na Lapa, Centro (RJ), 2024. Foto: Cátia Costa.

⁷⁰ A placa assume a escrita segundo a linguagem popular, adotando “i” na escrita de “Zé Pilintra”, reconhecendo a oralidade na inscrição do nome.

2 SEGUNDA ENCRUZA: CAMINHADA DAS ÁGUAS ESCONDIDAS (CARIRI E CRATO – 2022)

Caboclo não tem caminho para caminhar,
 Caboclo não tem caminho para caminhar,
 Caminha por cima da folha,
 Por baixo da folha,
 Em todo lugar.
 Caminha por cima da folha,
 Por baixo da folha,
 Em todo lugar.
 Okê Caboclo!⁷¹

Um provérbio africano diz que “um caminho se constrói ao se caminhar”. E caminhando como uma cobra já crescida, eu vou abrindo valas e vou cavando com meu próprio corpo os encontros e aprendizados dessas experiências. Tento nunca recusar convites de trabalho artístico fora da cidade do Rio de Janeiro. Quanto mais longe melhor! Conhecer outras culturas, novos ambientes, formas, modos de ser e viver a vida. E foi através de um convite, de mais uma vez compor o cenário de artistas-pesquisadores do Porto Iracema das Artes⁷² em Fortaleza, no Ceará, em novembro de 2022, que me vi, a partir daí, às voltas com a organização de um breve roteiro de viagem por algumas cidades do estado. Duas artistas-pesquisadoras: Faena Jorge e Andecieli Martins⁷³, depois de terem recebido minha indicação para o trabalho, apresentaram-me sua pesquisa: “Corpo Social que Transcende: Criação cênica a partir das corporeidades femininas das catadoras de pequi do Cariri cearense”. E foi com essas duas mulheres nordestinas, artistas da dança e das artes cênicas, que parti para essa jornada. Não as conhecia pessoalmente, mas a empatia foi imediata. Já era a segunda vez que elas entravam na seleção do Instituto Dragão do Mar. A proposta do edital em Dança da Escola Porto Iracema das Artes é proporcionar material artístico adequado para a realização da pesquisa cênica e coreográfica, através da troca com profissionais das Artes do Corpo e do Movimento de todo o Brasil, de

⁷¹ Ponto para caboclos de domínio público. Esse ponto, entre outros, ficou na minha cabeça durante a viagem ao Cariri. Provavelmente pela relação desse grupo étnico (Cariri) com aquela região. Um lugar bem forte espiritualmente e cheio de mitos ligados as populações indígenas locais.

⁷² Desde 2018 presto serviços como facilitadora, oficinaira, tutora e/ou parecerista, nessa instituição governamental ligada ao Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura Cearense.

⁷³ Faena Jorge é mulher branca, cis, não-periférica, macumbeira da umbanda e da jurema. Artista-pesquisadora, criadora-intérprete, diretora e professora de teatro na Alysson Amâncio Companhia de Dança (Cariri), desde 2010. Licenciada em Teatro pela Universidade do Cariri (URCA). Andecieli Martins é mulher de ascendência indígena, cis, periférica, artista-pesquisadora e criadora-intérprete. Andê está cursando Ciências Sociais na Universidade do Cariri (URCA). Trabalham juntas na companhia Os Aessos de Teatro desde 2009. As suas pesquisas dizem respeito ao ritual como forma de criação poética na cena. Atuaram juntas em espetáculos como: “Obirin”, “Faia” e, por último, “Casa das Folhas”, em 2023, espetáculo que me levou do Rio de Janeiro para as oficinas de preparação no Crato.

acordo com a preferência e indicação dos(as) proponentes. Faeina e Andê estavam super entusiasmadas com minha chegada e bastante curiosas sobre o que iríamos trabalhar. Nomeei a oficina como: “Encruzilhadas Dramatúrgicas: Metodologias Ancestrais do Corpo Diaspórico”.

Saí da Cidade do Rio de Janeiro no dia 16 de novembro de 2022, à tarde, com conexão em São Paulo para Juazeiro do Norte. Cheguei na terra de Padre Cícero Romão já à noite. Fui direto para um hotel no Crato, alguns bons quilômetros do aeroporto. O Cariri cearense corresponde a 28 municípios. Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha são as três principais cidades. *Cariri* significa “força”, “esforço” e os Cariris representam uma grande etnia indígena, que habitava a margem esquerda do rio São Francisco. E *Cariri* também é uma pedra branca encontrada na região do Crato. Me pareceu um mineral bastante importante para a comunidade. Várias histórias e muitas pedras Cariri nas fachadas, muros e construções, calçamentos na cidade. Senti a força desse mineral branco quando caminhei pelas ruas. Uma espécie de presença ancestral vinda das matas, florestas e rios, a pedra Cariri que permanece viva emanando a existência de um povo originário.

Antes de chegarmos ao nosso destino que era o Quilombo⁷⁴ fiz uma pequena passagem com minha oficina pela Vila da Música no Crato. Foi um dia bastante proveitoso, como numa espécie de pré-aquecimento e sensibilização para o que estava por vir. Fizemos alguns exercícios de respiração e concentração individual. O espaço disponibilizado para a oficina era uma sala da biblioteca do Centro Cultural. Entre estantes de livros e instrumentos musicais buscamos um local para termos nosso primeiro encontro em estúdio. As duas artistas-criadoras entraram no primeiro processo de caminhada: a Caminhada do Desapego com objetos que deveriam ser acoplados, como próteses, no corpo de forma que fosse fora do uso habitual.

A Caminhada do Desapego é um exercício que recebi do meu mestre Carlos Calcchi, (sobre o qual falarei no próximo capítulo), em um curso livre de Butho na CAL (Casa de Artes de Laranjeiras), em 1999. Essa caminhada pressupõe um percurso pré-estabelecido em que o “caminhante” vai descartando pelo caminho os objetos que estão entre seus pertences na bolsa ou mochila. Cada objeto marca no chão o percurso da caminhada (ver figuras 45, 46 e 47). O propósito seria, vagarosamente, ir se livrando do objeto, que a princípio, está acoplado ao corpo de forma não-usual ou habitual. Ao final da caminhada fazemos a observação dos objetos que ficaram dispostos no chão. A Caminhada do Desapego é muito eficaz no processo de treino da

⁷⁴ O Quilombo dos Souza fica situado na Serra do Araripe na cidade de Porteiras, Cariri – CE. É liderado pela Mestra Maria de Tiê, que desenvolve a cultura do Coco de Umbigada na comunidade com mulheres, homens e crianças. Essas mulheres trabalham também, e principalmente, como catadoras de Pequi, que é a principal forma de subsistência da comunidade quilombola.

concentração e foco na cena. Não nos utilizamos da ideia de psicologismos, interpretações e/ou representações para a realização do processo do exercício. Por isso, pode-se dizer que se trata de um exercício para pesquisar no próprio corpo a ideia de “neutralidade” ou “supra presença” na cena. Normalmente a caminhada se dá com a fala de uma frase pelo facilitador: “De volta pra casa, de volta pro meu coração!”. Nada impediria de transformar esse exercício de aquecimento em uma cena propriamente dita. Já tive a oportunidade de propor esse movimento da “caminhada do desapareço” em um espetáculo intitulado “Terra: tratado poético sobre o Sistema Solar e a poluição do planeta Terra”, da Cia Polo de Teatro Dança, no ano de 2004, em Niterói. Neste espetáculo, cerca de oitenta a cem performers e bailarinos entravam no espaço cênico, que era uma quadra de esportes, com objetos descartados como lixo comum e, aos poucos, iam se desaparecendo no percurso. No final da cena viam-se objetos como garrafas pets, tampa de vaso, pneu, resto de cadeira, vassoura, peças de roupa etc., compondo o cenário no piso feito de papelão pintado de branco (uma espécie de linóleo reciclado).

Figura 46– Montagem da caminhada (Andê)



Fonte: Acervo pessoal da autora. Artista-pesquisadora e intérprete cearense Andecieli Martins, Biblioteca da Escola de Música, Crato – CE, 2022.

Figura 47 – Montagem da caminhada (Faena)



Fonte: Acervo pessoal da autora. Artista-pesquisadora e intérprete cearense Faena Jorge, Biblioteca da Escola de Música, Crato – CE, 2022.

Segundo Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek (mestres que tive a oportunidade de conhecer e ser dirigida por eles no ano de 2006, em São Paulo) no livro “Taan Teatro: Teatro coreográfico das tensões” (2007). Eles afirmam que a caminhada propõe a quem realiza uma experiência sensorial consigo em relação ao mundo que o cerca:

Enquanto se desloca, o performer deve se imaginar ora como um centro irradiador de vetores de energia (micros e macros) que se orientam para todas as direções, ora como um receptor desses vetores. Afetar e deixar-se afetar. Perceber como o corpo reage aos afetos. Também se deve buscar a consciência de que não caminhamos sozinhos, mesmo se o exercício for solitário. Imagina-se que o cosmos inteiro é um caminhar constante; estamos contidos nele e, ao mesmo tempo, contemo-lo (Baiocchi; Pannek, 2007, p. 144-145).

Essa proposta de exercício ao final da realização do circuito preenchido pelos objetos cotidianos que estão dentro das bolsas das artistas-pesquisadoras, no chão dispostos, podem parecer muito facilmente uma espécie de “instalação artística”, onde a simples observação poderia levar a várias discussões a respeito da ideia, por exemplo, de espacialidade, memória,

tempo, cena, performance, presença etc. Assim uma espiral provocativa de pensamentos relacionados a arte, a estética e ao estudo do olhar para arte também podem ser pensados.

Figura 48 – Caminho feito na caminhada



Fonte: Acervo pessoal da autora. Chão do espaço composto pelos objetos deixados durante a caminhada do desapego. Biblioteca da Escola de Música, Crato – CE, 2022.

Histórias, mitos e prenúncios espirituais de uma catástrofe ecológica, uma espécie de premonição deixada pelos indígenas Cariris ronda o imaginário da população do Crato. Muitas em relação às águas escondidas em antigos rios ou lagos, e até mares, que não existem mais e deram lugar à cidade. Histórias como a da Pedra da Batateira onde está situada a Igreja Matriz do Crato. Como se esse local fosse a cama de uma baleia ou da “Iara”, Mãe das Águas, que um dia faria rolar essa pedra e todo Vale do Cariri seria inundado, e ninguém conseguiria sobreviver. Como a versão mitológica de que índios vencidos pelos Cariris em lutas anteriores, haviam “encantado” a grande nascente da Chapada do Araripe com a Pedra da Batateira, e que as águas acumuladas no subsolo acolhiam uma serpente sagrada, que faria deslocar a pedra e todo o Vale do Cariri seria inundado. E que os índios Cariri, então, voltariam a ser uma nação livre. São contos, são causos que povoam a educação de gente simples, gente da terra. Ensinando que a natureza é nosso grande legado de vida e resistência no planeta.

Eu nasci também numa cidade do estado do Rio de Janeiro que se chama, em Tupi-guarani, água escondida: Niterói. Senti no corpo durante minha estadia no Cariri, a presença dessa água invisível que ronda o subterrâneo desse subsolo e desses habitantes. Então, foi assim que me joguei em um *job* artístico e espiritual por uma pequena parte do Cariri Cearense. Começando por Juazeiro do Norte, chegando no Crato e com destino a Porteiras (microrregião do Cariri) situada no sopé da Chapada do Araripe. Aqui pude ter uma das experiências mais encantadoras da minha vida de mais de trinta anos nas artes cênicas, onde conheci um pouco da vida de uma comunidade quilombola. Mesmo tendo trabalhado em um quilombo no estado do Rio de Janeiro na cidade de Quatis (Quilombo de Santana), durante dois anos, onde na época era bem difícil a relação com os moradores negros, cuja nomenclatura de quilombolas, soava para eles como uma espécie de xingamento, foi preciso fazer um trabalho de conscientização da palavra e sua importância. Para que eles e elas, quilombolas, pudessem tomar para si essa empreitada política de luta por direitos como cidadãos brasileiros. No texto abaixo Nêgo Bispo, filósofo quilombola, no livro: “Colonização, Quilombos: Modos e Significações” (2015), fala das mudanças de paradigma em relação aos conceitos de quilombo e povos originários:

Outra importante influência do pensamento de elaboração circular dos povos contra colonizadores na Constituição Federal é a própria ressignificação dos termos quilombo e povos indígenas. O termo quilombo que antes era imposto como uma denominação de uma organização criminosa reaparece agora como uma organização de direito, reivindicada pelos próprios sujeitos quilombolas. O mesmo ocorre com o termo povos indígenas, que também foi ressignificado por esses povos como uma categoria de reivindicação dos seus direitos (Santos, 2015, p. 95).

Ali a arte e a espiritualidade “comiam no mesmo prato”. Como no conceito africano Kongo-Angola de Ubuntu, por exemplo, que para que uma coisa, pessoa ou situação aconteça é preciso de um todo, de um coletivo. O todo depende do todo. Nada acontece sozinho: “Eu sou porque nós somos!”. Esse é um conceito que perpassa várias culturas negras, originárias e diaspóricas como o Candomblé, por exemplo, dentro do universo das atividades cotidianas dos terreiros, seus adeptos, seus sacerdotes e sacerdotisas. Assim quando lemos o exemplo de Nêgo Bispo, nosso filósofo quilombola, que apresenta um momento de trabalho coletivo no quilombo que ele residia, pensamos imediatamente nessa força das culturas tradicionais e suas formas de subsistência orgânicas, naturais e colaborativas:

Na organização do cultivo da mandioca, ao modo das comunidades tradicionais da minha região, se destaca como ponto mais alto o período das farinhaças, que funciona da seguinte maneira: Ao amanhecer algumas pessoas vão à roça arrancar as raízes da mandioca, outros vão logo atrás com animais que transportam a mandioca em cargas. Outros também vão com os animais que transportam a lenha. Enquanto isso, na casa

de farinha, organiza-se a prensa, limpa-se o forno, prepara-se as gamelas e as redes de levar massa, enquanto, na cozinha, é preparado o almoço para todas as pessoas. É o primeiro dia da farinhada (Santos, 2015, p. 82-83).

A casa principal do Quilombo dos Souza era onde dormíamos e fazíamos nossas refeições. Juntamente com a família da Mestra Maria de Tiê, seu companheiro Seu Tiê, sua irmã Dona Francisca Josefa e a neta, adolescente, Vitória. Revezávamos entre conversas sobre a comunidade, algumas rodadas de cerveja, incursões ao terreno e aos quintais das casas. Cada conversa um ensinamento ancestral recheado por histórias familiares sobre sobrevivência e espiritualidade. Meu corpo aprende enquanto vive. Vive enquanto vivencia. Apreende novos e velhos conhecimentos de um corpo-ancestral que se lembra em movimento. Segundo o filósofo Eduardo Oliveira no livro “Filosofia da Ancestralidade” (2021) o corpo tem papel fundamental e é fundamento para esse processo de aprendizado filosófico e cultural para pessoas negras, por exemplo:

O corpo é mais que uma memória. Ele é uma trajetória. Uma anterioridade. Uma ancestralidade. Por isso é preciso fazer o movimento de volta, mas volta não retrocesso. É movimento descontínuo e polidirecional. Como a teia de aranha. Trata-se de inventar enquanto se resgata; trata-se de re-criar enquanto se recupera. Assim é o movimento do corpo e da cultura. A cultura do corpo não nos interessa. Trata-se, isto sim, de pensar a cultura desde o corpo, trata-se de filosofar desde o corpo, não sobre ou contra ele (Oliveira, 2021, p. 128).

O Pequi é a fruta que mantêm, as famílias locais, para além das apresentações culturais de Coco de Umbigada e Mineiro-pau, em termos de subsistência. Ele é muito usado na alimentação, cozido como acompanhamento de carnes e arroz, ele tem um sabor bem peculiar e especial. O período da colheita da fruta é muito importante para essa comunidade quilombola. As mulheres são, em sua maioria, as catadoras. O óleo de Pequi é uma espécie de tesouro. Muito usado para manipulação de cosméticos e muito procurado pela população em geral. Em média para fazer um litro de Pequi é preciso a quantidade de 1000 (mil) frutos do pequizeiro. São imensas as terras onde são plantadas as grandes e frondosas árvores de Pequi. O período em que estive lá não foi o período da colheita. Em termos naturais, diziam as catadoras que estava atrasada a safra. Os frutos nos pés de Pequi estavam ainda pequenos e verdes. Mesmo que no ano anterior nesse período já estivessem maduros ou prontos para a extração. Senti na fala daquelas mulheres uma certa tristeza e angústia de não entender o porquê do ocorrido nesse ano. Conversamos de que a natureza estava mudada e que erámos os verdadeiros predadores das riquezas ecológicas no mundo: “Aqui a gente faz e aqui a gente colhe”, ouvi de uma delas.

O dia da minha chegada no Quilombo dos Souza (18/11/2022) foi bem especial para mim. Além de ser apresentada a alguns familiares da Mestra e sermos muito bem alojadas, tivemos a oportunidade de sermos convidadas para uma “baia” de jurema na Casa de Mamãe Oxum dirigida pelo sacerdote ou Pai Santo, primo da família, José Pereira, mestre juremeiro, como é chamado na cultura do culto dessas lideranças religiosas.

Através da observação de um ritual ou baia de jurema como assistência, foi possível perceber que não existe muita diferença do que seria uma gira de umbanda. Mas é difícil afirmar também que seja semelhante ou absolutamente parecido, pois o ritmo dos tambores é bem diferente, bem cadenciado. A organização do espaço é muito parecida com um terreiro de umbanda, além da base que seria a incorporação e culto dos pretos e pretas velhas, caboclos boiadeiros, vaqueiros e, em alguns momentos, os próprios Orixás se apresentam. Talvez a baia e seu diferencial estejam no uso do cachimbo da jurema, também como a bebida produzida por um conjunto de ervas, colhidas, benzidas e maceradas. Isso para o acesso ao mundo espiritual, ao mundo dos mestres e mestras, das entidades e almas. A composição organizacional do que alguns chamam de peji, que significa o altar, congá ou gongá, em alguns terreiros de jurema, estaria guardado dentro de um quarto, porém na umbanda, é posicionado à mostra na sala, onde os “santos” giram, na frente da audiência, bem como na própria jurema. Na umbanda, a disposição das imagens de santo católico se dá na posição superior e os mestres da jurema na parte inferior. Na umbanda tradicional existe o diálogo com o catolicismo popular, principalmente o de origem afro-carioca, que insere fortemente o sincretismo entre santos cristãos e orixás africanos, mas sempre em um contexto hierárquico na relação da escolha dos espaços sagrados. Na jurema, no entanto, pode-se ver um altar majoritariamente católico com, por exemplo, imagens de José Pilintra ladeadas por pretos velhos, boiadeiros e orixás dividindo o mesmo espaço. Vejo um quê de desierarquização no culto da jurema, principalmente pela leitura do peji.

Fomos no final da tarde desse dia, de carro, até o terreiro que ficava situado no pé da Serra, na cidade de Porteiras. O inusitado foi que esse senhor, o Seu Zé Pereira, de mais ou menos minha idade, entre uns 50 a 54 anos, era muito parecido fisicamente comigo. Sua esposa era minha cara também, e outros filhos e filhas de santo. Parecia que eu estava entre os meus e minhas. Me senti em meio ao meu povo. Afinal, estava sendo recebida na Casa de Oxum. E minha maior surpresa foi entender, no decorrer da gira, que tudo aquele ritual tinha sido preparado para minha chegada.

A gira na umbanda é a própria macumba em si, o próprio ritual de incorporação das entidades, dos santos ou orixás. Uma gira de umbanda é coordenada por uma espiral de

conhecimento que começa e quase termina do mesmo jeito. Como no candomblé a “roda de xirê” (roda de festa), onde há uma sequência “hierárquica” de cânticos, começaria por Exu e terminaria em Oxalá. A gira é o encanto dos corpos em transe na dança espiritual das entidades na umbanda. Virou uma espécie de gíria para o ritual da umbanda. “Vou a uma gira!”, quer dizer “Vou à macumba!” ou “Vou à umbanda!”. O ato de girar, de entrar na espiral para acionar o corpo energético também aparece na baia da jurema. Corpos que giram, rodopiam de forma veemente, criando um redemoinho que propulsiona o êxtase da entrega incorporada em forma de deus ou deusa. Uma gira de umbanda na prática estabelece entre o médium, aparelho, cavalo ou burro, segundo as próprias entidades, e os catiços, entidades ou santo, uma espécie de limpeza nos campos energéticos sensoriais dos corpos girantes, ou corpos rodantes, ou seja, os corpos que estão aptos a girar, a incorporar. Corpos tornados vivos através dos mortos. A gira entre o mundo dos desencarnados e dos encarnados. Uma espiral espiritada, onde o corpo é acordado para o mundo fora da matéria. Falas são caladas, palavras são ditas, corpos são transformados, vozes são modificadas, humores são aplacados ou exaltados, danças são lembradas. O cotidiano é espiralado no tempo que se instaura no contexto ritual. Um adulto sério e sisudo pode-se transformar em segundos numa criança absolutamente alegre e peralta, com vários pirulitos na boca, rolando pelo chão entusiasmadamente atrás de uma bola ou brinquedo.

Era um terreiro que se situava no fundo da casa da família do líder religioso. Passamos pelo meio da sala dele, onde estava um senhor idoso, que assistia sua novela das nove horas da noite. Vejamos, então, o que comenta o doutor em antropologia Luiz Assunção, a respeito do espaço físico dos terreiros no sertão nordestino e sua intersecção com o espaço comunitário da casa familiar:

As casas religiosas e os espaços sagrados onde são praticados os cultos afro-brasileiros, no sertão nordestinos, são normalmente denominados pela população local como terreiros de xangô ou macumba e pelos adeptos e frequentadores como centros espíritas de umbanda. O terreiro é o espaço organizacional no qual se realizam os cultos. Essas casas geralmente estão localizadas não necessariamente na periferia, mas em bairros de população de baixa renda. Não existe placa, nem qualquer outro tipo de identificação nominal, mas é possível encontrar alguma planta, como a coroa de frade, ou uma bandeira branca colocada em cima de casa ou do muro que a cerca. Além disso, nas imediações da casa e até mesmo no bairro, o chefe de terreiro, como identificado pelos moradores, é sempre uma pessoa conhecida, seja por terem tido contatos, frequentado o terreiro ou mesmo por terem ouvido falar nele (Assunção, 2010, p. 153).

A Mestra Maria de Tiê juntamente com Dona Francisca, que também era uma espécie de mais velha ou Ebomi⁷⁵ da casa, tinham organizado tudo com o Seu Zé Pereira. Os filhos e filhas de santo da casa tinham na noite anterior feito um grande ritual. Estavam aparentemente cansados antes dos respectivos estados de transe. Porém, quando começou o toque dos tambores, os cânticos e danças das entidades ou encantados, todos eles e seus corpos estavam totalmente prontos e dispostos. Cada caboclo, preto e preta, moço e moça que o Pai de Santo incorporava se apresentava para mim e para as meninas (Faena e Andê) que já conheciam a casa. A conversa comigo era de outro tipo: “Fique à vontade!” ou “A casa é sua” ou “Sinta-se em casa!”. Uma das entidades parecia com uma mais velha – uma preta velha que me chamou para dentro de um quatinho atrás do Gongá ou Peji⁷⁶, conversou comigo durante alguns minutos sobre quem era ela e de onde vinha. Ela me disse quando precisasse de proteção ou ajuda que lembrasse dela e lhe oferecesse sua bebida: uma cachacinha.

No decorrer do ritual, altamente festivo e potente. Eu me senti acolhida por malandros, boiadeiros, caboclos, tranca ruas, pombas-gira e até uma belíssima entidade que se parecia um cangaceiro que me cobriu com sua capa amarelo-ouro e seu chapéu de couro também da mesma cor. Ele reluzia com medalhas prateadas adornando seu entorno. Uma aparição fantástica saldando e cruzando o corpo de quem vinha a seu encontro, com uma espécie de espada de lâmina muito fina, na soleira da porta do terreiro.

A foto abaixo foi um registro feito por Andecieli do momento de meu encontro com uma figura muito conhecida nas macumbas cariocas. O meu sorriso farto foi devido à maneira como ele me reconheceu falando: “Moça, como vai aquelas macumbas lá no Rio?”. E se apresentou como sendo um malando: Seu Zé Malandrinho do Morro. Disse que éramos da mesma família espiritual. Apertamos nossas mãos, cruzamos nossos corpos em uma saudação típica das macumbas em que se diz: “Saravá!”. E demos um abraço de bons amigos, bons camaradas. Reconhecemo-nos dentro de nossas vidas espirituais ligadas à malandragem. Eu cultuo Zé! Seu Zé me reconheceu dentro da sua falange. Muito interessante quando uma entidade nos reconhece a quilômetros de distância. Não sei exatamente de onde, de que macumba ele me conhece. Mas o reconhecimento foi mútuo. Ele era um malandro, porém sua postura não era a do malandro bêbado e cambaleante que estamos acostumados a ver incorporados. Zé

⁷⁵ Neófito (iniciado) do candomblé que cumpriu com o que chamamos de obrigação de sete anos: Odú Edjé. Quando o ou a Iaô termina seu ciclo de iniciante, depois da feitura (iniciação), quando poderá receber um cargo na casa, no ilê ou no terreiro, se tornar um pai ou mãe de santo ou continuar com seus deveres de filho mais velho: uma/um Ebomi.

⁷⁶ Espécie de altar com vários santos católicos, imagens de Umbanda, velas acesas, flores e Jesus Cristo altivo reinando soberano.

Malandrinho era um verdadeiro cavaleiro, muito simpático e sorridente. Andava pisando macio no chão. Muito cortês me ofereceu uma cerveja, porém já havia terminado do estoque da festa da noite anterior.

Figura 49 – Zé Malandrinho do morro me reconhece



Fonte: Acervo Casa de Mamãe Oxum. Terreiro de jurema sagrada, Porteiras, Cariri – CE, 2022. Foto: Andecieli Martins.

Figura 50 – Momento de culto e fé



Fonte: Acervo Casa de Mamãe Oxum. Terreiro de jurema sagrada, com detalhe da Estrela⁷⁷ de Davi inscrita no chão. Porteiras, Cariri – CE, 2022. Foto: Andecieli Martins.

Na foto acima, estou no final do ritual da jurema a frente do Peji fazendo minhas orações de agradecimento pela linda macumba que me foi presenteada. Eu ganhei de presente uma macumba! Muito lisonjeada e agradecida pedi proteção aos guias, mestres e mestras da casa, para nossa nova empreitada com os trabalhos artísticos. E que nosso encontro dali para frente fosse repleto de energia positiva, conexão com a natureza e criatividade. A Casa de Mamãe Oxum foi a abertura de uma cena espiritual para o entendimento do corpo além da matéria,

⁷⁷ A estrela de Davi (estrela de seis pontas também relacionada aos judeus e muçulmanos) significando proteção, desenhada no chão do terreiro, se inscreve como símbolo de local sagrado e de reverência.

fazendo-me refletir cada vez mais sobre a constatação de que o corpo que gira no terreiro, de forma voraz, é o mesmo corpo que pode girar na cena teatral ou na dança cênica. Óbvio que em circunstâncias bem diferentes: uma ritualística religiosa e uma outra ritualística artística. Passamos, então, por um treinamento dos sentidos em transe na macumba, onde pudéssemos estar preparadas para enfrentar o treinamento em arte performativa ligada à sutileza, à escuta profunda do entorno, no campo das energias da natureza e seus atravessamentos a partir do corpo físico.

E sobre tudo isso e muito mais, não quer dizer que a ideia seria reproduzir algum aspecto das macumbas que fosse ligado a qualquer tipo de interdição ou, para os Iorubás, de suma importância para a sobrevivência dos cultos, o *Awo* (segredos ou mistérios). A natureza dessa ideia de cena ou prática artística é ter o ritual como referencial dialógico entre o mundo material (físico) e o mundo imaterial (espiritual). Penso muito mais em um diálogo entre as “Epistemologias da Ancestralidade” do filósofo Eduardo Oliveira e a identificação de uma “educação do olhar”, em três posições básicas: “olhar de longe”, “olhar de perto” e “olhar entre-meio” na concepção dos Dogons, etnia africana da região do Mali. Esse último olhar me interessa por demais, porque reúne em si a ideia de um certo paradoxo inseparável que cria uma intersecção como resultado desses encontros. Por assim dizer, a cultura Dogon, segundo o autor assim fala sobre o “entre-meio” como:

O olhar de entre-meio é um híbrido que combina tanto a dinâmica do olhar distanciado quanto do aproximado. Ele não substitui nem supera os outros olhares, pois não se trata nem de negação nem de aprimoramento das outras perspectivas. O olhar entre-meios é um olhar que vai de um a outro, tendo como referência sempre o oposto, ou seja, o alheio, o Outro. Assim, quando está sob o efeito da vertigem causada pela proximidade (olhar aproximado) terá como referência a mansidão do olhar de totalidade (olhar distanciado) e vice-versa. Ao contemplar o conjunto de uma paisagem terá como referência a singularidade de seus movimentos, pois o olhar entre-meios é uma relação/interação dos extremos. Por isso ele é relativista posto que, ao relacionar-se com os extremos de um oposto a outro, pode redefinir os contextos e suas medidas de grandeza, ou seja, o que outrora parecia imenso, diante de um contexto muito maior de paisagem, poderá ser considerado infinitamente pequeno e aquilo que pôde ter sido considerado infinitamente pequeno pode ser reavaliado como infinitamente grande se confrontado com um conjunto de paisagem que seja infinitamente mais pequena que o conjunto em questão. O olhar entre-meios reconhece que o olhar cria o contexto na mesma medida em que o contexto cria o olhar. Um é corrente para o outro e juntos formam os elos culturais (Oliveira, 2023, p. 7).

Figura 51 – Um terreiro é uma família



Fonte: Acervo Casa de Mamãe Oxum. Da esquerda para a direita: Andecieli Martins, Mestre José Pereira, eu. Observa-se ao fundo, entre mim e o Mestre Juremeiro, a figura de Zé Pilintra, de paletó e com sua gravata vermelha. Terreiro de jurema sagrada, Porteiras, Cariri – CE, 2022. Foto: Andecieli Martins.

Figura 52 – Mestre José Pilintra no peji da jurema



Fonte: Acervo Casa de Mamãe Oxum Terreiro de jurema sagrada, Porteiras, Cariri – CE, 2022. Detalhe da configuração do congá ou peji⁷⁸. Foto: Andecieli Martins.

⁷⁸ Nesta configuração de congá ou peji Zé Pilintra não está entre Exus e pombagiras. Ele está aqui entre os caboclos, boiadeiras e orixás no segundo segmento do altar.

Figura 53 – Juremeiros e juremeiras após o ritual



Fonte: Acervo Casa de Mamãe Oxum. Juremeiras e juremeiras presentes na baía ou gira em dia de ritual. Porteiras, Cariri – CE, 2022. Foto: Andecieli Martins.

Quando eu me proponho a apresentar uma narrativa a respeito de minhas experiências como ouvinte, cambona ou assistência desses rituais, me coloco não em lugar investigativo ou especulativo de quem está de fora só observando. Sou uma mulher negra e iniciada em religião afro-brasileira e, na verdade, enquanto artista-pesquisadora, não tenho interesse de fundamentar os conceitos desses rituais ou culturas. Candomblé, Umbanda, Jurema, Catimbó, entre outros, no final das contas, mesmo com algumas familiaridades e diferenças, para muita gente será sempre macumba, porém, macumba como forma pejorativa de pensar as manifestações que não são absolutamente católicas ou necessariamente cristãs. Essas culturas religiosas e ritualísticas afro-pindorâmicas me interessam muito mais pelo seu lugar agregador de comunidades, ajuntamento de pessoas em torno de um objetivo comum, que pode ser o santo, a festa, a medicina tradicional, a comida, a bebida etc.

Sendo assim, aguça meu olhar para os fundamentos performativos das materialidades espirituais que são de suma importância nessa pesquisa acadêmica. O que torna uma matéria da natureza, por exemplo, como um punhado de ervas, em fundamento para a construção de uma área de atuação cênica ou preenchimento do chão de um cenário? Se pensarmos no sentido espiritual de que tipo de erva vai ser usada e que objetivo pretendemos alcançar com essa escolha, ou mesmo a quem gostaríamos de acessar ou agregar, em termos imateriais na cena,

ou mesmo se pensarmos em uma cena, atuação ou performance ligadas ao orixá Oxum, senhora das águas doces, entre outras características, penso que essas ervas poderiam ser ervas aromáticas e medicinais ligadas a essa energia ancestral. Como o oriri, macassa, alecrim, entre outras. O cuidado da escolha do material para a ação permite aos executores e/ou realizadores pensar a importância dessa materialidade na cena, de modo que não seriam simples ervas, mas matérias fundamentais para a melhor construção de uma proposta cênica. Assim como temos o cuidado nas escolhas habituais na organização de nossas macumbas, que quase sempre têm as mesmas formas ou, se diferentes, na atuação, agem na mesma natureza energética.

O mesmo catimbó, que ainda se pratica escassamente em pequenas residências, bem como variadas formas de umbanda no Nordeste recebem o nome genérico de jurema. Dentro dessas casas de umbanda (ou “jurema”) há espaços para cultos e rituais próprios à jurema, muitas vezes como nas clássicas mesas de catimbó, trabalhando-se para os mestres que são chamados de suas cidades para vir interagir com os suplicantes terrenos (Grünwald, 2018, p. 110-135).

Trata-se de saber onde começa o catimbó, onde entra a jurema, a umbanda e até o candomblé, quando tudo pode ser uma grande macumba ou jurema. Mesmo porque essas nomenclaturas mudam, mesmo dentro do contexto nordestino. A macumba carioca vira jurema nordestina mesmo que esteja implícita a questão do desconhecimento e intolerância a esses cultos afro-brasileiros pela sociedade em geral. Lá não se vai à umbanda ou à macumba, se vai à jurema: “De fato o uso da jurema passou a ser emblemático das etnicidades dos índios do Nordeste e fundamental para suas cosmologias, de modo a sobressair como marca característica da indianidade do índio nordestino” (Grünwald, 2018, p. 115).

Mesmo porque temos ainda os atravessamentos rituais da utilização das plantas e ervas de poder, como recursos ancestrais de acesso à espiritualidade, e na performance e promoção dessas giras. Nessa casa onde estivemos, no Crato, não foi utilizada a jurema como bebida para a devida inserção no universo ritual. Pareceu-me, neste caso, muito mais com a umbanda se manifestando em sua essência, uma vez que a força dos cânticos é que era a propulsora da dança dos corpos em giros. Se eles e elas tomaram a bebida da jurema antes não foi possível saber. Não houve também nenhuma menção a respeito do uso da jurema pela casa em questão.

Jurema é um pau encantado,
É um pau de Ciência,
Que todos querem saber.
Jurema é um pau encantado,
É um pau de Ciência,
Que todos querem saber
Mas se você quer Jurema,

Eu dou Jurema a você!⁷⁹

Foi a partir do ritual da jurema que assim começamos nossa rotina de encontros rumo à preparação e oficina corporal das duas artistas. A ciência da jurema possibilitou a ampliação de nossas encruzadas metodológicas entre o fazer artístico, a dança, a cena e o cotidiano no Quilombo.

Quando me refiro à jurema, o ritual ou a bebida ou até mesmo a medicina ancestral, como “ciências”, na verdade, reitero o que o próprio culto através de seus pontos e cânticos nos apresenta; ou na manifestação dos mestres e mestras da jurema, ou seja, nos transes das entidades espirituais, onde eles mesmos em sua cantoria, ao apresentar a jurema, assim o fazem sempre com a alusão à jurema como uma ciência: ciência encantada, ciência sagrada, e a relação com “um pau seco que floresce”, um “pau de ciência” um “pau encantado”. E aqui, ciência, quer dizer conhecimento, epistemologia, matéria a ser ensinada, a ser aprendida. Entender os mistérios da jurema é observar que mesmo seco um galho ou um pau tem muito para dizer, ensinar ou curar. Como em uma espécie de transmutação da forma morta, acabada, a uma planta verde e florindo, transformada. A natureza tem muito a ensinar na jurema:

É bonito e tem que ver
Pau seco florar
É bonito e tem que ver
um bom mestre trabalhar!⁸⁰

Vejamos como os autores Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino falam a respeito da “ciência das macumbas” enquanto conhecimento para a vida e para o mundo:

Esta é a lógica do jogo. A macumba é ciência, é ciência encantada e amarração de múltiplos saberes. É assim que ela é versada no segredo da jurema, dos catimbós, torés, babaçuês e encantarias. Não somos nós que dizemos; as falas são dos mestres ajuremados e acabocladados nas cidades encantadas e na textualidade das folhas. Por isso, para o que é enunciado/reivindicado a partir das macumbas, toda demanda tem vence-demanda e, para nós, casa de caboclo é assentamento de encantado. A perspectiva do encantamento é elemento e prática indispensável nas produções de conhecimentos (Simas; Rufino, 2018, p. 12-13).

A espiritualidade escrevendo na nossa trajetória artística hipóteses inusitadas e misteriosas de potência criativa. Na baía da jurema, Faicina e a Mestra Maria de Tiê tiveram

⁷⁹ Cântico ou ponto de abertura da jurema sagrada de domínio público. Fala da curiosidade em relação ao culto da jurema e o mistério da ciência que transforma um pau seco em pau florido.

⁸⁰ Ponto cantado pelo Mestre José Felipe de Aguiar em uma mesa de jurema no bairro de Novaes em João Pessoa (PB) – 2016.

seus corpos atravessados pelo transe de seus caboclos e caboclas, seus mestres e mestras. Faena pela Maria Légua⁸¹ e a Mestra Maria de Tiê pelo Sultão das Matas, que é um caboclo de penas muito importante, chefe na falange de Oxóssi na cultura da jurema e da umbanda – um grande mestre curador, como nos narra este ponto:

Ele é caboclo, ele é flecheiro,
 Ele é Oxóssi, ele é guerreiro.
 Ele é caboclo, ele é flecheiro,
 Ele é Oxóssi, ele é guerreiro.
 Estrela d'alva é nossa guia
 Ilumina as matas virgens e cidades além-mar
 Estrela d'alva é nossa guia
 Ilumina as matas virgens e cidades além-mar
 Ilumina o Sultão das Matas
 Para sempre nos guiar.⁸²

E a mestra Maria de Tiê continuava afirmando que não era da umbanda, ou da macumba. Assim o trabalho se fez ali sob a orientação das energias do astral e das encantarias dos terreiros nordestinos. Fomos todos agraciados por momentos muito especiais de acolhimento, afeto e cura. Uma espécie de “teatro orgânico”, visceral, sagrado – um teatro - ancestral e aparentemente sem roteiro, dramaturgia ou minutagem. No contexto das ritualidades das macumbas, a organização e um certo rigor em termos de organização, logística e cuidado é muito bem pensado. Até a nível de uma certa roteirização natural que é evocada através de muitos anos de experiência. Os preceitos religiosos e os fundamentos litúrgicos são todos preparados às vezes com dias de antecedência. Medicinas naturais de ervas, banhos, jejuns, *osés* (dias de limpeza, conexão e energização dos assentamentos), tronqueiras⁸³, e *ibás*⁸⁴, locais de “firmeza”, locais de poder, ou locais sagrados da casa que são todos acionados na pré-produção do ritual.

⁸¹ As entidades da região de Codó são chamadas de encantados da mata; uma das famílias mais importantes desse grupo é a de Légua Boji Buá da Trindade.⁴ Ela é formada pelos pais desse encantado, sua esposa, irmãos e sobrinhos, além de uma grande quantidade de filhos e netos. “A família de Légua está toda na eira”, frase que nomeia esse texto, é um dos pontos cantados nas festas de terecô nas tendas da cidade para convocar a presença dos Léguas. Quando se canta para essa família, é comum ver entidades colocarem chapéus e entoarem pontos sobre bois e outros animais do campo, pois a sua história é relacionada à mata e à lida com os elementos do mundo rural (Ahlert; Lima, 2019, p. 449).

⁸² Ponto de umbanda gravado em vinil por Genimar no álbum Saravá Seu Zé Pilintra, de 1978.

⁸³ A tronqueira, como o nome já diz, se refere ao tronco de árvore da jurema, que em forma de fundamento religioso juremeiro encerra a ideia de assentamento, dos mestres e mestras nas casas religiosas. Guardam em si os segredos litúrgicos de cada qualidade de energia espiritual que se conhece. Ela pode se localizar nas portas, entradas e principalmente dentro dos pejis (quartos de santo) dos terreiros de jurema.

⁸⁴ O *ibá* também é uma espécie de assentamento, montado de acordo com a energia do santo ou orixá, alguns em forma de vasilhas de louça, de barro ou madeira, representando os orixás no candomblé. Também encerram sem segredos em torno do seu conteúdo, porque se referem às particularidades de cada indivíduo iniciado e sua qualidade energética.

Assentamentos são objetos, às vezes cotidianos, que quando justapostos, às vezes em acúmulo, subvertem espacialidades nas macumbas, nos candomblés, umbandas, juremas, terecôs, entre outros, sob a forma de representações, símbolos e/ou imagens e entram no universo do sagrado. Eles são ressignificados, emantados e sacralizados. Tornam-se “materialidades espirituais” ligadas as energias de orixás, entidades, mestres, mestras, santos e encantados que ali são evocados à presença, ao fortalecimento, segurança – como medicinais de evocação entre o mundo visível e o invisível. Esses pontos ou fontes de poder são na verdade a própria presença das energias na Terra, ou seja, o assentamento do orixá é o próprio orixá. Nas ritualidades afro-brasileiras Iorubás, por exemplo, um *oxê*, o machado de dois lados usado no culto, como ferramenta e adereço de mão do orixá Xangô, é na verdade o próprio Xangô, muito mais que sua representação. Um assentamento é um ponto de força motriz e energética que atua concentrado, pulsando conhecimentos ancestrais a respeito das vidas de antepassados. Um assentamento conta histórias, rememora mitologias e fundamenta oralituras. Uma poética de entendimento do mundo pelo viés das materialidades que dão corpo energético aos objetos e às coisas. Assim seria possível também pensar o assentamento, por um viés das Artes Visuais, como uma experiência performativa, como uma espécie de instalação ou visualidade, fora do contexto religioso por exemplo, no entanto, no contexto artístico visual como matéria ancestral que atravessa tempos e fundamenta energias da natureza em um único local. E assim pensando, vou muito além do trabalho de artesanaria ou de carpintaria, isso quando lembramos das máscaras, das cabeças adornadas, das vestimentas, da confecção dos tambores etc. Numa casa ou em um terreiro de candomblé tem tanta arte quanto tem em um museu ou em uma sala de exposição entre outros espaços. Trata-se de um pensamento sobre como aproximar a macumba das Artes, mas ressignificando e contra colonizando os sentidos atribuídos às mesmas historicamente, como uma das artes que aqui vieram e foram, de alguma forma, demonizadas, tornadas menores e/ou inferiorizadas pelas culturas religiosas aqui vigentes, como o Catolicismo, por exemplo.

Hoje, um ferreiro, um fazedor de ferramentas de orixás⁸⁵ – um ferramenteiro –, pode ser considerado um artista das Artes Plásticas. Assim como o Ogã Zé Diabo (José Adário dos Santos) de Salvador, na Ladeira da Conceição, que atualmente está expondo em museus em São Paulo e fora mesmo do país. A exposição chama-se “Alágbedé, o ferreiro dos orixás”. Esse

⁸⁵ Material fundido em ferro utilizado na confecção dos assentamentos para orixás, inquices, voduns, mestres e mestras, entidades, entre outros. Esse material materializa o que porventura venha a ser a natureza simbólica dessas energias. Como a representação de Exu, através de garfos e tridentes, de Ogum, através de foices e facões e demais orixás.

senhor que dedica sua vida há mais de cinquenta anos a elaborar materialidades espirituais para as casas e terreiros mais importantes da Bahia. E assim, Luiz Rufino em “Pedagogia das Encruzilhadas” comenta:

O assentamento é chão sacralizado, é morada de segredos, é lugar de encantamento, é corpo ancestral, é onde se ressignifica a vida. A diáspora evidencia a inventividade dos povos negro-africanos desterritorializados, juntamente com a inventividade de seus descendentes. Essas populações em dispersão reconstituíram seus territórios, o corpo, na roda, nos movimentos, nas sonoridades, nos sacrifícios rituais – todos esses elementos são experiências de terreiro. A noção de assentamento emerge como termo para pensar a diáspora africana a partir de uma esteira comum, alinhavada pelos diferentes fios que são as inúmeras experiências possíveis a partir das travessias do Atlântico e de seus trânsitos e reinvenções contínuas (Rufino, 2019, p. 100-101).

O tempo ali era ampliado, tudo era assim mensurado pelas presenças. Cada “cena” era caracterizada pela troca de adereços, indumentárias ou figurinos. Os toques os cânticos davam o tom ou mapeavam os mestres e mestras que se apresentavam no espaço ritual. Entre chapéus, cigarros, cachimbos, bebidas, risos, pisadas, palmas, gritos e brados, as saias giravam num turbilhão de cetins coloridos, mesmo os homens com uma espécie de túnica larga, proporcionavam total frenesi e êxtase em quem assistia. Muitos giros, rodopios vorazes em uma espiral frenética, onde a cabeça era o ponto de firmeza. Mesmo sem o que a dança em geral chamaria de técnica para o giro. O giro se dava de forma totalmente comprometida com o objetivo que era dançar e espiralar para entrar no transe total, onde os mestres e mestras se apresentavam: aconselhando, cantando seu ponto de chegada ou seu ponto e saída, ou seja, apresentando-se e dizendo quem ele, ela é ou dizendo de que família (falange) seria.

Jurema, oh minha jurema
 Da rama eu quero uma flor
 Jurema, oh minha jurema
 Da rama eu quero uma flor
 Jurema, jurema sagrada aonde Jesus orou
 Jurema, jurema sagrada aonde Jesus orou
 Debaixo de um Juremá
 Eu vi uma folha no chão
 Debaixo de um Juremá
 Eu vi uma folha no chão
 Jurema, jurema sagrada
 Meu glorioso São Sebastião
 Jurema, jurema sagrada
 Meu glorioso São Sebastião.⁸⁶

⁸⁶ Ponto de jurema de domínio público.

O fato da Mestra Maria de Tiê não se considerar adepta ou praticante das macumbas é bem interessante, porque ela se mostrava na prática, a princípio, bastante católica. Na entrada de sua sala, logo na parede principal de frente para a porta, vemos imagens de várias santas católicas como: Nossa Senhora de Lurdes, Nossa Senhora Aparecida, muito querida por ela, e Nossa Senhora de Fátima. Várias fotos e ilustrações de santas pela casa. Porém, no dia seguinte ao ritual da jurema ela nos relatou (confessando) como chegou e foi iniciada nesse contexto religioso da jurema. Disse que foi “através da dor” que chegou à jurema e que sua família a tinha deixado sob os cuidados de uma senhora, numa espécie de mata onde ela morava. E ali aprendeu todos os segredos e mistérios de que foi possível para a sua iniciação. Como a Mestra Maria de Tiê mesmo disse: “Naquela época a gente não tinha nem vela para acender. Mal tínhamos farinha para comer. Tudo era feito no mato. E para minha família eu era maluca. Por isso fui deixada com essa senhora. Para ela me curar do que me atormentava.”⁸⁷. Ela nos contou que muitas vezes acordava dentro de um riacho toda molhada e surpresa. Mas que só se lembrava do momento de estar na cozinha da casa debulhando ou pilando um milho para fazer pamonha. Tinha muitos sonhos, via espíritos, tinha visões, ouvia vozes. Isso tudo no seu processo de entendimento mediúnico ou do mundo espiritual. A cultura do Coko para a Mestra tem sido uma possibilidade articulatória de expansão e divulgação da comunidade quilombola, sem necessariamente estar ligada às religiões de matrizes africanas. Senti uma espécie de fuga da noção de que uma coisa não impossibilita a outra. Mas por proteção ela sempre terminava dizendo: “Aqui não temos macumba. Nós temos cultura. Aqui temos um terreiro sim, mas de conhecimento das danças dos antigos”. Não tinha nenhuma fala em relação ao contexto racial também. Estava tudo implícito nos argumentos. Sem falar sobre religiosidade preta, indígena ou cabocla, a mestra mostrava na prática que estava totalmente implicada com as suas ancestralidades. O mais interessante talvez tenha sido essa relação da mestra com o que ela chamava de “conhecimento dos mais velhos, dos antigos”, porque mesmo omitindo as relações políticas raciais e religiosas negras e indígenas, ela mesma se gabava em ser reconhecida como mestra de cultura popular e quilombola, sem mencionar as relações étnico-raciais. Mais interessante ainda é observar que essa contradição pode ser consequência, principalmente, do racismo estrutural instaurado de forma quase que imperceptível nessas comunidades, que às

⁸⁷ Esse depoimento da Mestra Maria de Tiê no Quilombo dos Souza, se deu de forma bem informal, enquanto tomávamos uma cervejinha na cozinha do exterior da casa, no final da tarde, onde tinha um fogão de lenha reservado. Ela preparava uma deliciosa costela bovina para que comêssemos. A conversa tinha um tom de desabafo pelas circunstâncias que a levaram ao encontro com sua espiritualidade. Como que dissesse que agora é tudo muito mais fácil para seguir o caminho espiritual. Sua iniciação foi feita nas matas, por uma mulher também das matas.

vezes optam por não se identificarem ou não identificarem suas culturas, como culturas de povos originários, por não serem aceitas pela sociedade no entorno, ou mesmo pela cidade. Mesmo porque depois disso tudo, de todas as considerações que, contraditoriamente, negavam sua trajetória no universo da espiritualidade, ela preferia dizer que a comunidade era muito mais de agricultores, de homens e mulheres da terra, do que assumir suas questões acerca de suas religiosidades atravessadas entre o catolicismo e as macumbas. Contudo, a Mestra Maria de Tiê, de súbito, nos apresentou um determinado cômodo da sua residência. Situado na área externa da casa, fechado por cadeados, era uma espécie de pequeno barracão de taipa. Nesse local ficavam guardadas secretamente, todas as suas materialidades relacionadas à Umbanda e a jurema. Ali me foi apresentado um gongá, bem simples, com as imagens de poucos santos, orixás e caboclos. Chapéus pendurados, bengalas e, atrás da porta, para minha surpresa, uma linda imagem de caboclo: Seu Sultão das Matas. No quartinho ao lado desse cômodo, um outro cômodo concentrava uma gama de medicinas separadamente dispostas pelo chão em forma de cascas de árvore, troncos, raízes e sementes.

Solta os Caboclos na mata,
E deixa os Caboclos brincar.
Solta os Caboclos na mata,
E deixa os Caboclos brincar.
Se ele é filho da Jurema, seu moço
Não é pra ninguém maltratar.⁸⁸

⁸⁸ Ponto de umbanda de domínio público. Ponto de chamamento de caboclos e entidades ou espíritos das matas.

Figura 54 – Trilha dentro do Quilombo dos Souza



Fonte: Acervo pessoal da autora. Trilha na área externa do Quilombo dos Souza, onde era usada pelo turismo ecológico e cultural da região. O quilombo recebe pessoas de fora da região, também como escolas e universidades, Porteiras, Cariri – CE, 2022. Foto: Faecina Jorge.

Figura 55 – Ponto alto de visão do terreno do Quilombo dos Souza



Fonte: Acervo pessoal da autora. Parte externa do grande terreno do Quilombo dos Souza, Porteiras, Cariri – CE, 2022. Foto: Faicina Jorge.

E assim continuamos no decorrer dos três dias de estudo, que tínhamos no espaço do quilombo (18, 19 e 20/11/2022) que nos permitiu, em tão pouco tempo, conhecer um pouco mais da comunidade, dos saberes daquelas mulheres negras e suas inquietações. Às vezes deixávamos de estar no processo artístico no local que chamamos de “Estúdio-Mata” para ficarmos na companhia da família da Mestra Maria de Tiê.

Estúdio-Mata foi mais uma construção de palavra composta para que pudéssemos reunir um só significado com dois conceitos. Um lugar dentro da natureza, como em um estúdio, uma sala de ensaio, porém dentro de um local de natureza orgânica com recursos naturais que poderiam ser incorporados à cena, ao figurino, ao estudo de sonoridades. Um exemplo foi o som das cigarras no quintal onde ensaiávamos, um som às vezes ensurdecador. A ideia era

incorporar esse som à performance, à dança, à cena. Não era o objetivo fingir que não estávamos ouvindo as cigarras. Elas já faziam parte da corpografia, da partitura ou movimentação das performers. No estúdio-mata o piso de terra, contornado por árvores, ou mesmo no local onde era queimado o carvão, chamado Caeira. Nós dançávamos o local em resiliência e acordo com o ambiente performativo. A natureza nesse sentido de relação é sempre muito forte. Ela comanda. Ali não era como se trancar numa sala refrigerada, nada contra, e se concentrar na proposta do dia. Ali, no que chamo de estúdio-mata, por mais que eu pensasse no que propor, situações inusitadas ou impensadas vindas do ambiente natural nos faziam repensar o roteiro de ensaio.

No final, entendemos que foi na verdade um pretexto para que eles me conhecessem e para que pudessem rever Faína Jorge e Andecieli Martins. E para que ficássemos proseando na cozinha durante a preparação das refeições do dia. Fomos apresentadas, como em aula prática, às frondosas árvores existentes no terreno do Quilombo. Entre Timbaúbas e Aroeiras aprendemos a importância das ervas e cascas na manutenção da saúde da comunidade. Porém tínhamos só mais dois dias ali. Pela manhã do dia 19/11/22, depois de um ótimo café com cuscuz, fomos conhecer um espaço bastante interessante no quilombo: o local onde eram queimadas as madeiras e paus caídos das árvores, chamado “Caeira”, usado para a feitura de carvão, que era utilizado para alimentar os fogões de lenha, que só na casa da mestra, eram em número de dois: um dentro da casa e outro em um cômodo de pau a pique, coberto com telhas e onde as comidas mais pesadas como feijão e carnes eram preparadas. Ali, nas Caeiras, foi que pensamos, a nível de espaço performativo, numa espécie de dança onde entidades, deidades ou personagens começariam a aparecer dentro do estudo. Duas mulheres vestindo-se de galhos, folhas e paus secos. Esse figurino foi sendo construído pelas duas artistas-pesquisadoras, enquanto eu produzia algumas imagens em vídeo e fotos.

Figura 56 – Senhoras da estações: Inverno



Fonte: Acervo pessoal da autora. Estudo performático com ênfase na utilização do espaço de natureza e seus recursos selecionados, em Caieiras no Quilombo dos Souza em Porteirias, Cariri – CE, 2022.

Figura 57 – Senhoras das estações: Primavera



Fonte: Acervo pessoal da autora. Caieiras no Quilombo dos Souza, Porteiras, Cariri – CE, 2022.

Figura 58 – Senhoras das estações: Outono



Fonte: Acervo pessoal da autora. Caieiras no Quilombo dos Souza, Porteiras, Cariri – CE, 2022.

Esta foi uma proposta de pesquisa performativa *in site-specific* em que a dança ou ação se deu de forma em que as artistas iam se relacionando com as matérias naturais do estúdio-mata, mais uma possibilidade de uma *Environment Performance*. Se despir de um aspecto humano para compor com seus corpos essa paisagem inusitada entre galhos queimados, secos e sem vida.

O processo da oficina se deu de forma a pensar os espaços de natureza do Quilombo dos Souza. Depois que a Mestra Maria de Tiê nos apresentou alguns outros pontos que a gente não conhecia, pensamos de que forma alguns espaços escolhidos poderiam atuar de modo a interagir com o processo de pesquisa cênica. Espaços como uma capoeira de mato rasteiro e galhos secos, por exemplo, nos serviram para pensar a movimentação e a dramaturgia corporal. As dificuldades de mobilidade e as impossibilidades da caminhada, por exemplo, poderiam nos favorecer. As formas do corpo, nestes contextos, poderiam reverberar ou reagir na performance. Os espaços de ensaio e laboratório implicaram na improvisação da dança.

Criamos um circuito de exercícios, em média de 3 horas diárias, pelo menos, mas não conseguimos nos estender porque a demanda cotidiana da comunidade era bem mais exigente. Precisávamos ouvir o tempo da comunidade e suas demandas. E, principalmente, ouvir as vozes dessas mulheres quilombolas e sua realidade. Não quero dizer que tudo terminava na cozinha por sermos mulheres reunidas. Mas priorizamos o encontro para as conversas e trocas nesse espaço que para a casa e para a família era fundamental. E de que forma poderíamos entrar na intimidade delas senão pelo que elas mais gostavam de fazer que era cozinhar? Estávamos provocando com nossa presença, de “mulheres artistas da cidade”, a oportunidade de integração, troca e aprendizado.

É necessário desenvolver um ethos “feminino”, um “dever-mulher” no exercício da política, ou seja, a intimidade e a dimensão do espaço privado, do interior da própria casa, por exemplo, precisariam tomar o que é público, invertendo a lógica do que, em tese, seria o próprio espaço da política institucional. É preciso expandir a lógica do íntimo, a qualidade de interioridade do feminino, transformando esse ethos em método. As mulheres podem de fato alterar os modos de pensar e praticar a política, operando a partir de seus próprios meios, vivências e experiências (Alcure, 2019, p. 214-215).

A noção de tempo que estas relações implicaram, também foi um ensinamento, uma aula. Trabalhamos nossa ansiedade de querer e precisar propor questões artísticas. Porque em um passeio ou conversa de algumas horas com a Mestra Maria de Tiê ou Dona Francisca parecia que ganhávamos muito mais em termos de conhecimento da terra. A arte estava lá a todo momento, nunca desassociada, sempre presente. A Mestra Tiê, principalmente, enquanto falava,

contava histórias e cantava canções e cocos de sua autoria. Sua fala sempre terminava em música. Parávamos para ouvi-la e, ao final, aplaudíamos. O importante para nós, que erámos de fora da comunidade, era nos manter em conexão, ouvindo as devolutivas. Era a minha primeira vez naquele quilombo, então, foi inevitável não fugir do aspecto turístico em que as pessoas da comunidade me colocavam. Queriam me mostrar os lugares mais importantes, por exemplo, onde começou o vilarejo, a primeira construção, e a contação dessas histórias que viravam evento.

No dia 20/11/2022, Dia Nacional da Consciência Negra não as acompanhamos para uma apresentação na cidade, no coletivo da população quilombola da região. Preferimos aproveitar esse dia e ficar no estúdio-mata às voltas com nossa pesquisa cênica e corporal. Arrumamos o espaço limpando o terreiro de qualquer objeto que pudesse machucar nossos pés. Nós estávamos descalças. Providenciamos uma sonorização disponível e utilizada para festas no local. O terreno do quintal era plano, mas com um pouco de vegetação como pequenos arbustos que davam uma sombra incrível. Me mantive lançando várias músicas senegalesas ou malinesas, principalmente tocadas com Kora⁸⁹. Por ser um instrumento bastante harmonioso e delicado, o som era exatamente o que precisávamos, porque fugia do óbvio do som de tambores que se costuma remeter ao continente africano. Começamos por exercícios de respiração e movimento pelo espaço, proposições de aquecimento e visualização de imagens. Esta proposta é muito importante dentro das perspectivas de Dança Butho como assim apresenta a bailarina, coreógrafa, diretora e artista-pesquisadora Maura Baiocchi no livro de sua autoria “Butho Veredas D’alma”:

Ushio Amagatsu, diretor do grupo de butho Sankai-Juku ensina: “O butho é mais uma tentativa de articular a linguagem corporal do que de transmitir alguma ideia e visa proporcionar a cada espectador uma viagem particular ao seu mundo interior”. Min Tanaka, diretor do grupo Majuku que se autointitula “o filho legítimo de Tatsumi Hijikata” é categórico: “O butho não é uma dança de época. Disseram que o butho era a manifestação de um desejo de metamorfose. Eu não acho isso. O butho lutou com o corpo pintado, mas o corpo se manteve cru. Tatsumi Hijikata não desejava nada.” Tatsumi Hijikata (1928-1986) e Kazuo Ohno (1906-2010) foram precursores e fundadores de uma arte do corpo que transgredia convenções, gramáticas, didatismos, formas e estéticas comprometidas com o Japão tradicional e conservador e, por outro lado, com os novos padrões de modernidade impostos pela americanização, que começavam a emergir com o final da Segunda Guerra Mundial (Baiocchi, 1995, p. 17-18).

⁸⁹ Kora é um instrumento confeccionado com uma grande cabaça partida ao meio, revestida por pele ou couro e com cordas. O som é parecido com uma harpa, é bastante melodioso. O corpo do instrumento também é belíssimo.

Uma experiência no corpo com imagens lançadas pelo(a) facilitador(a) durante o deslocamento pelo espaço. Uma “caminhada” sobre uma floresta ensanguentada, com corpos e cadáveres do povo indígena. Uma mata verde, das folhas, e vermelha, do sangue derramado. Estávamos em terras Cariri. Um ambiente repleto de vida ancestral e resistência espiritual, de uma população exterminada por ganância em nome de uma colonização predatória. No decorrer desse aquecimento imagético tivemos a oportunidade de ver o Caboclo Sultão das Matas incorporado na artista Faena Jorge. Ele nos deu a honra de estar presente, cantando seu ponto e bradando seu grito de guerra. Mais uma grande oportunidade de experienciar a Arte e a espiritualidade em toda sua potência.

Foi Zambi que criou o mundo
 Só Zambi sabe governar
 Foi Zambi que criou a estrela
 Que criou Oxóssi lá na Juremá
 Okê, Okê, Okê!
 Okê, meus caboclos, Okê!⁹⁰

Propus que as artistas Faena e Andê buscassem de volta para seus corpos a ideia de composição com as materialidades naturais usadas no dia anterior e inserissem outras modalidades de objetos. Elas incorporaram, a meu pedido, objetos de metal escolhidos por elas, coisas que estavam dispostas no terreiro. Faena pegou um machado e Andê um moedor velho que estava jogado em um canto. Fizemos mais uma vez a Caminhada do Desapego. Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek em seu livro: “Taan Teatro: Teatro Coreográfico das Tensões” explicam o exercício da caminhada como sendo:

Uma experiência espaço-temporal e um nomadismo em direção ao corpo pentamuscular. Consiste num deslocamento em linha de fuga, de ida e de volta, ressaltando o modo lento de deslocar-se. Esse princípio de lentidão, que segundo Badiou é a “capacidade de manifestar a lentidão secreta do que é rápido”. Em outras palavras o virtuosismo dos movimentos rápidos só é possível se investido de sua lentidão latente, que é o poder afirmativo de sua retenção (Baiocchi; Pannek, 2007, p. 144).

E assim, com o objetivo também, de acionar propostas imagéticas relacionadas à chegada no coração, no lar, na família e na ancestralidade, trabalhamos o percurso do corpo no espaço do quintal do Quilombo dos Souza, onde os objetos e/ou materialidades acopladas ao corpo seriam deixadas ou desapegadas, dispostas durante o percurso, no chão. Tínhamos um

⁹⁰ Ponto de umbanda de domínio público. Uma saudação na umbanda importante na chegada de uma caboclo e a relação dessa falange com o orixá Oxóssi, senhor da caça e da fartura.

deslocamento estabelecido de mais ou menos vinte minutos no decorrer de três metros de distância, até os pés de uma grande árvore. Ali foram dançadas as folhas, galhos e plantas nos corpos das performers, como se elas fossem a própria extensão daquela natureza tão exuberante. Sentir em si a própria natureza como sendo parte dela é dançar a ecologia nos corpos, como uma espécie de “Eco performance”⁹¹. Foi um dia bastante produtivo e nos custou horas de conversa. Algumas cervejas para relaxar e molhar a palavra. Alguns registros em foto e vídeo também.

Durante a noite, depois da chegada da Mestra e sua irmã Dona Francisca paramos para comprar alguns produtos que a comunidade comercializa nos eventos que vão pelo estado e fora dele. Eram sabões de aroeira e barbatimão; óleo de pequi em frascos pequenos e de um tom de amarelo ouro incrível. Vi a cor de Oxum nesses frascos. Fiquei encantada pelas guias e contas, cordões de miçangas confeccionados pelas mulheres quilombolas. Tentei comprar uma das guias, porém fui interpelada pela mestra: “Ela é sua, um presente!”. Perguntei de quem era, ou seja, em relação a que orixá, encantado ou entidade. Ela me disse que era de Ogum, para me dar proteção na viagem. Uma belíssima joia ancestral, de quatro voltas, produzida com miçangas douradas e várias divisões (firmas⁹²) vermelhas. Pensei muito em Oxum de novo. Minha água escondida mostrando a cara.

⁹¹ Proposta pesquisada e desenvolvida através de festivais, oficinas, espetáculos e discussões por Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek na Companhia Taan Teatro, sediada em São Paulo, em que as danças, as performances e as ações performativas se dão em relação direta com a natureza.

⁹² Firmas são contas de miçangas maiores, que criam divisões no cordão ou fecham, dando acabamento para o cordão de proteção espiritual relacionado a orixás, entidades, mestres e encantados. Esses cordões são chamados de guia, fio de contas ou colar de santo e estão de acordo com a hierarquia de tempo de iniciação, a nação a que se refere e a identificação do próprio orixá, vodum ou inquice. A partir daí as guias ganham outros nomes como: Mokan (corda), Quelê (gravata do orixá), Brajá (fio de contas usado por babalaôs, ekédís e ogãs), Rungevi (fio de contas do mais velho, ou ebomi), Delogum, entre outros.

Figura 59 – Conta presenteada pela Mestra Maria de Tiê



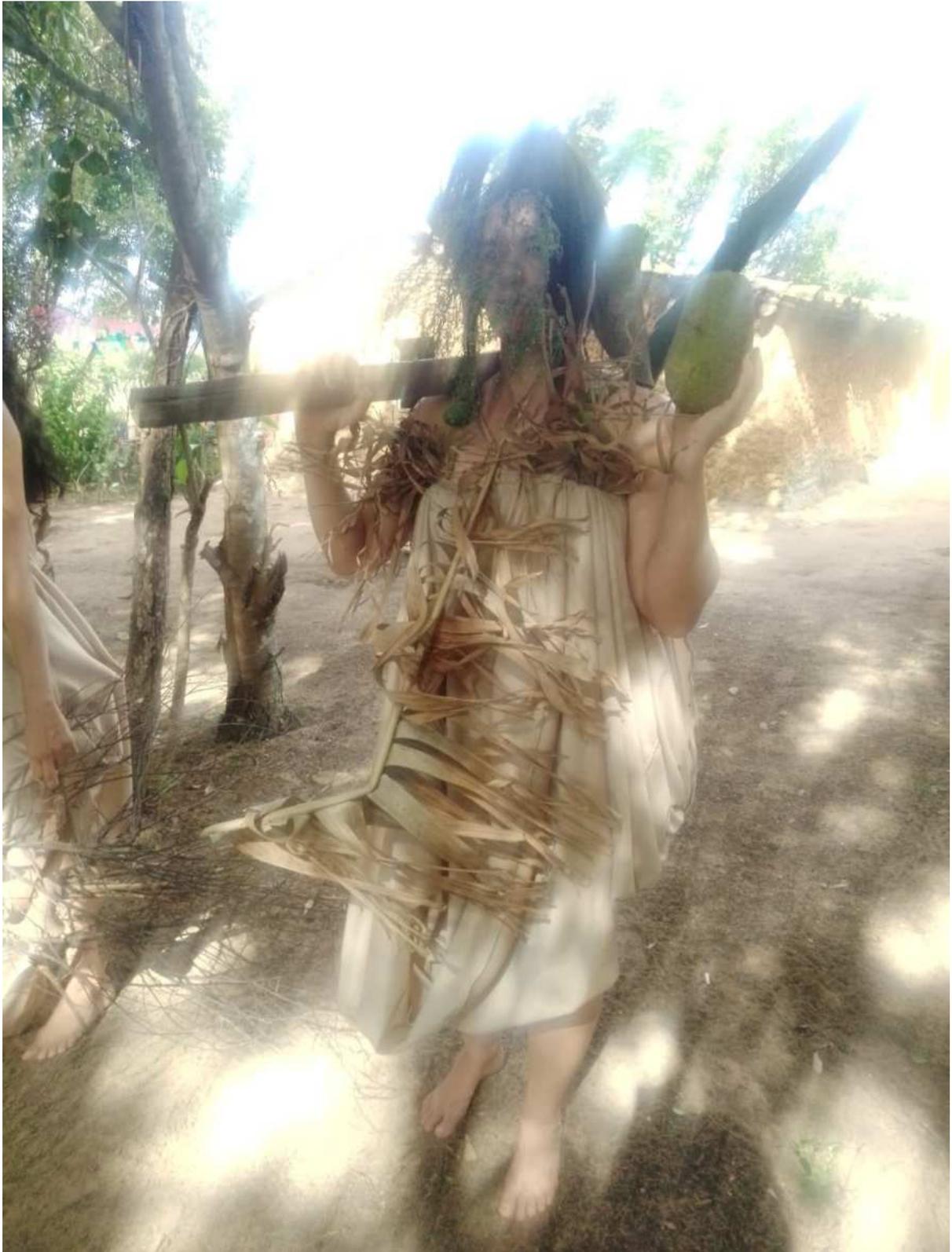
Fonte: Acervo pessoal da autora. Conta colocada em cima de um Djembé (tambor encontrado majoritariamente no Mali e Senegal), Lapa, Rio de Janeiro, 2023.

Figura 60 – Figuro-pele com materialidades naturais (Andê)



Fonte: Acervo pessoal da autora. Quintal da casa da Mestra Maria de Tiê no Quilombo dos Souza, Porteiras, Cariri – CE, 2022.

Figura 61 – Figuro-pele com materialidades naturais (Faeina)



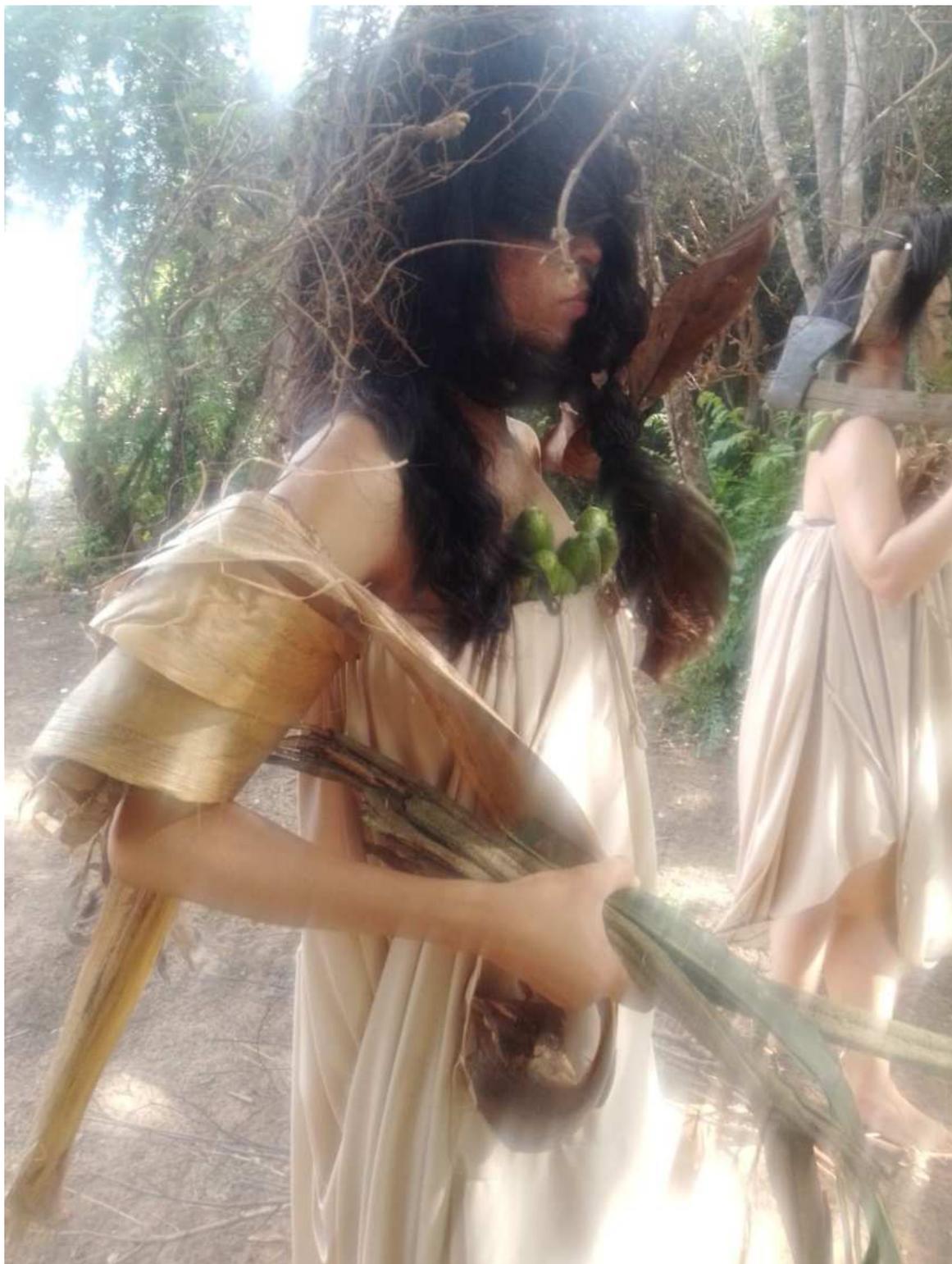
Fonte: Acervo pessoal da autora. Quintal da casa da Mestra Maria de Tiê no Quilombo dos Souza, Porteiras, Cariri – CE, 2022.

Figura 62 – Corpo-floresta



Fonte: Acervo pessoal da autora. Proposta de caminhada com as materialidades naturais encontradas no estúdio-mata. Quintal da casa da Mestra Maria de Tiê no Quilombo dos Souza, Porteiras, Cariri – CE, 2022..

Figura 63 – Detalhes do figurino-pele



Fonte: Acervo pessoal da autora. Proposta de caminhada com as materialidades naturais encontradas no estúdio-mata. Quintal da casa da Mestra Maria de Tiê no Quilombo dos Souza, Porteiras, Cariri – CE, 2022.

No dia seguinte dia 21/11/2022 seria já o dia de irmos embora, de volta para o Crato, para a casa de Faeina. Mais trabalho estava nos esperando. O carro para buscar-nos chegou bem cedo. Mas antes de sairmos pedi à mestra Maria de Tiê que abençoasse minha guia. Ela havia

me prometido. Ela me olhou firme e disse: “Chama a Francisca e ela faz pra você!”. Não retruquei e fui em busca da Mestre Francisca. Ela se prontificou, mais que rapidamente, porém, devido ao avançado da hora, fazia todo o processo bem rapidinho. Ela iria pegar uma carona conosco para descer a Serra do Araripe e ir a uma consulta médica de rotina, por conta de um tratamento mensal para um câncer. Assim sendo, Dona Francisca pegou a chave do quatinho, colocou o seu *Ojá*⁹³ e se colocou em frente ao gongá. Eu estava na sua frente. Pediu-me licença para tocar na minha cabeça. Esfregou uma espécie de perfume muito cheiroso, misturado com ervas no alto do meu *Ori*⁹⁴. Mergulhou a guia dentro de uma bacia como mesmo líquido do frasco. Um perfume incrível que misturava cheiros naturais. Rezou baixinho enquanto segurava o presente. Pronto, minha guia foi batizada, ou seja, abençoada, como diz o povo do Quilombo dos Souza. Assim, saímos e descemos a Serra rumo ao Crato. Sentia-me estranhamente segura. Não que eu não seja. Mas era um poder maior. Entendi, porque era Ogum ali, o protetor. Sentia a força dele em mim. Sabe a sensação de que: “Eu posso tudo e nada me abala...”.

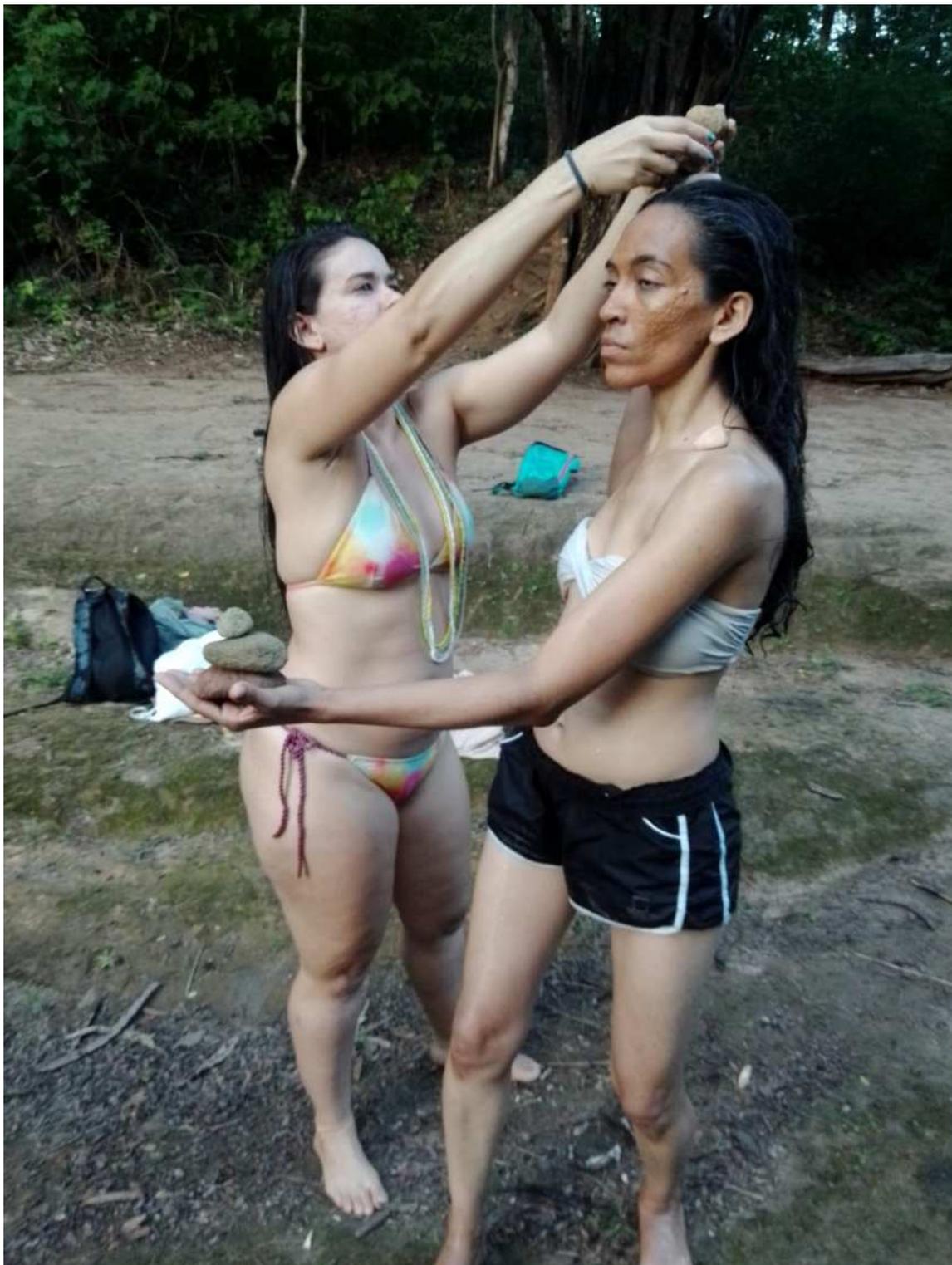
Nesse mesmo dia, à tarde, tínhamos trabalho corporal no Parque Geológico Sítio Fundão local, um parque de vegetação densa e trilhas incríveis. Chegamos no nosso novo Estúdio-Mata às margens do rio e começamos por pedir *Agô*⁹⁵ para trabalhar ali. Recolhemos algumas pedras para escolha dos tamanhos, de preferência médias, ou aquelas “que dançassem pra gente”: um dado de tecnologia ancestral ligado à intuição, à escuta feminina sensível do mundo e da materialidade que quer participar com a gente dos trabalhos a seguir. Selecionamos nosso material e seguimos em nossa proposta de exercício e dança, que se tratava da impressão das pedras no corpo do outro ou outra, enquanto a caminhada se dava. Uma fazia com a outra todo o processo na “Caminhada das pedras”, em que o corpo se propunha à entrega na dança, e as pedras colocadas iam coreografando as partes que eram tocadas. Uma brincadeira de escutar o corpo da outra no sentido de trabalhar as limitações e a criatividade na cena performativa. A proposta se deu de maneira bem tranquila e rápida. Afinal, depois desses dias juntas, o tempo não era nunca desperdiçado. Já sabíamos o que precisávamos terminar de investigar com mais precisão. Como se o tempo de ensaio, sua natureza empírica das relações e o mundo fossem também bases para o aprofundamento das pesquisas em Artes Cênicas.

⁹³ *Ojá* significa, na língua do Candomblé e Cultura Iorubá: pano-de-cabeça ou turbante.

⁹⁴ *Ori* quer dizer “cabeça” na língua do Candomblé e Cultura Iorubá.

⁹⁵ *Agô* significa: pedir licença, consentimento e/ou misericórdia.

Figura 64 – Caminhada das pedras: relação



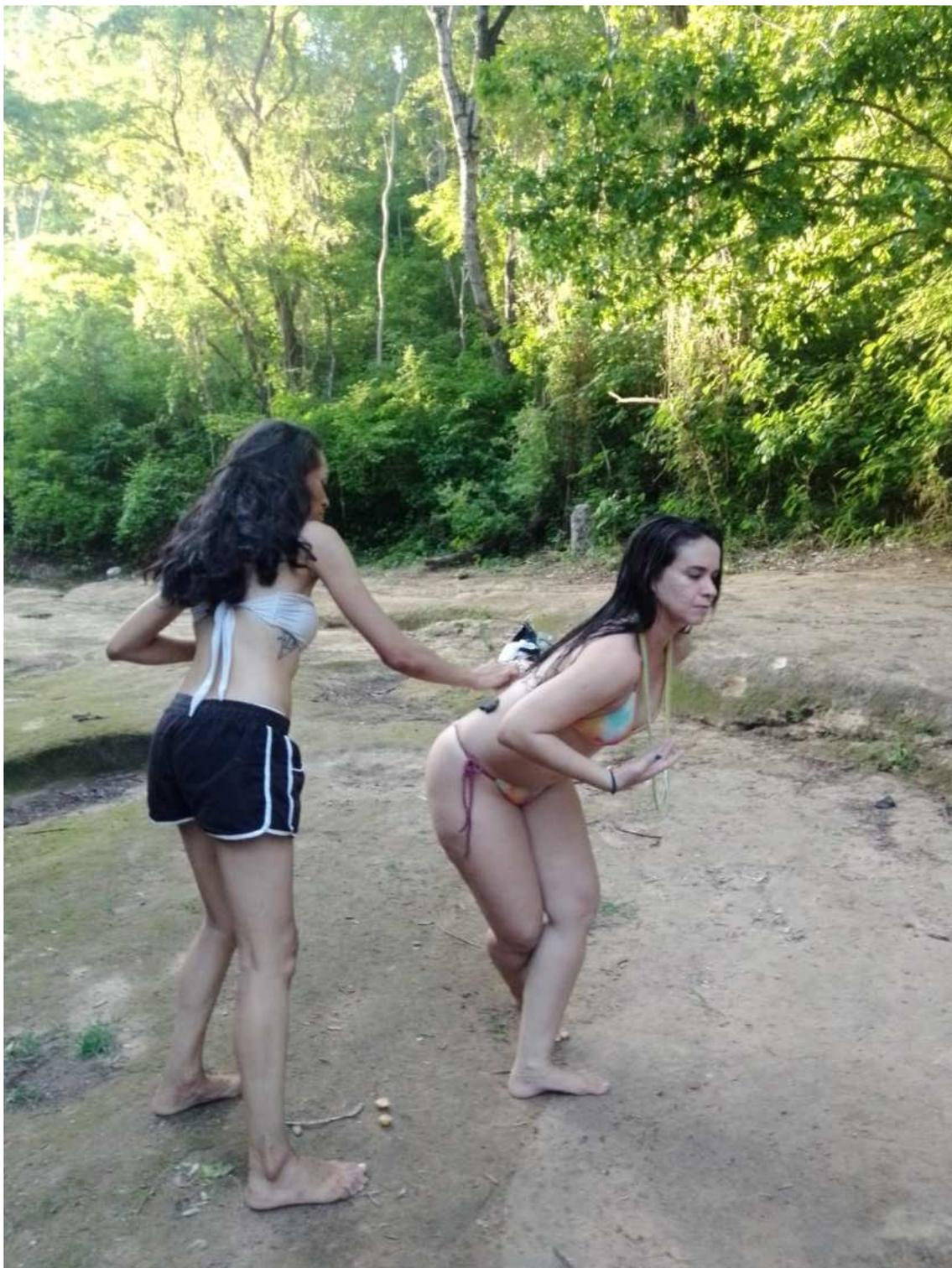
Fonte: Acervo pessoal da autora. Parque geológico, Sítio Fundão, Crato – CE, 2022.

Figura 65 – Caminhada das pedras: concentração



Fonte: Acervo pessoal da autora. Parque geológico, Sítio Fundão, Crato – CE, 2022.

Figura 66 – Caminhada das pedras: dança



Fonte: Acervo pessoal da autora. Parque geológico, Sítio Fundão, Crato – CE, 2022.

Eu diria que escutar o mundo ao redor do fazedor de Arte, seu jeito de ser e ler o mundo, suas inquietações, seus anseios, medos e inseguranças seriam também matéria bem importante para entender suas práticas, “seus produtos”, “suas obras”. E com uma observação aguçada sobre o trabalho artístico de pesquisa, ou mesmo em outras labutas políticas, e no contexto

feminino de ver e atuar no mundo, a professora, diretora teatral e artista da cena Adriana Schneider cita bell hooks para dimensionar sua experiência também no Ceará, com artistas da performance em um processo de tutoria e direção artística. Reforçando a relação de mulheres na arte e a capacidade de transformação do que pareceria “doméstico” e “feminino” em científico, em político e em militante.

bell hooks (1993, 2015), em sintonia com essa tradição literária das mulheres negras, tece também em seus textos uma relação entre a potência das narrativas domésticas, privadas, e as dimensões políticas mais amplas. Com isso, problematiza a forma do texto de pesquisa acadêmica, ampliando, a meu ver, a densidade da discussão, porque também complexifica o ethos “masculino” do exercício científico. hooks legitima todas as mulheres que a antecederam, especialmente as não acadêmicas, quando evidencia que a natureza doméstica dessa produção possui grande capacidade discursiva e potência política. Em seus textos, ela não nega a forma feminina; pelo contrário, ela afirma e torna tal potência politicamente eficaz, tanto nas instâncias acadêmicas e políticas como na militância (Alcure, 2019, p. .216).

Como chegamos num horário com um pouco mais de três horas para o fechamento do parque, fizemos só uma passada de cada uma pelo exercício. Demos um mergulho nas águas do rio para nos abençoar e pedimos proteção aos nossos trabalhos. Ficamos com algumas pedras catadas, porque catar pedras para nós que somos macumbeiros e macumbeiras não tem o teor predatório de incursão na natureza. Escolhemos um elemento da natureza pelo que nos é mais sagrado, um elemento que carrega sua própria energia natural e de vida. Uma pedra do rio é o próprio rio em si, ou é a própria “Senhoras das Águas Doces”, Oxum. Eu trouxe duas pedras ancestrais muito importantes: a *Yanguí*, pedra vermelha relacionada ao primeiro Exu na cultura do candomblé, que Luiz Rufino considera como sendo uma verdadeira pedra de fundamento da cultura das macumbas, em relação à discussão a respeito de tempo, memória e ancestralidade:

Yanguí ainda nos revela outra potência a ser tomada, que é o seu caráter enquanto agente do tempo, princípio do ser/estar multidimensional e escritor de ações no tempo no sentido espiralado. Dessa forma. Yanguí (Exu ancestral) nos concede elementos para a reivindicação da noção de ancestralidade como espírito do tempo que baixa em performance espiralada. Yanguí, como horizonte disponível para outros cursos, nos permite navegar em filosofias que problematizam o ser e a realidade para além do chamado “tempo presente”. Nesse caso, o presente nada mais é do que uma fração, um recorte arbitrário da realidade expandida ou o alargamento do agora. Ancestralidade, nesse sentido, emerge como um contínuo, uma pujança vital e um efeito de encantamento contrário à escassez incutida pelo esquecimento (Rufino, 2019, p. 25).

E a segunda pedra, a não menos famosa, pedra *Cariri*, que mencionei anteriormente. Uma pedra ancestral indígena de cor branca, textura de calcário, muito importante porque mantém até hoje, entre milhares de anos história, as marcas dos fósseis que remontam a

civilizações antigas e pré-históricas. O solo Cariri é sagrado e é sagrada sua história através desse mineral. Como muitas pedras retiradas de forma desordenada de seus habitats naturais, essas também estão presentes na pavimentação das ruas e na urbanização da cidade do Crato. *Otá* ou *Ocutá*, em língua Iorubá, são as pedras, cristais ou minerais sagrados usados no culto ou ritual de matriz africana no Brasil. Essas essências naturais representam, energeticamente, uma espécie de assentamento da terra, como o osso do planeta em forma bruta. Elas atuam como força viva da natureza de nossos ancestrais. O *otá* de Oxum também é a própria Oxum, o *otá* de Iansã é a própria Iansã ou a energia delas. A natureza associada à sua matéria espiritual na Terra comungam, como em um jogo de troca simultânea, porque mesmo fora de seu ambiente natural permanece com sua força e poder de presentificação imagética energética. Mesmo que as duas naturezas, Oxum e Iansã, sejam relacionadas ao feminino, como *Yabás*, orixás femininos, são bem diferentes em suas cosmologias. Enquanto a primeira domina a natureza das águas doces, a segunda, domina os raios. Elas também são diferentes em relação a suas pedras de assentamento, que possuem cores bem peculiares, formato e ambiente natural onde se encontram específicos. A propósito, nessa pesquisa as pedras e cristais são fundamentais para a preparação do corpo e para as práticas corporais, principalmente em relação aos chacras, que são pontos energéticos que atuam diretamente no funcionamento total e orgânico dos pontos ligados aos órgãos internos a que se referem, proporcionando instabilidade das matérias corporais físicas, mentais, emocionais, entre outras com o mundo e o entorno.

Figura 67 – A pedra branca do povo Cariri



Fonte: Acervo pessoal da autora. Pedra Cariri extraída do parque arqueológico Fundão, Crato – CE, 2022.

Figura 68 – A pedra que fundamenta Exu



Fonte: Acervo pessoal da autora. Pedra Yanguí extraída do parque arqueológico do Fundão, Crato – CE, 2022.

Começamos nosso processo de saída do Parque Geológico, um processo muito interessante porque o local fechava às 18h, então, à medida que caminhávamos pareceu que tínhamos entrado numa espécie de portal. Tudo era num tempo outro, como no tempo do Quilombo dos Souza, em Porteiras. Caminhamos bem devagar conversando e concluindo nosso trabalho nessa caminhada. Sabíamos que seríamos as últimas a sair. Já estava escurecendo, era como se olhássemos para trás e estivéssemos deixando a mata em outro tempo-espaço. No tempo da noite, depois da hora grande de 18h, tudo podia ser diferente. Outra cor na mata, outra cor no chão. O som das cigarras, nossa sinfonia principal durante todo o processo, era até bem diferente, como se anunciasse toda a mudança atmosférica. Tivemos uma experiência incrível de conexão com a natureza sutil do Reino das Matas durante o percurso de saída. Enquanto

caminhávamos, íamos entrando em um processo de meditação em relação à natureza, ao entorno e aos seres que vinham se despedir ou fechar a cortina dessa nossa cena de amor, teatro e espiritualidade.

Entrei na mata
 A mata cheirava a pó
 A procura de Caboclo
 Eu encontrei Cobra-Cipó
 Entrei na mata
 A mata cheirava a pó
 A procura de um Caboclo
 Eu encontrei Cobra-Cipó
 Aymoré, Aymoré,
 Caboclo na mata é bugre
 Aymoré, Aymoré
 Comedor de carne crua⁹⁶

Um pássaro preto desceu do alto de uma árvore, era como se tivesse nos levando ou conduzindo para fora do parque. Fez esse cortejo solitário, uma dança de idas e vindas entre o céu e o chão, nos guiando enquanto ia na frente e voltava nesse trabalho. Força das Senhoras da Noite, mães senhoras das sombras e rainhas dos poderes femininos e dos mistérios da floresta – mães ancestrais, as que primeiro chegaram na criação do mundo Iorubá. Ficamos surpresas, porém muito felizes. Três mulheres caminhando pelas matas sendo direcionadas, com segurança, para fora do parque. Na porta, já estava o guarda a nossa espera. Fomos as últimas a sair. Assim, fechamos o Parque Geológico do Fundão com chave de ouro, como que abençoadas pela natureza daquele lugar. Permissão ao entrar e sair, abrimos e fechamos energeticamente os espaços e giras de trabalhos artísticos e espirituais. Uma espiral se fez amarrando tudo o que havíamos passado nesse encontro de cinco dias.

De novo lembro-me de bell hooks em seu livro “Tudo sobre o amor” (2021) quando ela fala a respeito da espiritualidade e da vida espiritual. Desloquemos para nossos pensamentos em Artes e nossas práticas e experiências de vida através do afeto. Mesmo entendendo que relação entre mulheres não é simples e mesmo se tratando de mulheres artistas. O amor que nos unia era a espiritualidade da arte que nos era comum.

A espiritualidade e a vida espiritual nos dão força para amar. É raro que indivíduos que não tiveram contato com pensamentos e práticas religiosas tradicionais escolham uma vida no espírito, que honre as dimensões sagradas da vida diária. Professores espirituais são guias importantes que nos oferecem um catalisador para nosso despertar espiritual. Outra fonte de crescimento espiritual são a comunhão e o companheirismo com almas semelhantes. Quem está numa busca espiritual permite

⁹⁶ Ponto de umbanda de domínio público. Esse ponto ficava o tempo inteiro na minha cabeça enquanto eu entrava na mata do sítio arqueológico do Crato. Cantei em voz alta em vários momentos.

que sua luz brilhe para que os outros possam ver, não apenas para servir de exemplo, mas também como lembrete constante para si mesmo de que a espiritualidade é manifestada da maneira mais gloriosa em nossas ações – em nossos hábitos de existência (hooks, 2021, p. 116).

Termina aqui minha jornada pelo Cariri. A possibilidade de poder trocar com jovens artistas-pesquisadoras nordestinas, e do encontro com mulheres que, como a terra têm a capacidade de se reciclar, ressignificar e resistir, foi de grande aprendizado. Elas não me conheciam, só ouviam falar. Um importante intercâmbio para mim e para elas. Das águas escondidas tiro a experiência da força negra, da força branca e da força indígena, forças essas que entremearam esse encontro em solo ancestral de formação e resiliência dos povos africanos ali escravizados. É preciso estar no imaginário das pessoas, das comunidades. Uma água imaginária, invisível penetrando com seus saberes ancestrais, que tem como metodologia a persistência de quem tem a força maior e de, mesmo sendo mole, bater em algo duro até que definitivamente fure. Traço da cultura das chamadas minorias pretas e indígenas.

Algumas controvérsias e outras contradições podem ser notadas dentro das perspectivas de pesquisa das duas artistas. Uma delas é a própria Faeina Jorge, por ser uma mulher branca e a outra, a Andecieli Martins, que vem se entendendo enquanto afro-ameríndia. Ultrapassando seus traços corporais, a ancestralidade grita. Em vários momentos as vi em total estado de transe mediúnico e incorporação. Faeina, por mais contraditório, era a que efetivamente incorporava. Está ligada há anos a uma casa de santo com obrigações cumpridas para seu Orixá, na jurema, e encantados. Enfim, ela era a que não tinha medo e se propunha a entender, de forma efetiva, de que forma sua arte ou as artes cênicas e a dança mesmo, poderiam dar conta de sua expressividade e atuação em relação ou com relação à sua espiritualidade. Faeina tem uma certa formação nas Macumbarias, nas Encantarias e nos Catimbós. Também tem relação com um terreiro no Crato onde “trabalha” com suas entidades. Diferentemente de Andê, que tinha que “correr atrás” para entender. Interessante que parecia que faltava para ela, mesmo sendo indígena, uma vivência atual, cotidiana, com as energias ligadas a uma ancestralidade, que não fosse a europeia. Daí também comecei a pensar sobre que ancestralidade é essa que nos caberia. Se é uma questão de escolha ou aceitação. Se precisaríamos ver para crer para assim “acreditar”. E nesse caso o corpo é um grande fundamento, um grande assentamento complexo entre tempos. Talvez tenhamos a ideia de uma família ou ancestralidade familiar pelo corpo que vemos em primeira mão. Essa espécie de “holograma” cheio de interrogações, indagações e respostas. Concordo com o filósofo Eduardo Oliveira quando ele diz:

O corpo é uma anterioridade. Ele está antes da cultura, embora não possa existir sem ela, e posterior à política. O corpo é anterioridade em qualquer relação, seja ela social, psíquica ou ambiental. É uma anterioridade porque ele só existe enquanto é corpo e só o que tem corpo é existente. Os corpos são materiais e imateriais. Os corpos são finalmente uma existência, e não dependem da matéria, muito embora toda matéria é corpo, mas o corpo não é só matéria. Ele é possibilidade. Potência, portanto. Ele é intencionalidade. O corpo é cultura. O corpo não é uma coisa. Ele é todas as coisas, pois todas as coisas têm corpo (Oliveira, 2021, p. 125).

E que tipo de ancestralidade seria importante: a maldita e a negativa ou a honrosa e a positiva? Se é para trabalhar ou lapidar, aperfeiçoar os ensinamentos mandados ou intuídos. E ninguém falou em se “tomar coça ou ser punido”. A vida como exercício de si no mundo, exercício árduo e afetivo, exercícios de memórias. A vida como espaço de estudo energético do que nos atravessa em termos invisíveis, imateriais e espirituais, de coisas e questões que a gente não sabe ou não tem ideia de que faz parte da gente ou do nosso DNA Ancestral. Uma forma de vida que não abandonasse o sentido mais simples da vida. Como exemplifica Aílton Krenak nos seus escritos em “Futuro Ancestral”:

As crianças indígenas não são educadas, mas orientadas. Não aprendem a ser vencedoras, pois para uns vencerem outros precisam de perder. Aprendem a partilhar o lugar onde vivem e o que têm para comer. Têm o exemplo de uma vida em que o indivíduo conta menos que o coletivo. Esse é o mistério indígena, um legado que passa de geração para geração. O que as nossas crianças aprendem desde cedo é colocar o coração no ritmo da terra (Krenak, 2022, p. 117-118).

Em meus estudos práticos de corpos na cena e das preparações para a atuação e performatividade, a oralitura, conceito que articula memória e corpo, da professora Leda Maria Martins, também é um fundamento. Como sobre o que é dito em um provérbio Olof⁹⁷, “Conhecimento de boca para orelha”. A história que conto com minha prática nas Artes Cênicas é minha própria vida. E tudo que escrevi até agora ainda não dá conta de tudo que eu vivi nesses dias. A boca não dá conta de tudo que temos para falar. Poucos dias de intenso trabalho. Muitas falas, muitos subtextos, muitas falas ocultas, indizíveis. Questões relacionadas às hierarquias relacionadas aos mais velhos, suas considerações e pontos de vista. Aprendi no Quilombo a ouvir um pouco mais. Ouvir as mais velhas e as mais novas também. Ter esse prazer. Essa escuta dos outros e outras em mim, percebendo como reverbera, como me atravessa.

As duas artistas com quem trabalhei continuam em seus processos de pesquisa e construção de um espetáculo. O nome, a princípio, que foi apresentado como culminância em dezembro de 2022, para o Instituto Dragão do Mar foi: “Casa de Folhas” e tem a participação

⁹⁷ *Uolofé, uólofe, wolof* ou jalofo é uma língua falada na África Ocidental, principalmente no Senegal, mas também na Gâmbia, Mauritânia, Guiné-Bissau e Mali.

em cena da Mestra Maria de Tiê e algumas outras mulheres do Quilombo dos Souza, inclusive da Mestra Francisca.

Figura 69 – Cena inicial do espetáculo “Casa de Folhas”



Fonte: Espetáculo “Casa de Folhas”, com Faena Jorge, Andecieli Martins, com participação da Mestra Maria de Tiê e da comunidade quilombola dos Souza, em Fortaleza – CE, 2022.
Foto: Faena Jorge.

Figura 70 – Mestre Maria de Tiê e Andecieli Martins no espetáculo “Casa de Folhas”



Fonte: Espetáculo “Casa de Folhas”, com Faena Jorge, Andecieli Martins, com participação da Mestre Maria de Tiê e da comunidade quilombola dos Souza, em Fortaleza – CE, 2022. Foto: Faena Jorge.

Figura 71 – Mestre Maria de Tiê e Faena Jorge no espetáculo “Casa de Folhas”



Fonte: Espetáculo “Casa de Folhas”, com Faena Jorge, Andecieli Martins, com participação da Mestre Maria de Tiê e da comunidade quilombola dos Souza, em Fortaleza – CE, 2022. Foto: Faena Jorge.

Era essa a principal proposta delas. Pensar a cena dentro desse contexto artesanal, de carpintaria no estudo das materialidades ancestrais da região em que elas nasceram. Por isso, buscar o Quilombo dos Souza e as catadoras de Pequi como fonte de inspiração em vida, arte e espiritualidade. Faena Jorge e Andecieli Martins voltaram meses depois para lá, infelizmente não pude estar. Elas propuseram um encontro somente com as mulheres, com o objetivo de trazer acolhimento, afeto e cuidado, através de exercícios e práticas que construíssem essa ponte entre arte e cura. Ao final todas falaram de si, dançaram e cantaram. Sempre com suas saias coloridas de chita. Movimentando seus ventres, movimentando o mundo. Foi uma grande festa.

Figura 72 – O tecido africano vira figurino



Fonte: Acervo pessoal da autora. Da esquerda para a direita: Mestre Francisca, no centro a netinha de Maria de Tiê e à direita a Mestra Maria de Tiê, Ceará, 2022. Foto: Mestra Maria de Tiê.

O tecido africano na cabeça e na saia da Mestra Maria de Tiê foi um presente de meu atual companheiro o *griot* senegalês Papa Babou Seck, um tecido tradicional senegalês. Segundo ele: “Quando vamos à casa de alguém, sempre levamos um presente”. Nos casamos no Muçulmanismo em 2021 em um Dara⁹⁸ na cidade de Niterói sob os olhares da comunidade senegalesa local. Estamos juntos morando no centro da cidade do Rio de Janeiro. Dividimos nossas intimidades entre as artes que produzimos. Ele como *griot* ou *djheli* africano herdou da família várias habilidades artísticas como atuar, dançar, cantar, contar e tocar tambores.

Sendo assim, caminhar sobre águas escondidas é construir um caminho que mesmo potente aponta para um lugar de maleabilidade, instabilidade e risco. Um lugar deslocado de um caminho linear e arrumado, daqueles lugares sem arestas e sem encruzilhadas. Um caminho de cruzos metodológicos ancestrais submersos em águas escondidas. É preciso investigar. Aprofundar.

No entanto, efetivamente, estamos atuando no sentido de uma transfiguração, desejando aquilo que o Nêgo Bispo chama de confluências, e não essa exorbitante euforia da monocultura, que reúne os birutas que celebram a necropolítica sobre a vida plural dos povos deste planeta. Ao contrário do que estão fazendo, confluências evoca um contexto de mundos diversos que podem se afetar (Krenak, 2022, p. 40).

As águas imaginárias que fundamentam aquelas comunidades dão o sentido de vida e de morte eminente. A Serra do Araripe me pareceu uma espécie de “el dourado”. Lugar longe do risco das “inundações” das “águas apocalípticas”, repleto de riquezas e cultura ancestral. Afinal, a Serra impera e sob seus pés pairam as cidades do Cariri. Uma espécie de “complexo” de localidades que emergem em meio à bacia, repletas de artistas e arteiros, brincantes e brinquedos, quilombos e aldeias, terreiros e quintais, que nos chamam a ouvir o canto das cigarras, que com suas sinfonias fazem nossos corpos dançarem, em transe, em trânsito.

Jurema, oh minha Jurema
Da rama eu quero uma flor
Jurema, Jurema sagrada
Onde Jesus orou
Debaixo de um Juremá
Eu vi uma folha no chão
Debaixo de um Juremá
Eu vi uma folha no chão
Jurema, Jurema sagrada
Meu glorioso São Sebastião
Salve os Mestres! Salves as Mestras!⁹⁹

⁹⁸ Dara é um local de reza e estudo do Alcorão para os muçulmanos.

⁹⁹ Ponto de jurema de domínio público. Ponto da jurema que fala da árvore da jurema e a relação do culto com Jesus Cristo. Legitimando a potência sagrada dessa planta através do Cristianismo.

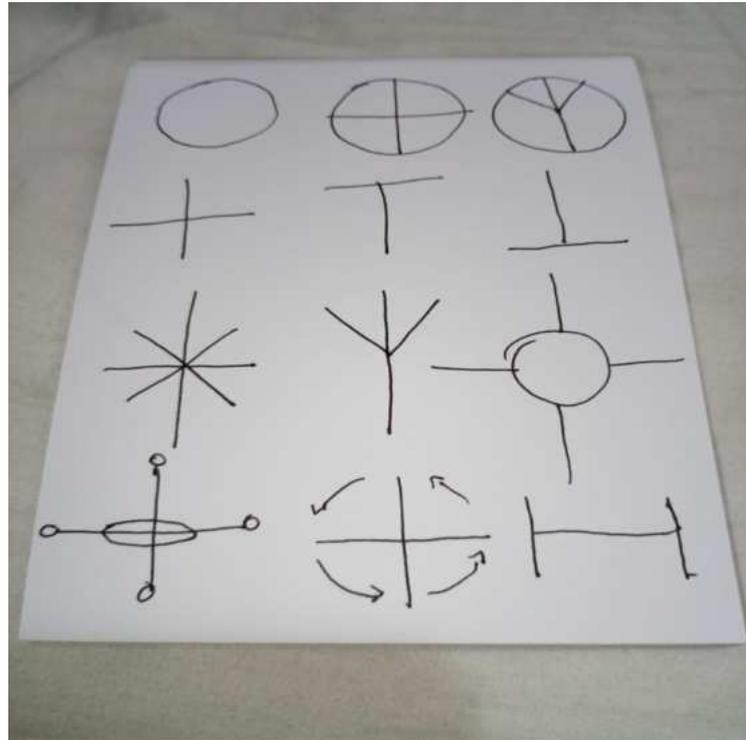
Figura 73 – A arte propõe intimidade e confiança



Fonte: Acervo pessoal da autora. Da esquerda para a direita: Mestra Francisca, Andecieli Martins, Mestra Maria de Tiê, Faeina Jorge e eu. A floresta ao fundo do Quilombo dos Souza, Porteiras, Cariri – CE, 2002.

3 TERCEIRA ENCRUZA – DEVIR EM ESPIRAL

Figura 74 – Calungas riscadas



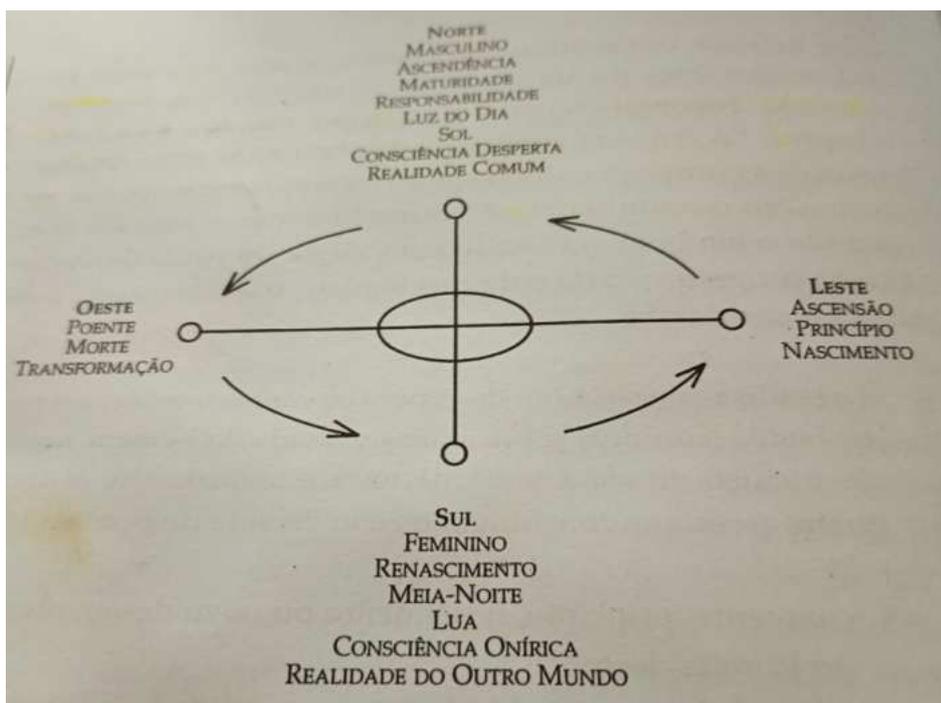
Fonte: Acervo pessoal da autora. Quadro com pontos riscados à mão de algumas Dikengas do Cosmograma Bantu. Desenhos da autora.

VOZES DA CALUNGA

Dos reinos encantados de Exu, as calungas são fundamentos de caminhos de natureza. Encantarias espaciais que promovem espirais e movimento de folhas, de águas, de terras, ares, vida e morte, morte e vida. As calungas são sete. Sete são as calungas. Abrem-se canais em forma de reinos: nas matas, cemitérios, praias, encruzilhadas, cruzeiros, hospitais e liras. Corpo-calunga de seiva e suor, nas incursões sagradas dos nascimentos dos mundos. Um corpo carrega em si substâncias aquáticas, majoritariamente imersas nas profundezas das peles e carnes e ossos e vísceras. O mar como calunga – a calunga grande. Das grandes estradas móveis, ululantes e vorazes. Mistérios tem o mar, como misterioso é o tempo que faz a mãe fazer crescer em si um novo ser. O mar tem um quê de mãe. Calunga é feminino em sua potência de vida/morte/vida. O redemoinho em espiral aponta para o meio, o centro das forças de atração. Ser sugado, ser sugada para imergir em corpo-água. A calunga também é feita de sangue e dor. Corpos capturados de ancestrais que estão sendo eliminados em um genocídio secular em curso. Corpos que desaguam brutalmente nas ondas. Trazidos por marés fugitivas, que assim evocam assentamentos itinerantes nas ancestralidades diaspóricas. O que alimenta a calunga? De que alimento precisa-se verter nessas águas para apaziguar sua fúria? Leite. Como o sangue nas mamas que de vermelho se transforma em branco. Cor do apaziguamento na “baixada de bola” das águas em um dia de calma, sereno, tranquilo, suave...¹⁰⁰

¹⁰⁰ “Out of the enchanted realms of Exu, come the calungas as the foundations of nature's paths. Spatial incantations that set off whirlwinds and the motion of leaves, waters, land, air, life and death, death and life. The calungas are seven in number. Seven do they count up to. Channels are opened up as kingdoms in forests, cemeteries, seashores, crossroads, hospitals, and lyrics. A calunga-like body of sap and sweat in the sacred incursions into the birth of worlds. A body that bears aquatic substances, mostly immersed in the depths of skin

Figura 75 – Cosmograma Bantu



Fonte: Ford (1999, p. 270). Cruz *Yowa*, dos congos, simbolizando o Cosmo e a viagem da alma humana, conforme Thompson (1983).

A civilização congo registrou giro do ciclo cosmogônico com a simbologia concisa de um ideograma traçado no chão. Conhecida como *Yowa*, essa cruz, anterior à introdução do cristianismo na África Central, é o elemento principal do juramento e de certos rituais de iniciação. Com discos solares na ponta de cada um dos braços e setas que indicam um sentido anti-horário, a cruz representa as quatro estações do movimento do sol pelo céu. Fu-Kiau Bunseki, bacongo contemporâneo que estudou essa cruz, observa: “A cruz era conhecida dos bacongos antes da chegada dos europeus e diz respeito à compreensão de sua relação com o mundo deles. [...] A elipse central representa as águas míticas de Kalunga separando os dois mundos, que são uma imagem espelhada do outro: o mundo comum (Ntoto) e a “terra dos mortos” (Mputo). “Entre esses dois lados, a terra dos mortos e a dos vivos”, escreve Bunseki, “a água é tanto uma via de passagem quanto uma grande barreira. No pensamento congo, o mundo é como duas enormes montanhas opostas pela base e separadas por um oceano” (Ford, 1999, p. 268-270).

and flesh and bones and viscera. The sea as calunga - the great calunga. Of the great, winding, voracious, and moving course types. The sea holds mysteries just like mysterious is also time that breathes into a mother's womb a new life into being. The sea is like a mother. Calugas are feminine in their power of life/death/life. The whirlpool points to the middle center of the forces of attraction. To be sucked in and immersed in a water-like body. Calungas are also made out of blood and pain. Bodies of ancestors taken captive that are now being annihilated in centuries of a continuous genocide. Bodies that flow brutally into the waves and are brought in by fugitive tides, which thus evoke itinerant settlements in diasporic ancestries. What feeds calungas? What sort of nourishment needs to be poured into these waters to appease its fury? Milk. As in the blood that turns from red to white in the mother's breasts. The color of appeasement in untroubled waters on a calm, serene, tranquil, gentle day...” (Texto: Cátia Costa / Tradução: Marcio Salles-Mello). Texto escrito para um vídeo de quatro minutos para o Projeto Matéria Mar (Sea Matter), realizado pelo NEP (Núcleo Experimental de Performance) – UFRJ – ECO, Norwegian Theatre Academy e Ostfold University College no ano de 2023 e 2024, sob a orientação das professoras Eleonora Fabião e Adriana Schneider Alcure,

E para Ailton Krenak uma montanha também é um mundo de ensinamento, vida, uma natureza senciente. Essa natureza que se comunica com nosso mundo interno. Fala e se comunica intensamente através de sinais e símbolos. Uma natureza que personifica as metodologias ancestrais das escutas da terra em relação a todos os seres vivos, não-vivos e supra vivos:

Tem uma montanha rochosa na região onde o Rio Doce é atingido pela lama da mineração. A aldeia Krenak fica na margem esquerda do rio, na direita tem uma serra. Aprendi que aquela serra tem nome Takukrak, e personalidade. De manhã cedo, de lá do terreiro da aldeia, as pessoas olham para ela e sabem se o dia vai ser bom ou se é melhor ficar quieto. Quando ela está com uma cara do tipo “não estou para conversa hoje”, as pessoas já ficam atentas. Quando ela amanhece esplêndida, bonita, com nuvens claras sobrevoando a sua cabeça, toda enfeitada, o pessoal fala: “Pode fazer festa, dançar, pescar, pode fazer o que quiser. (Krenak, 2020, p. 17-18)

O termo “encruzilhada” é um fluxo complexo de conceitos. A professora Leda Maria Martins foi uma das primeiras pensadoras a evocá-lo no seu livro “Afrografias da Memória”, em que reafirma a diversidade do termo:

Nessa concepção religiosa e filosófica da gênese e da produção espiralada do conhecimento, a encruzilhada é um princípio de construção retórica e metafísica, um operador semântico pulsionado de significância, ostensivamente disseminado nas manifestações culturais e religiosas brasileiras de predominância nagô e naquelas matizadas pelos saberes bantos. O termo *encruzilhada*, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação dos trânsitos sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registro, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos (Martins, 2021, p. 34).

Os estudos práticos e teóricos nas artes da cena desde que me inseri na formação de atores e atrizes na Companhia Polo de Teatro Dança em Niterói foram fundamentais para a preparação dos espetáculos que estavam por vir. Fui aluna-atriz da Companhia durante alguns anos (de 1989 a 2002). Estava em um processo de formação teórico-prático dos processos cênicos, enquanto criávamos os espetáculos. E assim, logo me incorporei à direção de atores e assistência de direção de várias obras teatrais durante anos. Atuamos, pelo menos, por um período de mais de dez anos sem nenhum tipo de patrocínio ou ajuda governamental. Realizamos espetáculos como: “Floresta Brasileira número: 1” (1998), “Floresta Brasileira: número 2” (1999), “Floresta Brasileira: número 3” (2000), Uirapuru (2001), República do Barro (2003), Terra (2004), Van Gogh (2006), entre outros. Todos esses espetáculos foram feitos com um grande quantitativo de participantes, em média 40, 60 a 80 crianças, adultos e pessoas da terceira idade em cena. Foi com esse grupo de artistas que passei grande parte da

minha juventude pensando arte, teatro, cena e performance. Marco Polo Brasil (ator, diretor e artista plástico), Márcio Salles Mello (ator, bailarino e tradutor) e Fernando de Souza (ator e montador em audiovisual). Hoje estamos todos com mais de cinquenta anos. Não trabalhamos mais juntos por força do tempo, que criou caminhos para cada um, novas encruzadas em um processo de escuta do mundo que lançou cada um de nós em campos diversos das artes. Polo, um diretor com mais de sessenta anos de idade e mais de quarenta de carreira, continua com a companhia reunindo jovens das periferias de Niterói para discutir artes visuais, performance, teatro e dança.

Estive cerca de dezessete anos trabalhando com Companhia Pólo de Teatro Dança na cena e na vida. Pude exercitar na prática minha porção diretora, mesmo porque era a função que mais me encantava. Trabalhei, principalmente, com preparação de atores, em que tive a oportunidade de conversar, trocar e amadurecer experiências nas montagens com diversos tipos de pessoas e corpos. Na ocasião, parti de uma estrutura dura e forte do teatro europeu, elitista e branco. Foi assim que aprendi e sou o resultado de toda essa guerrilha entre passividade e rebeldia. Isso por conta de minha personalidade, meu Odu, meus orixás, minhas entidades, meus mestres e mestras, meus guias e meus guardiões, que sempre me apresentavam os paradoxos das relações. Como propor uma dança, teatro, arte ou produção artística que visibilizasse corpos diversos e, principalmente, corpos fora de uma estética padronizada branca, elitista e heteronormativa? Corpos negros, por exemplo? Corpos gordos? Corpos indígenas? Corpos periféricos? Corpos não binários? Corpos trans?

A dança chamada de contemporânea, na época, nos idos da década de 1990, período em que criamos a companhia, era realmente do sentimento, das inquietações e movimentações bastante europeizantes. Éramos influenciados primeiro pela bailarina e coreógrafa norte-americana Isadora Duncan, precursora da dança moderna e pela bailarina, coreógrafa e diretora de balé alemã Pina Bausch. Sendo Pina a mais representativa para a recém criada companhia, por conta de suas imagens de corpos em desequilíbrio, corpos que demonstravam em cena certa fragilidade, o contingente de artistas da cena muito capazes e super bem treinados e sua experiência, como diretora com companhia de muitos bailarinos. Porém nós éramos absolutamente pobres e sem recursos para qualquer possibilidade criativa. Era muito contraditório. Nós muitas vezes não tínhamos dinheiro para nossa locomoção e diversas vezes faltava recursos para a subsistência pessoal. Mesmo com uma produção excepcional na cidade de Niterói.

Figura 76 – “Floresta Brasileira nº 2” – Morte da jovem indígena - 1999



Fonte: Acervo da Companhia de Teatro-Dança. Espetáculo com músicas do compositor Villa-Lobos produzido pela Pólo Companhia de Teatro-Dança (Niterói). Direção: Marco Polo. Local: Belo Horizonte – MG.

E foi durante este período que estive atuando enquanto promotora das artes do movimento na cidade de Niterói e nessa companhia, que comecei, por proposição do diretor, a pesquisar o Butoh japonês. Na época não tinha nenhuma referência em livros ou internet (não havia esse recurso). O que tínhamos eram as impressões de Marco Polo, a respeito de um

espetáculo visto por ele aqui no Brasil, da renomada companhia japonesa de Butoh Sankai Juku¹⁰¹, em 2000. Eu bebia do que ele viu de cenas, cores, figurinos e movimentação da dança.

Figura 77 – Espetáculo: Shijima – Sankai Juku - 1988



Fonte: Sankai Juku. Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Sankai_Juku. Acesso em: 19 abr. 2023.

¹⁰¹ Sankai Juku significa literalmente “o ateliê (oficina) da montanha e do mar”. Foi uma das pioneiras nas manifestações da dança butô, que, até hoje, é reconhecida internacionalmente como referência da dança contemporânea japonesa. A primeira grande apresentação da companhia foi em 1980, 14º Festival de Nancy (Le Festival Mondial du Théâtre de Nancy), na França com os espetáculos *Kinkan Shonen* e *Stoliba*, duas obras de grande rigor técnico das coreografias, além de exuberante cenário e iluminação. No mesmo ano, participaram do Festival de Avignon (Festival d’Avignon), ainda neste período estiveram no Festival de Edimburgo, no Reino Unido, Festival Internacional de Madrid, Espanha, e Festival Cervantino, México. Passaram quatro anos na Europa e, em 1984, estrearam nos Estados Unidos nos Los Angeles Olympic Arts Festival. A companhia se apresentou em mais de 44 países, passando por mais de 700 cidades. O fundador da companhia é o bailarino e coreógrafo Ushio Amagatsu que nasceu em 1949 no Japão. Conheceu Kazuo Ohno por meio de Tatsumi Hijikata. Em 1972, foi cofundador da companhia *Dairakudakan*. Em 1989 foi nomeado diretor artístico do Spiral Hall, em Tóquio. Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Sankai_Juku. Acesso em: 19 nov. 2024.

Foi através de seu entusiasmo e de como ele ficou impactado pelas imagens apresentadas que eu comecei a estudar Butoh, ou seja, através do olhar de um espectador, fui arrebatada por um espetáculo que nunca vi presencialmente. Lembro-me da fala do diretor de teatro Antunes Filho no livro Kazuo Ohno, quando relata sua impressão a partir do lugar de espectador da cena desse bailarino no Festival de Nancy, em 1980:

[...] Fui vê-lo todos os dias – no primeiro, éramos umas vinte pessoas na plateia; no último, a sala estava lotada. Os movimentos dele, em determinado ponto, escapavam da realidade sensorial e entravam num outro plano, adquirindo, uma ação quase metafísica.

Kazuo propõe o tempo lento, espichado, esticado. Ele está fazendo as coisas e de repente começa a rompê-las. Como se fosse uma folha em branco, onde começa a desenhar, quase um desenho abstrato; ele não fecha muito as coisas, só sugere. É você quem tem de fechar. Trabalha com nosso subconsciente: a gente está vendo-o dançar e aos poucos vai abstraindo a figura do homem em cena, que vai desaparecendo, até ficar invisível e só veem as linhas e uma onda de coisas, que vão nos conduzindo. Quer dizer: a partir de certo momento, não o vemos mais, mas na rotunda preta do fundo começam a parecer imagens, umas em cima das outras. Quem está fazendo a dança ali? Ele faz...e nós também, a partir de suas sugestões [...] (Bogéa, 2002, p. 104).

Antunes Filho continua detalhando seu arrebatamento em relação à cena, enquanto comenta o histórico e o surgimento do movimento artístico:

O butô vem da morte. Ele não existiria se não fosse a bomba atômica. É uma espécie de manifestação escatológica. Se o butô de Tatsumi Hijikata¹⁰², que nasceu após a Segunda Guerra, durante a Guerra Fria, nos revela a escatológica de maneira yang – terrível, masculina -, Ohno nos oferece esse mesmo universo do final dos tempos de modo yin – maternal, pleno de amor e esperança. Realiza a viagem de transcendência, de superação do conceito de morte pelo lado do amor. Isso está relacionado ao autoconhecimento que se tem de ter, para tornar a morte metafórica, psíquica, interiorizada. Quem não pratica a morte e o renascimento, fica sempre na mesma. Aquilo que fui ontem, quando acordar hoje tenho de jogar fora, para estar vivendo plenamente no fluxo da vida. Se você não pratica isso, começa a amearhar bens...e vai se deixando tomar aquela porcaria de egoísmo. Vai guardando coisa, vai guardando coisa..., mas não se pode guardar nada: tem de jogar tudo fora, estar sempre aqui, não

¹⁰² De 1968 a 1982, Hijikata praticamente só coreografava e dirigia. Continuou esse trabalho no estúdio Asbestos-Kan, treinando e orientando dançarinos. Também escrevia e empresariava seus clubes noturnos, pequenos cabarês onde muitos dançarinos de Butoh chegaram a trabalhar para sobreviver. Nesse período, persistia com a ideia de quebrar os limites do *ankoku butho*. Menos preocupado com a autoidentificação, era de certa forma como uma criança tentando se comunicar com os mortos. Criou um vocabulário que consistia em numerar e classificar os movimentos de acordo com imagens. Com isso, formalizava de tal maneira sua dança, que se liberta novamente ficaria mais e mais difícil. Este vocabulário de movimentos era criado a partir de imagens-lembranças da sua infância e da natureza: as pernas tortas das crianças, assim moldadas pelo fato de terem permanecido por muito tempo em estreitos cestos de palha, enquanto os pais trabalhavam nos arrozais. O andar torto do agricultor japonês se tornou uma das posições básicas: o dançarino ficaria de pé equilibrando-se nas bordas externas dos pés, tremendo levemente e com muita tensão. Os elementos básicos da vida – terra, fogo, ar, água –, imagens da natureza como tempestade, vento, luz do sol etc., eram usados para inspirar formas que iam sendo classificadas na tentativa de desenvolver um método e uma técnica coreográfica e diretiva (Baiocchi, 1995, p.33).

se pode carregar o espólio do conhecimento nas costas. A morte, está ligada ao sentido de não se apegar às coisas; é a morte do egoísmo, do egocentrismo (Bogéa, 2002, p. 105-106).

Figura 78 – Kazuo Ohno dança “La Argentina”



Fonte: Kazuo Ohno. Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Kazuo_Ohno. Acesso em: 30 ago. 2024.

Tanto o meu antigo diretor, quanto o diretor Antunes Filho beberam das imagens do Butoh japonês na dança de corpos orientais. Eu, por um lado, mesmo por não ter presencialmente participado da experiência de forma efetiva, também bebi das imagens que me chegaram da audiência destes espectadores. Sensações contadas e recebidas como um telefone-sem-fio imagético e sensível de corpos em transe. E foi assim que os estudos, pesquisas e curiosidades me foram sendo trazidos durante anos, principalmente porque se tratava de uma forma ou um modo de vida nas artes da cena provocativo e contra colonial. Embarquei nessa confluência de mundos entre uma dança ou teatro da forma, para uma proposta um pouco mais liberta de conceitos e menos amarrada à obrigatoriedade de sedimentação de uma ideia em artes.

Figura 79 – Hijikata dança uma gueixa



Fonte: Hijikata. Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Kazuo_Ohno. Acesso em 31 jul. 2024.

No caso do butô, seria mesmo complicado falar em limites espaciais. O corpo que dança butô, disse o coreógrafo Akaji Maro, é suportado por algo invisível. Butô é sobre capturar espíritos em um intervalo de tempo chamado *ma*, que faz parte do cotidiano japonês. As suas regras de organização trabalham com a possibilidade de renascer e com o que não voltará mais. Nascem do vento, que sugere a figura lendária japonesa (Kazedaruma), parecida com o esquimó que andava contra o vento e o frio, aparecendo durante a noite. (Greiner, 1998, p. 4).

Dançar “*capturando espíritos*” foi uma poética que me ligou à ideia de espiritualidade e arte. Dançar o invisível, o inimaginável, o intangível, o vazio, o nada... E isso, ou essa inquietação vinculada à decolonialidade e aos pensamentos que permeiam essas danças não conceituais, digamos assim. O Butoh me veio como um alívio para meu corpo que já caminhava para a idade madura, enquanto fui envelhecendo. O corpo modifica com o tempo, as danças não. Elas continuam as mesmas, com as mesmas exigências. Por isso que se diz, por exemplo, que a vida profissional de uma bailarina ou um jogador e um atleta é curta. Não passaria dos trinta e cinco ou quarenta e cinco anos. Seria o momento útil de um corpo nas artes do movimento ou no esporte. Talvez eu tenha criado uma estratégia para sobreviver nos palcos, na cena e no pensamento do movimento, dos corpos e corpos no teatro e na dança. A ideia de se dançar o mundo como se vive, como se respira e se leva o corpo pelos espaços que ocupamos. Desloco o pensar sobre dança ou teatro ou arte como uma expressão máxima e radical de estar atuando em seu tempo – como em um ato político, de pertencimento e resistência. Existo porque resisto. E minha resistência não é dura. Ele é absorvente, ela é porosa, ela pode ser atravessada. Meu corpo através dos meus mortos e mortas se alimentam das memórias de corpos que eu nunca vi, mas tenho notícias. O meu corpo-ancestral me dá esses sinais de que o movimento incessante que se faz, traz esse dinamismo entre a matriz africana e nossas experiências pessoais, emocionais e físicas em diáspora.

A construção de um corpo ancestral é uma máxima pedagógica. [...] A história dos ancestrais africanos permanece inscrita nos corpos dos afrodescendentes. É preciso ler o texto do corpo para vislumbrar nele a cosmovisão que dá sentido à história dos africanos e afrodescendentes espalhados no planeta. Como o corpo é um contexto dinâmico e a tradição de matriz africana um dinâmico movimento, é no movimento do corpo que vislumbro a possibilidade de uma leitura do mundo a partir da matriz africana, o que implica em decodificar uma filosofia que se movimenta no corpo e um corpo que se movimenta como cultura. O corpo ancestral é a reunião desta filosofia, desta cultura bem como o resultado desse movimento de contatos e conflitos que se deram e se dá na esfera social, política, religiosa e corporal (Oliveira, 2021, p. 122-123).

Tanto o Butoh quanto o teatro são escolas de muitos mestres e mestras. Eu tive um mestre de Butoh: Carlos Calchi, ator, diretor, professor de teatro e pesquisador em artes cênicas paulistano. Buscando conhecer mais no meu corpo as experiências com o Butoh através de exercícios práticos, consegui uma bolsa de estudos na CAL (Casa de Artes de Laranjeiras) em um curso de férias em 2003. O curso era intitulado: “Butoh: uma vivência inspiradora para a interpretação teatral”. No cartaz de divulgação do curso, que guardo como lembrança e arquivo, Carlos Calchi explica:

No butho o corpo é espetáculo (tempo e espaço), e ao mesmo tempo é também acontecimento (o próprio jogo cênico). Buscando a expansão da consciência através do processo de liberação das nossas memórias temporais e atemporais, o butoh transforma nossas biografias pessoais em catalisadores da história universal e cria imagens cujas fontes de inspiração são arquetípicas, ancestrais, ainda que possam ser reinterpretadas dentro da dinâmica cultural contemporânea. Os butoístas, ou praticantes desse verdadeiro “ritual artístico”, acreditam que através de uma síntese de elementos pessoais podemos realizar criativamente qualquer coisa e com isso proporcionarmos ao espectador um precioso mergulho em seu próprio mundo interior.¹⁰³

Carlos Calchi foi quem primeiro me falou a respeito do Afrobutoh e contou uma história sobre o seu encontro com essa pesquisa. Em seguida, me disse que eu precisava aprofundar o tema, já que estudava Butoh há um tempo. Foi ele quem me trouxe esse título, essa ideia de pesquisa e aprofundamento de arte/vida/espiritualidade. Segundo ele quando bem jovem, mais ou menos com uns quinze anos, participou de uma grande oficina em São Paulo com a Companhia (CPT – Centro de Pesquisa Teatral – Sesc) de teatro do diretor Antunes Filho. Essa oficina de montagem de espetáculo era dividida em grupos de estudos, entre eles havia o grupo que relacionava a cultura e a corporalidade afrobrasileira e indígena com o Butoh japonês. O espetáculo em questão era “Xica da Silva” do ano de 1988 (em comemoração aos cem anos da abolição da escravatura), estrelado pela atriz negra Dirce Thomas e o ator negro Ailton Graça no Sesc Anchieta (SP). Teve Luís Alberto de Abreu como autor e J.C. Serroni como responsável pelo figurino.

Foi uma experiência incrível, segundo Carlos Calchi ter participado das oficinas para a montagem do espetáculo. Uma grande oportunidade de ainda muito jovem estudar as metodologias e aplicações de Antunes Filho na cena do CPT. Porém, mesmo tendo sido, inclusive em falas e entrevistas do diretor, seu maior e mais importante fracasso teatral. E a oportunidade principal de ver esse coletivo mergulhando na história de uma mulher negra bem sucedida do Brasil Imperial.

Antunes Filho foi um importante diretor que me motivou pelas suas inquietações sobre os estudos aprofundados no corpo de atores e, inclusive, sobre a pesquisa com respiração. E principalmente o acúmulo de bibliografias usadas no CPT como referências ligadas aos estudos asiáticos e orientais.

Em uma entrevista para a Revista Sala Preta, Antunes fala das macumbas como se fosse uma experiência improvisada brasileira, como uma experiência não muito legal. Essa sua fala me pareceu bastante pejorativa e elitizada:

¹⁰³ Texto de Carlos Calchi extraído do cartaz de divulgação de seu curso “Butoh: uma vivência inspiradora para a interpretação teatral”, realizado na CAL em 2003.

No Brasil eu vejo espetáculos que são feitos na marra. A gente até gosta, como quando a gente vai, na sexta-feira, numa macumba, e acaba se entusiasmando com a percussão, mas não é legal. Eu gosto muito mais quando você pode acompanhar racionalmente os sentimentos e entrar na coisa. Não é gostar do espetáculo porque ele é muito aquecido. Isso não é legal para o nosso desenvolvimento, para o nosso progresso, para o nosso futuro. Porque bons autores exigem grandes atores. Porque se você escreve uma peça de teatro e dá para uns trogloditas fazerem o conflito pelo conflito acaba preferindo escrever para a televisão. Não ganhar nada e ainda não ter nenhuma satisfação... Mas se o autor percebe que tem gente que sabe dizer ele se entusiasma a escrever para o teatro (Filho, 2006, p. 108).

Eu prossegui estudando e trocando conhecimentos com Carlos, até um dia fatídico em que o esperávamos para mais um encontro em um espaço em Botafogo, no mesmo ano de 2003. Carlos Calchi era um homem branco e parecia super espiritualizado na cultura do candomblé. Era casado com o também artista e pesquisador inglês Paul Heritage, fundador do *People Palace Project* (Teatro nas Prisões). Dizia que o primeiro livro que leu sobre Butoh era o livro de Pai Agenor Miranda “Caminhos de Odu”, um livro sobre candomblé. Só andava de branco com uma espécie de conta de cristal transparente (Japamala budista) no pescoço. Muito calmo e pacífico, do nada, em conversa depois de um trabalho em sua casa no Bairro Peixoto, disse que tinha um enorme medo de ser assaltado e levar um tiro. Desconversei. Um dia, enquanto o esperávamos para mais uma aula, eu tinha ficado na incumbência de abrir o espaço, limpar o assoalho e acender um incenso e o fiz. Depois de esperarmos por pelo menos uma hora, em um período que ia das 18h às 19h, sendo que o encontro terminava às 20:30h, de súbito, a administradora da casa entrou na sala em que estavam todos os alunos reunidos, em média umas quinze pessoas. Todos olharam para a porta acreditando ser o professor Carlos que estava bem atrasado. Estávamos sentados no chão formando um círculo, enquanto conversávamos em tom informal. A senhora permaneceu parada na porta, não se conteve e caiu em um pranto copioso. Ficamos perplexos com a atitude. Ela tinha dificuldades de dar a informação que vinha dar, parou em soluços. E de forma emocionada deu a notícia: “O professor Carlos Calchi não poderá estar presente na aula. Acabou de ser atingido com um tiro na cabeça no trânsito a caminho daqui, depois de sair do Degase¹⁰⁴ onde dava aulas de teatro. Ele está morto!”. Ouvimos perplexos a informação. Não conseguimos acreditar de imediato. Em seguida, caímos todos e todas em um choro coletivo. Foi uma das piores situações de morte que experienciei. Esperávamos que ele viesse para a aula. Ele não veio nunca mais.

A Gira
Tantos mortos
Dançam na memória
De outros corpos.
Tantos vivos
Morrem por dia
Mais do que os mortos.

¹⁰⁴ Departamento Geral de Ações Sócio Educativas é um órgão do Governo do Estado do Rio de Janeiro que executa medidas judiciais aplicadas aos adolescentes em conflito com a lei.

Tantos corpos
 Dançam a alegria
 E o espanto.
 Outros tantos
 Morrem vivos
 No desencanto.
 Tantos corpos
 De sangue, carne,
 Canto e movimento
 Dobram o tempo
 No avesso da morte:
 Encantamento. (Simas, 2022, p. 88)

Segui com a pesquisa sobre Butoh e sobre o Afrobuto. Abracei o tema com unhas e dentes, enfatizando a sua grande relação com a vida, a natureza, mas muito mais sobre a morte. Cada vez mais busco formas de entendimento dessa força misteriosa que está no mundo e entre nós. Afinal, esse movimento artístico, o Butoh, que nasceu depois da destruição de cidades japonesas por bombas, derretendo corpos com sua violência nuclear, e ressignificando na cena performativa e nas pesquisas de arte moderna e contemporânea a ideia de dançar nossos mortos, tornando-os, assim, vivos ou “ancestrais mortos-viventes”, como define o professor, mestre em filosofia e doutor em bioética Wanderson Flor do Nascimento no artigo “Da necropolítica a ikupolítica” (2020):

Assim, iku, a morte, não é entendida como um processo que rompe nossa pertença à comunidade. Ela transforma. Passamos da condição de vivos à condição de ancestrais mortos-viventes que pertencem à comunidade, vivendo na memória das pessoas e no espaço comunitário, no qual como ancestrais, nos comunicamos, nos alimentamos, agimos (Nascimento, 2020, p. 30-31).

E como em uma espécie de convocação provocativa o mesmo Wanderson Flor propõe para resistirmos à necropolítica vigente em nossas comunidades:

Promover uma ikupolítica que seja um modo de resistência à necropolítica. Tarefa para realizarmos no coletivo, tanto como viver e buscar reconstruir um mundo comunitário, onde se possa viver e morrer pra sermos raízes. Viver numa vida na qual os conflitos não sejam mortais, mas constitutivos e potencializadores (Nascimento, 2020, p. 31).

Aquela cobra que sou em espiral reconectando essas relações entre o visível e o invisível. O mundo de uma dança que faz a ligação entre mundos, que dança como quem dança com a alma, quem dança sua ancestralidade e dança seus mortos e mortas. O Butoh é uma dança de imagens. É um teatro de sensações, de respirações. É uma Iku filosofia em movimento. Segundo a bailarina e diretora Maura Baiocchi (1995) seria um conceito aberto e repleto de

fronteiras entre várias artes, que seriam fatores primordiais na possibilidade de um pensamento butoísta. Conceituar o Butoh é inquietar-se, sair do lugar comum e ser provocado a dançar o pensamento. Dançar o próprio movimento que leva a um conceito menos fechado, amplo:

Já se disse muita coisa: o butoh é teatro, dança, teatro-dança, performance, dança-performance.

O butoh é dança, antes de mais nada. É ainda teatro, pois é uma expressão cênica. Também é performance, arte de risco e improviso: uma função cênica caracterizada pela existência de um agente (ator, dançarino, artista, qualquer pessoa ou até mesmo um objeto, um texto ou um conjunto de signos, de preferência imagéticos) e um público, de preferência ativo e criativo (Baiocchi, 1995, p. 20).

Três anos depois fui me reencontrar, outra vez, com a prática do Butoh através de uma imersão em 2006 na Taanteatro¹⁰⁵, companhia de teatro de São Paulo, com sede próxima à Embu das Artes. Fui uma das sete artistas que participaram dessa experiência imersiva, ao lado de pesquisadores-artistas do Rio de Janeiro, São Paulo, Santa Catarina e Argentina. Pedi umas férias da família e me lancei nessa viagem de quinze dias em pleno início de ano, em pleno verão. Mande uma carta de intenção e fui aceita como bolsista na “Oficina Residência da Taan Teatro” sob a direção de Maura Baiocchi (BR), Wolfgang Panneck (DE) e Nourit Sekiné (FR). A proposta da residência era, além de reunir artistas diversos das áreas da dança, performance e teatro, criar oportunidades em que pudéssemos desenvolver uma perspectiva performativa com aproximadamente quinze minutos de duração, sem cronômetros. Foi nesse período que aprofundi inicialmente o meu diálogo entre o afro e o Butoh. Já tinha tido o contato da leitura do livro “Butho, veredas d’alma” de Maura Baiocchi. Na verdade, foi meu primeiro livro relacionado à Butoh e sua história. Ter a oportunidade de conhecer esses três diretores artísticos foi uma verdadeira honra. Assim sendo, estudei no período da residência as dimensões de uma dança Butoh que priorizasse meu corpo negro. Fui buscar na umbanda, primeiro na ideia da pombagira e mesmo em Exu, uma metodologia que tocasse minha ancestralidade. Encontrei diálogo em um livro de símbolos e mitologias uma certa Afrodite das Encruzilhadas. Uma Afrodite que comia nas encruzas, bebia, serviam-lhe vinhos, frutas, perfume...sua zona de poder era a encruzilhada. Criei então, “Afro-dite” (Figura 82) uma performance que falava do nascimento de uma força feminina primordial. Ela nascia do meio de folhas secas e vestia uma grande saia vermelha que mantinha seu corpo escondido até a total revelação. O corpo ia sendo revelado aos poucos através de movimentos lentos e contorcidos. Os olhos eram como holofotes conduzindo toda a sequência cênica. Preferi não ter nenhuma música na performance ou fundo

¹⁰⁵ TaanTeatro. Disponível em: <http://www.taanteatro.com/>. Acesso em: 12 jun. 2024.

musical. Tudo acontecia no silêncio aproveitando todo som ambiente, já que estávamos dentro de um estúdio/sala que se situava na natureza. Porém, com uma estrutura que incluía um grande linóleo preto que cobria todo o ambiente, as paredes laterais todas de vidro que deixavam revelar uma pequena floresta e do outro lado uma pedra cavada que dava um clima árido ao estúdio.

Eu sou uma macumbeira-artista, sou uma artista-macumbeira. E como tal, coloco nas minhas práticas e teorias de vida, na arte e na espiritualidade enquanto política do conhecimento (Rufino, 2018) Numa espécie de busca ou estudo de uma Teoria da Ancestralidade com “aquebrantamento” (Rufino, 2018) das maldições coloniais. Segundo o também dançarino de Butoh, professor doutor e pesquisador-artista Thiago Abel em sua tese de doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (2023), macumba e Butoh podem se conectar em um corpo-encruzilhada por um pensamento contra colonizado:

Butô e macumba se conectam em mim, neste corpo-encruzilhada, neste macumbeiro apaixonado por Hijikata. O intuito não é convidá-los a seguir pela mesma trilha, mas instigá-los a descobrir onde as danças e andanças se entrecruzam na singularidade de cada existência, encontrando modos coerentes de fazer o butô gingar, colocando-o em jogo com os inúmeros brasis que formam e deformam o Brasil (Abel, 2023, p. 41).

Para apaziguar minhas inquietações de performer que dança o ambiente, a ecologia e a natureza, independente se é uma natureza construída pelas mãos humanas, me conecto com o pensamento do autor e filósofo Ailton Krenak em “Ideias para adiar o fim do mundo” (2020), onde ele apresenta imagens riquíssimas a respeito de núcleos esquecidos na terra, núcleos à margem de uma “humanidade bacana”. Penso que precisamos dançá-los! Dançar o povo da terra! Dançar esse povo escondido, rústico e considerado sub-humanidade, nos aproxima mais da própria noção da terra enquanto matrigestora, força vital energética, bruta, geradora de vida e de morte:

Enquanto isso, a humanidade vai sendo descolada de uma maneira tão absoluta desse organismo que é a terra. Os únicos núcleos que ainda consideram que precisam ficar agarrados nessa terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. São caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes – a sub-humanidade. Porque tem uma humanidade, vamos dizer, bacana. E tem uma camada mais bruta, rústica, orgânica, uma sub-humanidade, uma gente que fica agarrada na terra. Parece que eles querem comer terra, mamar na terra, dormir deitados sobre a terra, envolto na terra (Krenak, 2020, p. 21-22).

Figura 80 – Ritos de Passagem 1 - 2006



Fonte: Acervo da Companhia Taan Teatro – SP. Oficina Residência da Taan Teatro na Fazenda Vitória em Embu das Artes, 2006.

Um rito de passagem é um retorno entre mundos. Entre a vida e morte há um encontro e luta por uma identidade. Nos ritos de passagem das oficinas-residência de Maura Baiocchi e a Taan Teatro morre-se para um entendimento em artes e nasce-se para a abertura filosófica de um ser dançante na vida e no mundo: “Para um/a muntu africano/a, os mortos não estão mortos: são apenas seres vivendo além da muralha esperando pelo seu provável retorno à comunidade, ao mundo físico.[ku nseke].” (Fu-Kiau, 2024, p. 31). A possibilidade de trazer para a realidade da dança ou teatro, das artes cênicas, no palco ou na cena, ou na performance, ossos mortos e mortas. Dançar o ancestral, dançar o ancestral, em um teatro-ancestral levado pelo corpo-ancestral. Uma perspectiva teórico-prática de teoria da ancestralidade nas artes da cena. As macumbas são práticas que podem rememorar essas passagens, essas histórias e essas fabulações populares que fazem parte do cotidiano de muitos artistas e não-artistas. E que não são, às vezes, entendidas como matérias importantes ou necessárias para a elaboração de um

processo artístico. A gente esquece o que está mais perto do nosso umbigo e prefere olhar para o que está à frente dos nossos narizes e mais longe de nós.

Figura 81 – Ritos de Passagem 2 - 2006



Fonte: Acervo da Companhia Taan Teatro – SP. Oficina Residência da Taanteatro do na Fazenda Vitória em Embu das Artes, 2006.

Figura 82 – Performance Afro-dite (1) - 2006



Fonte: Acervo pessoal da autora. “Afro-dite”: solo-performance criada na Residência Taanteatro - São Paulo, 2006.

Figura 83 – Performance Afro-dite (2) - 2006



Fonte: Acervo pessoal da autora. “Afro-dite”: solo-performance criada na Residência Taanteatro - São Paulo, 2006. Uma das fotos dessa performance encontra-se impressa no livro “Taanteatro: Teatro coreográfico” (Baiocchi & Pannek, 2007, p. 160).

Depois da experiência na residência da Taanteatro comecei aprofundar o assunto do que seria ou poderia ser o Afrobuto no meu corpo e na minha cena. Fui tentando incorporar nos espetáculos que trabalhava como atriz, algumas experiências do meu corpo nas práticas Butoh como, por exemplo, em “Eu-Fausto¹⁰⁶”, dirigido pela professora da Unirio Cristina Britto, em uma prática de montagem da Escola de Teatro. Eu já estava cursando nesse período o curso de licenciatura em artes cênicas. A montagem trazia as dramaturgias de Marlowe, Fernando Pessoa e Goethe e a novidade também da encenação estaria na presença de uma mulher negra que se apresentava como uma Mefistófeles em forma de pombagira (Figura 84). As outras três mulheres em cena eram todas brancas com um perfil e figurino clássico europeu. Eu aparecia durante a cena de apresentação das figuras diabólicas de Mefistófeles. De súbito, saía debaixo de uma mesa fumando charuto e dançando lentamente até ficar de pé. Com unhas vermelhas, batom vermelho, terno preto, sapatos vermelhos, sutiã vermelho e o detalhe de um anel de pedra vermelha (que ganhei de uma pombagira em uma macumba). A cena era assombrosa, era medonha, era inquietante. A construção dessa personagem se deu muito por conta de meu perfil na época. Inclusive o convite da diretora foi categórico: “Cátia, fique à vontade para fazer o que quiser com Mefistófeles. Só você para trazer a pombagira para esse espetáculo! Só vejo você realizando essa tarefa de trazer a cultura brasileira para o universo de Goethe.” Ou seja, deitei e rolei! Queria era mesmo mais espaço para poder treinar essa natureza transgressora das “forças femininas das Lebarás¹⁰⁷”. Foi incrível a oportunidade de colocar meu corpo nessa gira dos teatros e textos clássicos, mas do meu jeito. Às vezes eu me pergunto, quando penso em aspectos de seleção de elenco e produção de espetáculos: por que eu seria imprescindível na construção de uma “personagem pombagira”?

Sendo assim, apresento a última parte da sinopse inserida no programa do espetáculo produzido pela diretora Cristina Britto em 2007, como disciplina de prática de montagem da UNIRIO:

EU FAUSTO: A subjetividade Como Um Duplo do Mistério

[...]

Dessa maneira, o espetáculo Eu Fausto é concebido como uma tradução do fenômeno do duplo ou de intersubjetividade. Para ele, buscamos, exercitamos, criamos e privilegiamos signos que estruturados em linguagem, revelem, com certo rigor e coerência, esse fenômeno de alteridade.

Nesse sentido, propomos a construção de um universo de natureza metafísica para a expressão de significativas questões relativas ao ser e aos mistérios da alma. São indagações que acometem o homem, na sua busca desenfreada de conhecer-se a si

¹⁰⁷ Pombagiras (Exus mulheres)

mesmo e ao mundo, e cuja expressão pensamos encontrar no universo poético dos mistérios do duplo da vida e da arte. (Britto, 2007)

Figura 84 – “Eu Fausto” – Mefistófeles-pombagira - 2007



Fonte: Acervo pessoal da autora. Espetáculo “Eu Fausto”. Direção: Maria Cristina Brito. Sala Lucília Perez – 2º andar – CLA – UNIRIO.

Durante o período em que estava no processo de “Orelha e Cogumelos” também estava no processo do espetáculo da disciplina de prática de montagem sob a história do primeiro palhaço negro brasileiro: Benjamim de Oliveira. Tínhamos uma grande equipe na ficha técnica, entre atores, atrizes, cenógrafos, figurinistas e uma equipe responsável pela dramaturgia com total embasamento teórico e histórico para o espetáculo.

Na figura 85 podemos verificar um contingente forte de uma realidade, da época, da UNIRIO, de uma maioria de artistas com ascendência branca. Como podíamos construir, por exemplo, uma cena de pessoas escravizadas em fuga com corpos brancos? Nós construímos. Pasmê! Muita contradição para nossa época, em que achávamos tudo normal e não questionávamos o quanto estávamos reforçando a total incoerência em relação aos corpos negros e sua representatividade e presença na cena. Branco fazendo papel de negro é o fim da picada! No elenco, éramos eu, Marco Serra e Paula Cavalcanti, identificados como negros nessa

montagem de 2008. No caso meu papel era da avó de Benjamin, do próprio Benjamin (dobrava o personagem com Marcos) entre outros personagens. Mesmo assim, o espetáculo foi sucesso de público na UNIRIO, como prática de montagem. Falávamos e exaltávamos a vida e a arte de um ícone negro tão importante para o cenário das artes cênicas do Brasil e do mundo, da produção teatral, das artes circenses, da música, e etc. Benjamin de Oliveira era realmente um acontecimento em sua época. Mesmo tendo que fugir dos maus tratos domésticos de seu pai, então capataz, em uma fazenda em Minas Gerais (antiga Patafufo, que hoje se chama Pará de Minas) para trabalhar em um circo. Onde encontrou ainda muita violência e racismo, porém com muita habilidade, astúcia e empreendedorismo, conseguiu criar o que ele chamou de Circo-Teatro. Ele apresentava peças de sua autoria, com músicas também de sua autoria e produzia seus espetáculos. Isso depois de ter passado por vários outros circos, com vários outros donos truculentos, cruéis e racistas:

Figura 85 – “Circo-Teatro Benjamin de Oliveira” - 2008



Fonte: Acervo NEPAA – UNIRIO. Primeira formação de elenco e ficha técnica do espetáculo da Prática de Montagem da UNIRIO. Direção: Zeca Ligiéro – da esquerda para direita, atores de pé: Marcos Serra, Maksin Oliveira, Caito Guimarães, Lucas Oradovschi, Alexandre Lambert (Cenógrafo) e Zeca Ligiéro. Da esquerda para a direita, atrizes: Marcela Coelho, Gabriella Mello, Clara Santhana, Paula Cavalcanti, eu, e Aressa Rios.

O professor doutor e pesquisador em Artes da Cena Daniel Marques no seu artigo: “Do Moleque Beijo ao Mestre de Gerações” conta um pouco da vida de fugas, muito trabalho ainda na infância, a consagração e declínio do artista Benjamim de Oliveira:

Seguindo com a companhia do Comendador Caçamba, pitoresca figura do meio circense da virada do século XIX para o XX, agora já palhaço consagrado, Benjamim de Oliveira chega ao Rio de Janeiro. Na então capital da recém instaurada República, o moleque Beijo, o menino fugido com o circo do sertão mineiro, se afirma como um dos maiores de sua profissão, alcançando extraordinário sucesso de público e recebendo elogios da crítica especializada e de outros artistas consagrados. Artur Azevedo registra assim a impressão que Benjamim lhe causara: “é um negro, mas um negro apolíneo, plástico; um negro que, metido nas suas bombachas de ‘clown’, me pareceu Otelo, que saltasse das páginas de Shakespeare para um circo, na Cidade Nova” (SILVA, 2007. p. 231); Procópio Ferreira o chama de “Mestre de gerações” (ABREU, 1963. p. 79). (Silva, 2010, p. 133).

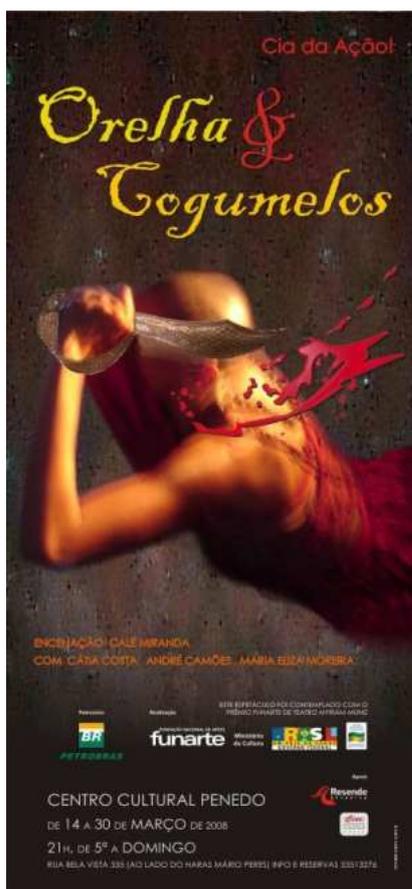
Nesse espetáculo de 2008, nós contamos a história de um palhaço negro brasileiro. O palhaço Benjamin de Oliveira, aquele que foi espancado por donos de circo, quase trocado por um cavalo, apaixonou-se pelo seu grande amor Catita que o abandonou, ouviu histórias de sua avó, teve que provar para um capataz que era do circo, tornou-se palhaço por um acaso, foi vaiado, levou pedrada em cena, tornou-se um sucesso nacional com suas criações, lutou na justiça para receber uma pensão de auxílio a velhice e morreu na miséria. Assim, como é a história de muitos negros e negras artistas até hoje.

O espetáculo “Orelha e Cogumelos” sob a preciosa direção de Calé Miranda, ator, diretor, dançarino e artista-pesquisador, foi realmente um divisor de águas no aprofundamento da minha pesquisa. Conheci Calé na residência que mencionei anteriormente em São Paulo na Taan Teatro. Conversamos bastante sobre a perspectiva de confluir as danças de cultura afro-brasileira e diaspórica com Butoh. Logo em seguida, recebi seu convite para protagonizar o espetáculo, juntamente com a empresária e atriz Elisa Moreira e o cantor e ator André Camões. Aceitei. Depois da montagem em 2008, ficamos mais três anos em cartaz circulando. Eu saí de Niterói onde nasci e morei por muito tempo, para ir morar no interior, em Itatiaia (RJ), Penedo, local onde se situava a Companhia da Ação e o diretor. Morei nessa Serra durante dez anos e vivi momentos de encontro bem importantes com as naturezas de dentro e de fora do meu corpo. Foi em “Orelha e Cogumelos” que pude experienciar no meu corpo fortemente certos aprofundamentos de movimento, dança, teatro e performance. Era uma dança apoiada nos sentidos e na mitologia, história, itan ou pataki de Orixá. Era sobre Obá, Oxum e Xangô, sobre o relacionamento desse “trisal” (Agô!). Quando Obá corta sua orelha para agradar Xangô sob orientação de Oxum.

Esse espetáculo era bastante povoado por imagens cênicas bem contundentes, como a utilização de água e fogo no espaço de atuação. E esses dois elementos eram essenciais em termos de construção performativa e cenográfica do espetáculo. Mesmo porque acionavam as energias dessas forças e potências que são os orixás. Xangô é fogo, tanto quanto Obá e Oxum são água. Duas diferentes modalidades da força da natureza aquática. Enquanto uma é a parte de um rio que recebe os raios, a parte mais caudalosa, brava e intempestiva. A outra, mesmo que cheia de nuances de velocidade, traduz em sua potência a calma, a delicadeza dos poços naturais e a languidez das quedas d'água.

Nós estreamos o espetáculo em um Centro Cultural em Penedo. Montamos uma pequena estrutura transformando a casa em um pequeno teatro com arquibancadas. O espetáculo foi montado e encenado na sala de estar da casa de Anne Virkilla, finlandesa e produtora cultural moradora de Penedo. Fizemos doze apresentações lotadas todas as noites. Conseguimos com essa produção atingir um público local e moradores de outras regiões como Resende, Barra Mansa e Volta Redonda.

Figura 86 – Espetáculo “Orelha e Cogumelos” - 2008



Fonte: Acervo pessoal da autora.
Programa do espetáculo “Orelha e Cogumelos”. Direção: Calé Miranda.

Figura 87 – Páginas iniciais do programa da peça “Orelha e Cogumelos” - 2008



Fonte: Acervo pessoal da autora. Espetáculo “Orelha e Cogumelos”. Direção: Calé Miranda.

O programa acima é uma espécie de livreto com agradecimentos ao edital, aos orixás e a toda equipe envolvida. Consta também da sinopse do espetáculo e do roteiro da “performance cênica”, ficha técnica e a história da Companhia da Ação, com suas participações em festivais e premiações. As páginas acima mencionadas dizem respeito a duas falas muito importantes para nossa construção artística. A resposta na pergunta “Afro?” da Yalorixá, professora e pesquisadora de religiões afrodescendentes, Eleonora Ignez (Mulher de Iansã) e a resposta para “Butho?” da bailarina, diretora e artista-pesquisadora Maura Baiocchi. Vejamos alguns momentos de considerações das duas colaboradoras em suas respectivas áreas, como que respaldando e abrindo caminhos para a apresentação do projeto “Orelha e Cogumelos”:

[...] O motivo dessa peça é um itan, uma história mítica que remonta momentos da existência das divindades iorubás, conhecidas como orixás. Esse povo tem uma cultura exuberante e veio para o Brasil com sua história na alma.

Parte dessa alma e parte dessa história viveremos aqui através do FOGO, da PAIXÃO e do OURO. Encantamentos tão presentes em qualquer cultura e que são essência desse espetáculo.

Embora os orixás tenham uma origem africana, em terras brasileiras construíram uma identidade e compreensão próprias, mestiça. Deprendemos então que os Orixás são

também arquétipos – presentes em qualquer cultura e que norteiam a prática das religiões de matriz africana o Brasil (Ignez, 2008).

[...] Atualmente (a partir do fim do século passado) assistimos, dentro e fora do Japão, ao surgimento de novos gêneros de arte-cênicas aparentadas à dança butoh e que estudiosos passaram a denominar de pós-butoh. Uma nova tendência de múltiplos processos e resultados desenvolvida por jovens performers, sobretudo oriundos do Japão, da Coreia e da China que se unem a ocidentais da Austrália, África, Europa, México ou América do Sul e se deixam contaminar mutuamente.

Apesar de a dança butoh ser considerada, principalmente pelos japoneses, tão etnocêntrica quanto os milenares teatro noh e kabuki, a tensão, um de seus preceitos básicos, e a noção de que todo corpo humano é habilitado de memória coletiva e ancestral sem diferenciação, sem julgamento e sem dualidade, liberta essa arte de qualquer tentativa de posse sonhada por um grupo de artistas oriundos do Japão. Torna-a expressão universal muito mais do que local e passível de atitudes e gestos antropofágicos nos quais, nós brasileiros, somos experts.

Yorubá or not Yorubá!?

Evoé Hijikata! Arigatô Kazuo Ohno! (Baiocchi, 2008).

Nós participamos de festivais de teatro com “Orelha e Cogumelos”, mas o Festival Internacional de Teatro (Fita) foi o mais importante deles em termos de visibilidade, na época, e creio que até hoje. Porque é um festival que se propõe a visibilizar projetos de várias regiões do estado do Rio de Janeiro com diversas propostas artísticas. Fizemos uma apresentação que teria sido programada para acontecer na íntegra no dia 10/11/2010. Porém um grande apagão que acometeu todo o estado brasileiro interrompeu nossa apresentação que já estava em dez minutos. O palco, a plateia e todas as estruturas do festival ficaram às escuras. Eu tinha acabado de finalizar minha primeira aparição em dança (Afrobutoh) do espetáculo como Obá, depois da dança de Oxum. Logo após de acenderem as tochas de Xangô que entraria com sua performance. Na semana seguinte nós voltamos. Foi assim o combinado com a produção. A questão com o apagão durou pelo menos uns dois dias pelo Brasil. Quando estávamos chegando com os equipamentos para a montagem para um novo espetáculo, um senhor que se apresentou como produção do festival, e nos disse o seguinte: “ – Olha...dessa vez vai rolar espetáculo, sim, viu? Dessa vez a macumba de vocês não vai dar certo (risos)”. Provavelmente o que o produtor se referia era a questão de que a nossa nova apresentação iria ser totalmente remunerada. Incluindo hospedagem em hotel de luxo, com direito a piscina, banheira no quarto e alimentação de alto nível. Ou seja, o blecaute nos ajudou a voltar para o festival e a ganhar o dobro de cachê. Oreyeyeoo Oxum! Obá Xirê! Kaô Kabecilê!

Figura 88 – Cartaz do espetáculo “Orelha e Cogumelos” - 2010



Fonte: FITA – Festival Internacional de Teatro de Angra dos Reis – RJ.
 Espetáculo “Orelha e Cogumelos. Direção: Calé Miranda.

Segui enquanto artista da cena e performer experimentando no meu corpo e construindo uma atuação diferenciada, ligada às corporalidades negras dos orixás, das macumbas e dos terreiros na cena. Espetáculos como, por exemplo, “O Rio de Muane” (2009) (Figuras 89, 90 e 91) e “Mamiwata” (2013) (Figuras 94, 95 e 96), os dois dirigidos pela coreógrafa, doutora e pesquisadora das artes da cena a professora Denise Zenicola, foram possibilidades de ação, em que pude, por exemplo, desenvolver minha pesquisa em Afrobutho e pude trazer o mestre Zé Pilintra de outras formas, com uma vestimenta mais elaborada, sapatos nos pés, altamente elegante, mais próximo da imagem de um mestre-sala de escola de samba. E mesmo experimentar, como na Figura 89, a presença de Exu que abria o espetáculo sob o som de atabaques e um canto pro Orixá. Durante anos e em outros espetáculos, eu tive a oportunidade de trazer a dança de Exu ou suas corporalidades para a cena, principalmente, como forma de abertura energética do espetáculo ou prólogo do espetáculo. Como a forma de exaltação acabou se transformando em uma marca do espetáculo, essa referência impacta, inclusive, os trabalhos que eu dirijo até hoje. Exu abre todas as minhas cenas: seja em uma fala inicial em off (voz

gravada), cânticos ao orixá, uma dança que faça alusão ou na escolha da cor da luz utilizada na cena (vermelha de preferência). Se ele abre os caminhos nas macumbas, também abre os espetáculos, as cenas!

Araubebê tiriri lonan
Exu tiriri
Araubebê tiriri lonan
Exu tiriri [...] ¹⁰⁸

Figura 89 – “O Rio de Muane” – Exu – Abertura - 2009



Fonte: Acervo da Companhia Muanes Dança-Teatro. Espetáculo “O Rio de Muane”. Direção: Denise Zenicola. Teatro Sesi/RJ, Rua Graça Aranha.

Assim, nesses diálogos entre pedagogias teatrais e metodologias ancestrais ligadas às macumbas nas artes da cena, referencio o professor Luiz Rufino no livro: “Cazuá: onde o encanto faz morada”, quando fala sobre Exu, seus encantos e suas epistemes:

Exu é quem samba nos limites de nossas razões como elemento propício para pensarmos a educação como fundamento da vida. Dessa Forma, o que o dono do corpo quer é que nos movamos, que inventemos no descompasso da ginga o golpe inesperado, aquele que irá nos refazer e demonstrar nossa incompletude (Rufino, 2024, p. 66-67).

¹⁰⁸ Canto para Exu no Candomblé, de domínio público.

Figura 90 – “O Rio de Muane” – Muane na caminhada dos tempos - 2009



Fonte: Acervo Companhia Muanes Dança-Teatro. “O Rio de Muane”. Direção: Denise Zenicola. Teatro Sesi/RJ, Rua Graça Aranha.

Exu tem sido, no decorrer desses longos anos de trabalho artístico que desenvolvo, um grande professor. Nas metodologias das ruas e pedagogias do improviso me ensina como burlar e absorver as dificuldades de fazer arte no Brasil. Me ensina um jogo de corpo de imprevisibilidades que não angustiam, mas me fazem parar e escutar o tempo, o tempo das coisas, o tempo das pessoas e o tempo do tempo.

Figura 91 – “O Rio de Muane” – Zé Pilintra vira mestre-sala - 2009



Fonte: Acervo da Companhia Muanes Dança-Teatro. Espetáculo “O Rio de Muane”. Direção: Denise Zenicola. Teatro Sesi/RJ, Rua Graça Aranha.

O espetáculo sobre o palhaço negro Benjamin de Oliveira (2008) com a formação de dez artistas em cena na prática de montagem da Unirio que citei anteriormente, no ano seguinte, foi remontado comigo em cena e outro ator. Nós dois, um duo negro. Eu e Marcos Serra, professor doutor e ator, juntamente com o diretor e professor PhD Zeca Ligiéro e com a coreógrafa e professora doutora Denise Zenicola, remontamos essa obra. Eu fazia onze personagens, entre eles, os donos do circo, a grande paixão de Benjamin (Catita), sua avó (personagem que interpretei na primeira montagem), entre outros. Eram rápidas trocas de roupa com o auxílio de um cabideiro na cena, que eu intercalava vários adereços como: chapéus, chalés, máscaras, instrumentos musicais, trocas de roupa e etc. Nós apresentamos por dois anos na Colômbia (19º e 20º Festival Internacional de Teatro del Caribe, em Santa Marta). Nunca fizemos temporada no Brasil, só poucos ensaios abertos (Figuras: 92 e 93). Nossa interação em cena era sempre muito produtiva. Nós sempre trocamos muito dentro da perspectiva de produzir um espetáculo que contasse uma história de forma simples e dinâmica. Uma perspectiva de contação de histórias de corpos negros na cena. Aqui, aponto enquanto tecnologia ancestral, o próprio corpo do artista negro em ação. Assim, o que situa a fala é o corpo e suas vivências.

Há um diferencial entre artistas negros na cena com temáticas negras ou histórias de vidas negras. Aqui estão, por exemplo, as discussões e apontamentos acerca de um teatro negro ou teatro preto, quando nos reunimos em fichas técnicas majoritariamente negras e/ou editais com esse propósito de troca de conhecimentos. Infelizmente, nesse período tempo e de trabalho, as cenas ainda eram dirigidas por diretores e diretoras, ou mesmo coreógrafos e coreógrafas, brancos. Sempre haverá disparidades no entendimento ou pesquisa artística ligados a artistas e sua vivência, idades, relações sociais e raciais. Mesmo se considerarmos as epistemologias adquiridas desenvolvidas por esses artistas brancos. Na época, eu não tive a oportunidade de trocar com nenhum artista negro, por exemplo, ligado à direção artística. Sempre sendo muito usada para representar com meu corpo negro situações que só meu corpo poderia. Mesmo que como forma de reforçar, infelizmente, o próprio racismo. NÃO BASTA TER UM CORPO NEGRO NA CENA.

Figura 92 – Segunda formação de elenco para o espetáculo “O Palhaço Negro: A história de Benjamin de Oliveira” – A avó conta histórias



Fonte: Acervo NEPAA – UNIRIO. Espetáculo “O Palhaço Negro: A história de Benjamin de Oliveira”. Direção: Zeca Ligiéro. Teatro Nacional da Colômbia – 2009.

Figura 93 – “O Palhaço Negro: A história de Benjamin de Oliveira” – O circo chegou!



Fonte: Acervo NEPAA – UNIRIO. Espetáculo “O Palhaço Negro: A história de Benjamin de Oliveira”. Direção: Zeca Ligiéro. Teatro Nacional da Colômbia.

Figura 95 – Programa “Mamiwata” - 2013



Kiriê

Kiriê de Griots é um projeto de pesquisa em arte em Dançateatro e é sediado no Polo Universitário de Rio das Ostras, da Universidade Federal Fluminense – UFF. Um projeto multiarte que visa rememorar a rota ilegal de escravos do Norte Fluminense ao Rio de Janeiro, no século XIX, na atual estrada BR 101. O espetáculo MAMIWATA é um produto Cultural deste projeto que tem financiamento FAPERJ.

Equipe Kiriê de Griots

Profa. Dra. Denise Mancebo Zenicola
 Profa. Dra. Ausônia Bernardes
 Profa. Dra. Rossi Gonçalves
 Profa. Dra. Alessandra Meleiro
 Profa. Dra. Renata Camargo
 Prof. Dr. André G. Costa
 Prof. Ms. Débora Campos

Temporada

28 de setembro de 2013
 Projeto Peixe Vivo,
 Solar do Jambuí, Ilhéroi > 19h

08, 09 e 10 de outubro de 2013
 Teatro Municipal de
 Rio das Ostras > 19h

23 e 25 de outubro de 2013
 Palção da Unirio
 Rio de Janeiro > 20h

08 a 17 de novembro de 2013
 Centro Coreográfico da Cidade
 do Rio de Janeiro
 > sextas e sábados 20h /
 domingos 19h30

27 e 28 de novembro de 2013
 Casa de Casemiro de Abreu
 Barra de São João,
 > dia 27, às 15h e 19h / dia 28,
 às 10h

Fonte: Acervo Companhia Muanes Dança-Teatro. Espetáculo “Mamiwata”. Direção; Denie Zenicola . Palção – UNIRIO.

Figura 96 – “Mamiwata” – Iemanjá - 2013



Fonte: Acervo Companhia Muanes Dança-Teatro. Espetáculo “Mamiwata”. Direção: Denise Zenicola. Palção – UNIRIO.

Figura 97 – “Cidade Correria” – Mascaramentos - 2015/2016



Fonte: Acervo Coletivo Bonobando. Espetáculo “Cidade Correria”. Direção: Adriana Schneider e Lucas Oradovschi. Direção de Movimento: Mar Mordente e Cátia Costa. Arena carioca Dicró – Penha – RJ.

Após as participações em vários espetáculos que me inseri enquanto ficha técnica, e mesmo enquanto artista da cena, eu não conseguia, de forma plena, mostrar ou dialogar com meu trabalho inicial com direção de atores e/ou preparação corporal. Enfim, foi a partir do espetáculo “Cidade Correria” (Figura 97), depois do convite do Mar Mordente para dobrar a função de preparação corporal e direção de movimento, no período final da montagem, em que ele faria uma viagem ao México para estudos, que isso aconteceu. Foi realmente meu primeiro trabalho reconhecido comercialmente, por assim dizer. Foi fundamental para minha busca pessoal compor coesa, afinada em diapasão com a montagem. “Cidade Correria” foi um verdadeiro divisor de águas dentro das perspectivas de estudos da cena teatral e da busca de uma metodologia, de uma dramaturgia ou formas de preparação com o movimento corporal no palco e na vida. O elenco formado por jovens artistas talentosíssimos: Daniela Joyce, Lívia Laso, Marcelo Magano, Patrick Sonata, Karla Suarez, Hugo Bernardo, Igor da Silva, Thiago Rosa, Jardila Batista e Vanessa Rocha. Todos, em sua maioria, moradores de bairros periféricos cariocas como o Morro do Alemão, Vila Cruzeiro e adjacências. Alguns destes atores e atrizes (Daniela Joyce, Hugo Bernardo, Igor da Silva e Jardila Batista) são oriundos do Grupo Teatro

da Laje, que foi criado há mais de vinte anos pelo ator, professor e diretor teatral Veríssimo Júnior.

A seguir um trecho do programa do espetáculo “Cidade Correria” que estreou na Arena Carioca Dicró, na Penha Circular, no dia 30/11/2016, onde eram realizados os ensaios do coletivo:

“Cidade Correria” é um espetáculo sobre a cidade. A dramaturgia é fruto de trabalho coletivo, inspirada em imagens, filmes, situações cotidianas, histórias de vida e contos literários de Mia Couto, João do Rio, entre outros. A peça conta a história de um grupo de atores que invadem o teatro para tomar o que lhes pertence e, assim, contar e viver histórias de uma cidade inventada, que poderia ser a nossa cidade, ou qualquer cidade. O Coletivo Bonobando surge em 2014 a partir das experiências vividas na residência artística do Grupo Teatro da Laje na Arena Carioca Dicró, na Penha. Mais que um coletivo de teatro, o Bonobando é a soma dos trabalhos desenvolvidos por seus sujeitos. É um espaço de encontro, convivência e troca. Somos um bando de artistas autônomos que juntos formam uma potência criativa.

Nesse sentido, em relação à verdadeira sensação de experiência com o trabalho coletivo artístico, com uma equipe imbuída em traduzir o que as cenas pediam, um exemplo de encontro, foi numa conversa que tive com a artista visual e figurinista Fabiana Mimura, durante um ensaio em que observávamos seu estudo de criação de uma indumentária sendo performada pela atriz Járdila Batista. Mimura, na ocasião, chegou com uma parte do figurino que seria vestido pela Járdila Batista na última cena do espetáculo. Era na verdade a cena que estávamos prontos para fechar com pouco tempo faltando para a estreia. Se tratava de uma saia belíssima, bem cheia, de saco de lixo preto. A atriz colocou o figurino e adentrou a cena com total exuberância e altivez. Porém, no final da passada, me sentei ao lado de Mimura e fiz uma provocação em relação a cor da saia. Que representaria a poluição ou mesmo uma cidade suja, e tal. Perguntei à figurinista: que tal se enquanto a atriz fosse saindo e dançando, fosse também tirando a saia de saco de lixo e por debaixo tivesse uma linda saia com as cores do arco íris? Foi minha pergunta. Mimura ouviu. Levou a pergunta para casa. No próximo ensaio, ela chegou super empolgada, sorridente, contando um sonho que tinha tido com a figura (entidade) que apareceu para ela com um adê¹⁰⁹ (chorão) no rosto. Ela trouxe a saia de arco íris e um belíssimo adê de búzios para compor a personagem. Na composição do figurino também estavam um turbante e um bustiê dourados. Uma verdadeira rainha negra, uma espécie de mãe ancestral protetora da cidade-correria, uma orixá, que dançava ao final transformando toda a cena em uma explosão

¹⁰⁹ Adê: é uma espécie de “mascaramento”, coroa ou franja usado para adereçar o rosto dos orixás, inquices ou voduns nos cultos afrobrasileiros do Candomblé. O rosto pode ser coberto por contas, miçangas, búzios, pedrarias, vidrilhos, palhas trançadas, etc. Pode ser feito de metal, como cobre ou latão. Muito usado pelas forças femininas. Porém, Oxalá (orixá masculino) pode levar o adê ou chorão.

de cores e pipas que voavam. Abria-se o fundo do palco para o visual da favela e da rua. A personagem saía. O palco retratava a cidade em toda sua potência com pipas no alto, dialogando com a dança do ator-bailarino Thiago Rosa. Blackout.

O próximo espetáculo que selecionei para seguir uma certa cronologia de vida na arte e, conseqüentemente, na espiritualidade, foi “Eu-Amarelo” de 2018, relacionado ao que denomino solos-performance negros ou afro-solos em performance. Esse seria considerado, efetivamente, meu primeiro trabalho dentro das perspectivas de direção de uma única pessoa em cena, isso enquanto direção de movimento. Foi também um outro convite de um artista da cena, diretor e professor doutor Isaac Bernat. Nos conhecemos na Unirio. Ele, como meu professor na matéria de Interpretação IV, e eu como aluna. Inclusive participei com algumas falas e fotos no livro de sua autoria intitulado: “Encontros com o Griot: Sotigui Kouyaté” (2013). A importância de estar colaborando com esse espetáculo foi, principalmente, pela atuação ser da responsabilidade da atriz Cyda Moreno. Mulher negra acima dos cinquenta anos, com uma carreira substanciosa, apesar de tempos tenebrosos de invisibilidade, impetrados a qualquer artista nessa faixa etária. Porém, muito mais caótica por conta de ser uma artista negra retinta. “Eu-Amarelo” remonta em sua dramaturgia os textos da escritora Carolina Maria de Jesus do livro “O Quarto de Despejo”(1960). Um espetáculo que fala sobre a vida de Carolina, moradora da favela do Canindé. Catadora de lixo, que “cata o sonho” de ser uma grande escritora. Ela consegue uma projeção, mas devido ao esquema colonial de apagamento racista dos nossos grandes nomes, Carolina, como muitas e muitos, volta para a catação de lixo e morre na miséria. Eu e Cyda conversávamos durante os ensaios sobre quem é Carolina Maria de Jesus e o que ela poderia representar para a gente, aqui agora, enquanto mulher e artista e a relação com toda uma sociedade branca e hegemônica nos seus privilégios. A proposta era também dar protagonismo a essa grande artista da escrita, sem cair em uma caracterização ou representação estereotipada, binária e violenta, da mulher em situação de miséria, vulnerabilidade social e favelada. Segundo Leda Maria Martins em “A Cena em Sombras” (2023) é assim que há muito tempo nos colocam em cena e alguns até hoje mantêm essa configuração, aparentemente empática, principalmente para reforçar marcas de estruturas racistas entre personagens brancos e negros:

O teatro não causa, assim, nenhum estranhamento ao espectador, que se defronta com modelos perfeitamente reconhecíveis e familiares à sua imaginação. Na sintaxe que estrutura esse discurso, a personagem branca é traçada como sujeito superior e a *persona* negra, objeto enunciado, como ser inferior. Nesse modelo binário, de oposição e exclusão, branco e negro tornam-se signos polares e antagônicos, que têm

abafada sua natureza plural e se apresentam como lei, norma, paradigma, configurando-se, portanto, como símbolos (Martins, 2023, p. 48).

Comecei então, não pelo que alguns chamariam de coincidência, mas com uma sequência importante de espetáculos solos, assinando as funções de direção de movimento, direção artística e supervisão artística. São eles:

- 1- “Eu-Amarelo” - 2018 – Performance de Cyda Moreno – Direção: Isaac Bernat (Figuras 98 e 99)
- 2- “CorpoCatimbó” - 2018 – Performance de José Vianna Júnior – Direção: Benjamin Abras e Cátia Costa (Figuras 100 e 101)
- 3- “Outras Marias” - 2022 – Performance de Clara Santhana – Direção: Patrícia Selonk (Figuras 106 e 107)
- 4- “O Amor de Mulambo” - 2023 – Performance de Leah Cunha – Direção: Renato Farias (Figuras 116 e 117)
- 5- “O Grande Dia” - 2023 – Performance de Reynaldo Júnior – Direção: André Lemos (Figuras 118 e 119)
- 6- “Ninguém Sabe Meu Nome” - 2023 – Performance de Ana Carbatti – Direção: Inês Vianna e Isabel Cavalcante (Figuras 120 e 121)
- 7- “Em Gira: Ela Encruzilhada” - 2023/2024 – Performance de Iara Cassano – Direção: Cátia Costa (Figuras 122 a 125)
- 8 - “Isaura” - 2024/2025 – Performance de Aline Valentim – Direção: Cátia Costa (Figuras 126 e 127)
- 9 - “Um Pássaro Não é Uma Pedra” - 2024 – Performance de Lucas Oradovschi – Direção: Adriana Schneider, Cátia Costa e Mar Mordente (Figuras 131 a 133)

Assim, a partir das experiências nesses seis anos com espetáculos-solos, pude estudar e aprofundar um pouco mais a pesquisa corporal, principalmente em termos biográficos, mitológicos e arquetípicos. Cada história contada através, às vezes, de uma personalidade, entrecruzada pela própria história de vida do performer na cena. A própria questão da espiritualidade em todos os solos é um ponto de interseção. Um ponto de encontro na linha da calunga, como um certo fio condutor misterioso que cria uma atmosfera delicada e sutil. Vejamos o exemplo, através de um pouco da história da montagem do espetáculo “CorpoCatimbó” de José Vianna, performer, dançarino, ogã e artista-pesquisador cearense. Em 2017, fui convidada pelo ator, dançarino e pesquisador-artista do Afrobutho, para compor a ficha técnica de um processo do Porto Iracema (Instituto Dragão do Mar – Fortaleza – Ceará).

Era a pesquisa cênica-macumbeira de Zé Vianna, onde Benjamin era tutor e eu entraria como oficinaira. Exatamente para levantar com o performer a perspectiva das questões do feminino na performance. Ele tinha a ideia de trazer para a experiência performativa em dança, a entidade da Pombagira. Eram três entidades estudadas: o caboclo, a pombagira e a criança (Erê). Todos eles dentro das macumbas e baias juremeiras, ou seja, no contexto dos mestres e das mestras da Jurema. Nós: eu, Benjamin, Zé Vianna e Pai Mesquita do Ogum (*in memoriam*) atuávamos entre a sala de ensaio, localizada em cima do salão do terreiro de candomblé: Ilê Axé Ogum em Itapipoca (Cidade dos três climas no interior do Ceará) e o terreiro da Jurema da casa, que ficava nos fundos da residência do Pai Mesquita. Uma grande casa com piscina, garagem e um quintal repleto de ervas, árvores e plantas, todas catalogadas pela liderança religiosa. Um dia pela manhã, logo no início da jornada entre macumbas, teatros e danças, sentados no café da manhã, o pai Mesquita nos intimou dizendo: “Vocês três agora são meus ajudantes nas macumbas nesses dez dias. E assim foi. Começávamos bem cedo os ensaios, por volta das sete horas da manhã e terminávamos na hora do almoço, lá pelo meio-dia. Às vezes voltávamos para os ensaios no período da tarde, depois de banhos de piscina regados pela bebida da jurema, que ficava na geladeiras em grandes garrações. E os intervalos maiores eram para as macumbas que nós íamos como “ajudante” do Pai Mesquita. Um dia, por exemplo, fomos a um prostíbulo assentar dois Exus (Home e mulher) nos fundos da casa. Tudo muito simples, porém com muita força e axé. Isso tudo com direito a corte de bichos para alimentar a energia. Cada um entrou em média com dois frangos na mão. A macumba comeu solta. Muita fumaça, cachimbo, cânticos e rezas para trazer prosperidade de caminhos abertos para a casa de prostituição e a dona da casa. Participei de alguns rituais da jurema nesses dias, como cortes, obrigações e festas. O espetáculo “CorpoCatimbó” foi montado e apresentamos no mesmo período em que estávamos lá. Fomos para Fortaleza para apresentar o resultado das experiências de vida na macumba. Zé Vianna Júnior era ogã confirmado da Ilê Axé Ogum Já e Benjamin Abras tinha saído de Minas Gerais para se iniciar e iniciar o Mestre Zé Pilintra dele na ciência sagrada da jurema. Pai Mesquita do Ogum entrou na cena como uma espécie de mestre de cerimônias da experiência de “desenvolvimento artístico-espiritual”, como ele mesmo denominou a montagem.

Figura 98 – Cartaz do espetáculo “Eu-Amarelo” (1)



Fonte: Produção do espetáculo “Eu-Amarelo”. Direção: Isaac Bernat. Elenco: Cyda Moreno. Temporada iniciada em 2018. Circula até hoje pelo Rio de Janeiro, São Paulo, Minas, Bahia, entre outros estados brasileiros. Hoje, porém, o solo tem atuação feita pela atriz Mayara Carvalho.

Figura 99 – Cartaz do espetáculo “Eu-Amarelo” (2)



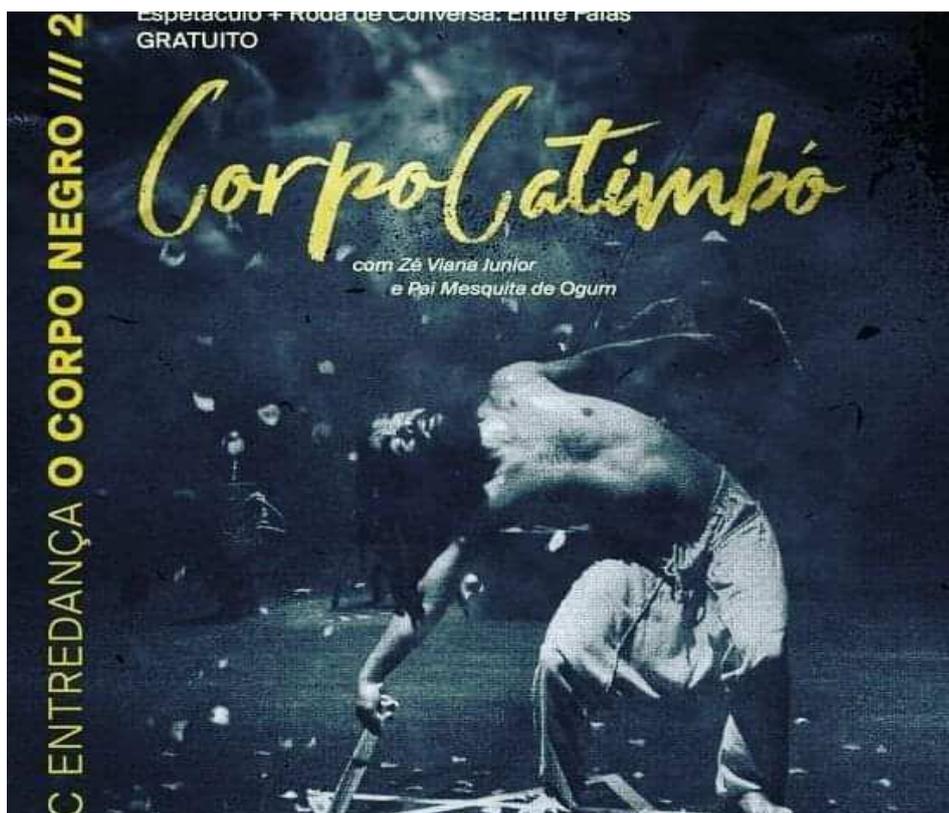
Fonte: Produção do espetáculo “Eu-Amarelo”. Direção: Isaac Bernat. Elenco: Cyda Moreno. Estreou no Sesc Tijuca pelo Edital Sesc Pulsar.

Figura 100 – “CorpoCatimbó” - 2018



Fonte: Acervo MOP 16. Espetáculo “CorpoCatimbó”. Direção Dramatúrgica: Benjamin Abras e Cátia Costa. Mostra de Artes do Porto Iracema das Artes – Instituto Dragão do Mar – Fortaleza – Ceará. Foto: Zé Vianna Júnior.

Figura 101 – “CorpoCatimbó” - 2022



Fonte: Edital Sesc Entredança – O Corpo Negro - Ano 2 – Sesc Copacabana – RJ. Espetáculo “CorpoCatimbó”. Direção Dramatúrgica: Benjamin Abras e Cátia Costa. Fortaleza – Ceará. Foto: Zé Vianna Júnior.

Figura 102 – “Esperança na Revolta” – 2018 (1)



Fonte: Acervo da Confraria do Impossível. Espetáculo “Esperança na Revolta”. Direção: André Lemos, vencedor do Prêmio Shell. Terreiro Contemporâneo – RJ.

O espetáculo “Esperança na Revolta” com direção de André Lemos, vencedor do prêmio Shell no ano de 2019, como o primeiro diretor negro a ser laureado pelo prêmio em 31 anos de existência, foi um importante momento da minha chegada em um trabalho, como atriz, principalmente, no que muitos conceituam como Teatro Negro ou Teatro Preto, por assim dizer. Com um elenco majoritariamente identificado como negro e/ou periférico, a Confraria do Impossível aborda em suas cenas questões ligadas ao racismo estrutural. Cheguei no período final da montagem para substituir uma atriz, dentro do perfil da personagem. Dirigi também o movimento do espetáculo. Fizemos uma temporada no Terreiro Contemporâneo, que tem sido o espaço de encontro e estudos das artes da cena preta carioca. O espetáculo fez seis anos de aniversário em 2024. Esse elenco se reuniu no final do ano para uma pequena temporada de duas semanas, isso com as devidas substituições, que são: eu, Lívia Prado, Nádia Bittencourt,

Dai Ramos, Alex Nani, Tarso Gentil (Tabu), Daniel Vargas, Juliane Cruz, Tati Villela e Wayne Marinho.

Figura 103 – “Esperança na Revolta” - 2018 (2)



Fonte: Acervo da Confraria do Impossível. Espetáculo “Esperança na Revolta”.
Direção: André Lemos. Terreiro Contemporâneo – RJ.

Figura 104 – “Esperança na Revolta” – 2018 (3)



Fonte: Acervo Confraria do Impossível. Espetáculo “Esperança na Revolta”.
Direção: André Lemos. Terreiro Contemporâneo – RJ.

Figura 105 – “Mamáfrica” - 2022



Fonte: Produção “Mamáfrica”. Direção: Gabo Barros. Filme-teatro realizado no Morro do Alemão com o elenco composto por Cátia Costa, Marcelo Magano e Paulo Guidelly.

Desta forma, dentro das metodologias ancestrais das macumbarias artísticas e artes da cena das macumbas a que me proponho, posso mencionar alguns espetáculos aos quais dirigi movimento ou fiz preparação corporal dentro das perspectivas de encenações constituídas de noções de terreiros, ritos e ritualidades:

1. “CorpoCatimbó” - 2018 (Figuras 100 e 101)
2. “Outras Marias” - 2022 (Figuras 106 e 107)
3. “Encruza” - 2023 (Figuras 108 e 109)
4. “Menina Mojubá” - 2023 (Figuras 110 a 112)
5. “Entrecruzos” - 2023 (Figuras 113 a 115)
6. “O Amor de Mulambo” - 2023 (Figuras 116 e 117)
7. “Em Gira: Ela Encruzilhada” - 2024 (Figuras 122 a 125)

E dentro do contexto dos conteúdos cenográficos, cenotécnicos ou de adereços e figurinos, por exemplo, recorro principalmente as materialidades físicas que na espiral dos tempos ancestrais se transformam em materialidades espirituais. Como por exemplo:

- No espetáculo “Outras Marias”, em que o ponto riscado, já presente no chão no decorrer dos ensaios, antes mesmo da chegada de boa parte do cenário, dramaturgia e figurino;

- A corporalidade ligada à ginga da capoeira fazendo a conexão entre o caminhar e o estar parado. O movimento incessante da espiral do corpo-encruzilhada.

- Em “Menina Mojubá” as entidades-personagem da pomba gira menina, Seu Zé Pilintra, a cigana e Tranca Ruas, amplificados para além de uma representação teatral. O aspecto mitológico e ancestral dá lugar a uma corporificação simples e dançada, como nas macumbas brasileiras.

- No espetáculo “Entrecruzos”, dirigido por mim, e tendo como direção de movimento o bailarino Elton Sacramento e a coreografia de Ludmila Almeida, pude desenvolver um projeto em que Exu estivesse bem presente, para além da cena teatral e mais nas relações ligadas ao que chamamos de consultoria espiritual de um terreiro de candomblé, através da presença e jogo de búzios de uma mãe de santo: Mãe Gelisa da Oxum, do Ilê Axé Opô Afonjá em Nova Iguaçu (RJ). O figurino, cenário, instrumentos musicais e direção musical foram incorporados nas cenas e na história do espetáculo através da divinação e dos processos de ebó individuais e coletivos. Recebemos todos que fomos no terreiro, após a medicina, um patoá de Exu para proteção da peça e dos participantes.

- Tanto “O Amor de Mulambo”, quanto “Em Gira: Ela Encruzilhada” também seguiram os mesmos princípios iniciais e finais para o desdobramento da obra artística. Tiveram que se debruçar nos contextos das macumbas e rituais, ebós e aconselhamentos das entidades em questão nas obras. Principalmente questões ligadas ao feminino e das Iabás citadas nas cenas.

- Tivemos que separar recursos financeiros de dentro dos projetos para a realização desses trabalhos acima mencionados. Para “Entrecruzos”, por meio de uma resposta de Exu em um jogo, precisou que fosse preparado durante as temporadas, algumas oferendas para Exu que ficavam localizadas no proscênio nas linhas direita e esquerda da frente do palco. Uma de cada lado, feitas pelas atrizes-dançarinas Carol Bezerra e Laura Mollica. Padês de mel, cachaça, dendê, wagi e/ou água que iam se alternando de acordo com a intuição de cada uma, no decorrer das apresentações. Eram dois padês que eram retornados à natureza por noite aos pés de alguma árvore. As artistas da cena eram as responsáveis pela produção desse material e pelo retorno à natureza, com suas mãos.

- Vejamos outro espetáculo como “O Amor de Mulambo”, com a artista-pesquisadora, performer, mulher e trans Leah Cunha, que vem se desenvolvendo também a partir de ensaios práticos coordenados pela direção e pela construção da dramaturgia. Está prevista temporada para 2025. Voltaremos à sala de ensaio, depois de um ano sem mexer na obra. Mulambo, aqui

enquanto entidade ligada às calungas, contexto ancestral da artista da cena e sua motivação para criação da montagem. A própria Leah conta de que forma Maria Mulambo chega para ela. Sua família, majoritariamente de umbanda, cultua essa entidade ligada ao encaminhamento de almas entre mundos depois da morte.

- O espetáculo “Um pássaro não é uma pedra” (2024), protagonizado pelo ator Lucas Oradovschi, dirigido por duas mulheres e uma diretore não-binária (Adriana Schneider, eu e Mar Mordente) foi mais uma oportunidade de estudar as materialidades das pedras e o movimento do corpo e suas histórias familiares e de vida. Uma experiência sensorial e de magia com a história do Teatro de Pedras e do Teatro da Liberdade, projetos artísticos, sócio-políticos e educativos existentes no campo de refugiados em Jenin, na Palestina.

Figura 106 – “Outras Marias” - 2022 (1)



Fonte: Produção “Outras Marias”. Cartaz de divulgação do espetáculo “Outras Marias”. Direção: Patrícia Selonk. Direção de Movimento: Cátia Costa. Sesc Pulsar – Estreia: Sesc Tijuca – RJ.

Como águas submersas num rio lamacento nas profundezas dos conhecimentos colonizados. As Marias mostram suas caras, suas duplas cabeças, seus leques de possibilidades e suas múltiplas dobras de saias. A roda das saias em expansão nas espirais bamboleantes reverbera antigos saberes, falas emudecidas, respiros apagados. Morte! Reverbera gostos e sabores. Mexe com o tempo e trás pro corpo a textura de todas as mulheres vividas na História para a história de nossos cotidianos.¹¹⁰

¹¹⁰ Fala minha sobre a direção de movimento incluída no programa da peça que estreou dia 02 de junho de 2022 no Sesc Tijuca – RJ.

Figura 107 – “Outras Marias” - 2022 (2)



Fonte: Produção “Outras Marias”. Espetáculo “Outras Marias”. Direção: Patrícia Selonk. Direção de Movimento: Cátia Costa. Sesc Pulsar – Estreia: Sesc Tijuca – RJ. Registro de atuação da entidade-personagem¹¹¹ Maria Navalha.

¹¹¹ Entidade-personagem ou personagem-entidade: é um pressuposto conceitual das macumbarias artísticas relacionado à atuação e à construção de personagens. Mas também do transe e da construção da presença cênica: Uma espécie de supra concentração. Jose Pilintra, Maria Navalha, Maria Mulambo entre outros como base das corporalidades negras e indígenas, para o estudo da cena e, principalmente, para o aprofundamento energético e performativo das entidades da umbanda como o povo de rua. Imaginamos, em relação a um certo tipo de provocação, onde pudéssemos pensar a ideia de protagonismo de uma peça teatral, em que todo pensamento sobre movimento, corpo e/ou dramaturgia corporal pudesse ser pensado de forma exusíaca. Assim, Exu seria o guia, não só espiritual, mais também material dos contextos cênicos, independente do texto e do tema do espetáculo, assim como outros orixás ou entidades. Um corpo em cena constituído a partir das corporalidades negras e indígenas e menos colonial, oriundo dos estudos europeus em teatro e cena teatral.

Figura 108 – “Encruza” - 2023 (1)



Fonte: Produção “Encruza”. Espetáculo “Encruza”. Direção Eder Martins. Preparação Corporal: Cátia Costa. Cartaz da temporada no Teatro Gonzaguinha, Praça Onze – RJ.

Figura 109 – “Encruza” - 2023 (2)



Fonte: Produção “Encruza”. Espetáculo “Encruza”. Direção: Eder Martins. Preparação Corporal: Cátia Costa. Cartaz da temporada no Teatro Ruth de Souza – Santa Teresa – RJ.

Figura 110 – “Menina Mojubá” - 2022 (1)



Fonte: Acervo Coletivo Iboru. Espetáculo “Menina Mojubá”. Direção: Gabriel Gama. Preparação Corporal: Cátia Costa. Temporada Teatro Glauce Rocha – RJ.

Figura 111 – “Menina Mojubá” - 2022 (2)



Fonte: Acervo Coletivo Iboru. Espetáculo “Menina Mojubá”. Direção: Gabriel Gama. Preparação Corporal: Cátia Costa. Temporada Teatro Dulcina – RJ. Reestruturação do figurino por Wanderlei Gomes, vencedor de dois prêmios Shell.

Figura 112 – “Menina Mojubá” - 2022 (3)



Fonte: Acervo Coletivo Iboru. Espetáculo “Menina Mojubá”. Direção: Gabriel Gama. Preparação Corporal: Cátia Costa. Temporada Teatro Dulcina – RJ.

Figura 113 – “Entrecruzos” - 2023 (1)



Fonte: Produção “Entrecruzos”. Espetáculo “Entrecruzos”. Direção Artística: Cátia Costa. Temporada Teatro Cacilda Becker – Catete – RJ.

Na sinopse de “Entrecruzos”: Ayla e Kehinde vivem num Brasil distópico de 2300 e, como fiadoras do destino, recebem como missão da Grande Mãe reprogramar a história de Leo

e Swalea, duas jovens que nascem numa Moçambique de 1942. Se entrecruzando além do tempo e espaço, as duas se lançam nas encruzilhadas da vida para tentar impedir um abuso.

“Entrecruzos” é um espetáculo de dança-teatro onde o movimento espiralar das encruzilhadas dá o ritmo e acesso às Epistemologias Exusíacas. Exu, orixá da comunicação, entre tempos. Senhor dos caminhos traçados e primeiro na Cosmovisão Africana Iorubá. Exu conduz a sinfonia dos corpos em diáspora. Corpo femininos que discutem na cena expandida seus amores, suas mazelas – cantos e encantos.

Através das grafias do ponto riscado que firmam conteúdos ancestrais no chão da cena. E em forma de materialidade cenográfica abre considerações e negocia a oportunidade de atravessar os tempos: futuro, presente e passado na perspectiva de resolução de um caso de violência e abuso. Voltar no tempo e atuar no espaço cristalizado de conflitos e violências. Apaziguar o sentimento adormecido entre as ancestralidades positivas e negativas.

Rever conceitos e dogmas estagnados através da geometria familiar das árvores genealógicas e suas significações entre escravização e herança, entre ressignificação e legado. As marcas deixadas pelas “viajantes do tempo” são em seu passos, suas vivências e experiências entre Brasil, Moçambique e África do Sul. Uma fabulação entre Ayla e Kehinde “acordando o tempo” de Leo e Swalea, numa dança de várias influências e atravessamentos.

Saltos nos tempos serão dados para que entendam a absorção das escolhas mais coerentes entre elas. Mulheres que quebram a linha temporal de suas famílias ajustando, através da dança, do corpo, a própria alma. Essa, sim, liberta-se e encontra justificativas de supra vivência. A alma é livre. Sua dança é eterna através dos tempos.

A imagem da cobra que morde o próprio rabo nos alimenta e mantém a prerrogativa das metodologias ancestrais de que a existência é calcada nas circularidades. Essa “cobra cósmica” (Oxumarê), em movimento abraça “Entrecruzos”. Acolhe o conceito de que o “fim” acaba na espiral: começo – meio – começo (Nego Bispo). As rodas são eternas, dinâmicas e transgressoras. A roda de capoeira, de jongo, do candomblé, da macumba. São Xirês, são festas. “Entrecruzos” conta histórias de meninas, de mulheres e materializa através do grande recurso ancestral que é o corpo, um indício de unicidade orgânica entre tempos, que só o espírito pode alcançar. As memórias familiares, memórias corporais acionadas pelas brincadeiras infantis, aprofundam sensações do que foi vivido antes e sua relação com o agora. O tempo não é perene. Ele não para. Ele gira. E é nessa gira que pegamos carona para falar do amor que é eterno, que é divino e que é divindade.

Figura 114 – “Entrecruzos” - 2023 (2)



Fonte: Produção “Entrecruzos”. Espetáculo “Entrecruzos”. Direção Artística: Cátia Costa. Temporada Teatro Cacilda Becker – Catete – RJ.

Figura 115 – “Entrecruzos” - 2023 (3)



Fonte: Produção “Entrecruzos”. Espetáculo “Entrecruzos”. Direção Artística: Cátia Costa. Temporada Teatro Cacilda Becker – Catete – RJ.

Figura 116 – “O Amor de Mulambo” - 2023 (1)



Fonte: Produção “O Amor de Mulambo”. Espetáculo “O Amor de Mulambo”. Direção: Roberto Farias. Direção de Movimento: Cátia Costa.

Figura 117 – “O Amor de Mulambo” - 2023 (2)



Fonte: Produção “O Amor de Mulambo”. Espetáculo “O Amor de Mulambo”. Direção: Roberto Farias. Direção de Movimento: Cátia Costa.

Figura 118 – “O Grande Dia” - 2023 (1)



Fonte: Produção “O Grande Dia”. Espetáculo “O Grande Dia”.
 Direção: André Lemos. Supervisão de Movimento: Cária Costa.
 Espetáculo solo do ator Reynaldo Júnior.

Figura 119 – “O Grande Dia” - 2023 (2)



Fonte: Produção “O Grande Dia”. Espetáculo “O Grande Dia”.
 Direção: André Lemos. Supervisão de Movimento: Cária Costa.
 Espetáculo solo do ator Reynaldo Júnior.

Figura 120 – “Ninguém Sabe Meu Nome” - 2023 (1)



Fonte: Produção “Ninguém Sabe Meu Nome”. Espetáculo “Ninguém Sabe Meu Nome”. Direção: Inês Vianna e Isabel Cavalcanti. Direção de Movimento: Cátia Costa.

Figura 121 – “Ninguém Sabe Meu Nome” - 2023 (2)



Fonte: Produção “Ninguém Sabe Meu Nome”. Espetáculo “Ninguém Sabe Meu Nome”. Direção: Inês Vianna e Isabel Cavalcanti. Direção de Movimento: Cátia Costa.

Figura 122 – “Em Gira: Ela Encruzilhada” - 2023/2024 (1)



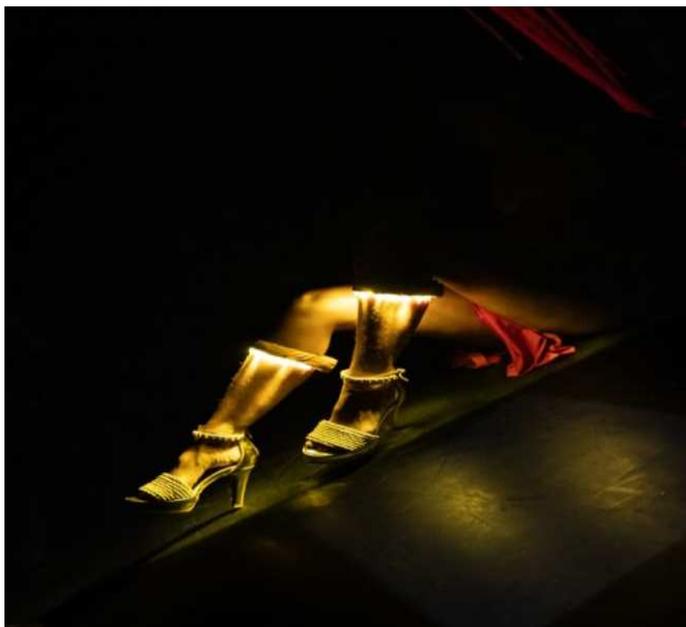
Fonte: Produção “Em Gira: Ela Encruzilhada”. Performance “Em Gira: Ela Encruzilhada”. Direção Artística: Cátia Costa. Performance apresentada em Cabo Verde com duração de 20’.

Figura 123 – “Em Gira: Ela Encruzilhada” - 2023/2024 (2)



Fonte: Produção “Em Gira: Ela Encruzilhada”. Espetáculo “Em Gira: Ela Encruzilhada”. Direção Artística: Cátia Costa. Espetáculo apresentado no Festival Corpo Negro – Sala Multiuso – Sesc Copacabana – RJ.

Figura 124 – “Em Gira: Ela Encruzilhada” - 2023/2024 (3)



Fonte: Produção “Em Gira: Ela Encruzilhada”. Espetáculo “Em Gira: Ela Encruzilhada”. Direção Artística: Cátia Costa. Espetáculo apresentado no Festival Corpo Negro – Sala Multiuso – Sesc Copacabana – RJ.

Figura 125 – “Em Gira: Ela Encruzilhada” - 2023/2024 (4)



Fonte: Produção “Em Gira: Ela Encruzilhada”. Espetáculo “Em Gira: Ela Encruzilhada”. Direção Artística: Cátia Costa. Espetáculo apresentado no Festival Corpo Negro – Sala Multiuso – Sesc Copacabana – RJ.

Figura 126 – “Isaura” - 2024 (1)



Fonte: Produção “Isaura”. Espetáculo “Isaura”. Direção Artística: Cátia Costa. Teatro do Sesc Niterói – RJ.

Figura 127 – “Isaura” - 2024 (2)



Fonte: Produção “Isaura”. Espetáculo “Isaura”. Direção Artística: Cátia Costa. Teatro do Sesc Niterói – RJ.

Figura 128 – Cena curta: Samba de Gozo-Pranto - 2024



Fonte: Produção “Samba em Nota de Gozo-Pranto”. Espetáculo “Samba em Nota de Gozo-Pranto”. Vencedora do Festu de 2023, RJ. Direção Geral: Rafael Cobo. Direção de Movimento: Cátia Costa.

O espetáculo EU-ANA surge das encruzilhadas de uma cena curta “Samba em Nota DE Gozo-Pranto premiada do 13º Festu de 2023 dirigida por Rafael Cobo, com texto adaptado por Jéssica Barreto do conto “Ana Davenga”, da escritora Conceição Evaristo, de minha proposta de direção de movimento e pelo grande talento do elenco composto por quatro jovens atrizes negras: Amanda Gomes, Iasmin Lara, Joyce Araújo e Lore. Pela montagem e pela proposta artística o projeto abocanha quatro prêmios importantes nesse festival universitário: Melhor Direção, Melhor Direção de Movimento, Melhor Texto Adaptado e Melhor Cena (que dá direito ao prêmio máximo para a montagem da peça). A partir de 2024, com o objetivo de levantar um espetáculo atravessado pela cena curta, eu aceito a demanda de assinar a direção geral. Daí surge o nome escolhido pelas atrizes: “Eu-Ana”.

“Eu-Ana” é uma experiência de um teatro sambado onde a história da personagem do texto de Conceição Evaristo é revisitada pelo viés, pelo olhar e pelo coração das quatro atrizes

em cena numa roda riscada no chão. A ideia principal da montagem é através do samba, da musicalidade, do corpo, da dança, do canto, do movimento, do ritmo e da respiração introduzir uma discussão poética acerca da resiliência que arrasta nossos corpos negros para uma estatística já prevista e programada para a morte e para a marginalidade. Resignificar as nossas tragédias cotidianas através da alegria e da dor do samba, sem romantizar. Continuamos estabelecendo na cena expandida o paradoxo entre o *gozo-pranto* e entre *vida-morte*. Nosso propósito é subverter o olhar do espectador trazendo o contexto dos conhecimentos espiralares da professora Leda Maria Martins para a montagem, desde as práticas de aquecimento até o resultado da obra que incluem o cenário, o figurino, as marcações cênicas, a luz, a música, a voz, o movimento, etc. Acessar o corpo-ancestral das atrizes através da escuta sensível do contato

“Eu-Ana” amplia também o sentido de realização das artistas-criadoras ou artistas-pesquisadoras pensando a cena. Busco com esse espetáculo traduzir a autonomia adaptada à nossa realidade de mulher-negra-artista. Nossas dificuldades de referências, nossas realidades, nossos impedimentos pessoais, enfim, tudo que nos aproxima e nos afasta da cena na vida e da vida na cena. Penso numa possibilidade de poética negra do corpo onde tudo é dramaturgia. Uma dramaturgia corporal ligada à ancestralidade em cena, que possibilite o atravessamento do olhar da plateia pelo viés dos sentidos, pelo viés da alma, pelo viés do coração. Uma espécie de ebó performativo, uma medicina intuitiva que amplie o olhar em um mergulho na poesia do corpo negro e da arte da cena.

Figura 129 – Cartaz do espetáculo “Eu-Ana” - 2024



Fonte: Produção “Eu-Ana”. Espetáculo “Eu-Ana”. Direção Artística: Cátia Costa Teatro Gonzaguinha – Praça Onze – RJ.

Figura 130 – “Eu-Ana” - 2024



Fonte: Produção “Eu-Ana”. Espetáculo “Eu-Ana”. Direção Artística: Cátia Costa. Teatro Gonzaguinha – Praça Onze – RJ.

Figura 131 – “Um pássaro não é pedra” - 2024 (1)



Fonte: Produção “Um pássaro não é uma pedra”. Espetáculo “Um pássaro não é uma pedra”. Direção: Adriana Schneider, Cátia Costa e Mar Mordente. Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto – Humaitá – RJ.

Figura 132 – “Um pássaro não é pedra” - 2024 (2)



Fonte: Produção “Um pássaro não é uma pedra”. Espetáculo “Um pássaro não é uma pedra”. Direção: Adriana Schneider, Cátia Costa e Mar Mordente. Cenografia de Camila Moussallem e Murilo Barbieri no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto – Humaitá – RJ.

Figura 133 – “Um pássaro não é pedra” - 2024 (3)



Fonte: Produção “Um pássaro não é uma pedra”. Espetáculo “Um pássaro não é uma pedra”. Direção: Adriana Schneider, Cátia Costa e Mar Mordente. Cenografia de Camila Moussallem e Murilo Barbieri no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto – Humaitá – RJ.

Figura 134 – “Oficina Afrobutoh” (Dança Afro) - 2018



Fonte: Acervo pessoal da autora. Oficina de Afrobutoh com participação de Mestre Casquinha (Capoeira) e Débora Campos. Casa de Mistérios e Novidades – Gamboa -RJ.

Figura 135 – “Encruzas Dissonantes” - 2022 (1)



Fonte: Acervo pessoal da autora. Imersão “Encruzas Dissonantes” de Cátia Costa. Jardim Suspensão do Valongo – Casa João Alabá – Pequena África - RJ.

Figura 136 – “Encruzas Dissonantes” --2022 (2)



Fonte: Acervo pessoal da autora. Imersão Encruzas Dissonantes. Teatro Café Pequeno – Leblon – RJ.

Figura 137 – “Giras Insurgentes” - 2023 (1)



Fonte: Acervo pessoal da autora. Oficina “Giras Insurgentes” de Cátia Costa com o Griot senegalês Pape Babou Seck. Jardim Suspenso do Valongo – Casa João Alabá – Pequena África – RJ.

Figura 138 – “Giras Insurgentes” - 2023 (2)

CÁTIA COSTA

ATRIZ, PERFORMER, DIRETORA TEATRAL, PREPARADORA CORPORAL E DE ELENÇOS, DIRETORA DE MOVIMENTO, CURADORA E PARECERISTA. LICENCIADA EM ARTES CÊNICAS PELA UNIRIO. ENCRUZILHADAS METODOLÓGICAS ANCESTRAIS PARA O PENSAMENTO DO CORPO NEGRO E A CENA CONTEMPORÂNEA. ATUALMENTE CURSA O MESTRADO EM ARTES DA CENA NA LINHA EXPERIMENTAÇÕES ARTÍSTICAS (PPGAC/UFRJ), S. TEM EXPERIÊNCIA COM PEDAGOGIAS DO CORPO E DA CENA.

Part. Especial:
PAPE BABOU SECK

PAPE BABOU SECK É GRIOT SENEGALÊS, DA ETNIA TRADICIONAL AFRICANA SERER. MÚSICO, PERCUSSIONISTA, ATOR, CANTOR, DANÇARINO E EDUCADOR CULTURAL EM SUA CIDADE, KAOLACK. RESIDE NO RIO DE JANEIRO DESDE 2018.

Capetão: **FETAERJ** Instituto de Estudos de Arte e Cultura
Apoiado: **Casa João Alabá**
Rio PREFEITURA SUBPREFEITURA CENTRO
Fomento: **ZONAS DE CULTURA** Rio PREFEITURA CULTURA

Fonte: Acervo pessoal da autora. Oficina “Giras Insurgentes de Cátia Costa com o Griot senegalês Pape Babou Seck. Jardim Suspenso do Valongo – Casa João Alabá – Pequena África – RJ.

Figura 139 – “Rota das Cabaças, dançando os rios em nós” - 2023

ROTA DAS CABAÇAS, DANÇANDO OS RIOS EM NÓS

A VIVÊNCIA ACONTECERÁ NO DIA

6 DE JULHO

no **CINEMA MENINOS DE ARAÇUAÍ** de **15 às 18h**

COMPARTILHAMENTO DAS PESQUISAS DE DUAS ARTISTAS, **CÁTIA COSTA E MAYA QUILOLO.**

ABERTURA DE PROCESSO. **NO MESMO LOCAL ÀS 19H**

VOCÊ VAI PRECISAR LEVAR: ROUPAS LEVES, GARRAFA DE ÁGUA, FRUTAS OU LANCHES PARA COMPARTILHAR.

MALTAÇÃO: **ATIE LIE MUKAMBU**

Fonte: Acervo pessoal da autora. Produção de material em audiovisual e performance “Rota das cabaças, dançando os rios em nós”, com a artista plástica mineira e quilombola Maya Quilolo. Vale do Jequitinhonha – Encontro dos Rios Araçuaí e Jequitinhonha – MG.

Figura 140 – Santuário de José Pilintra - 28/10/2024



Fonte: Acervo pessoal da autora. Festa de aniversário do primeiro médium que incorporava Zé Pilintra e Maria Navalha – Arcos da Lapa -RJ.

Figura 141 – Santuário de José Pilintra – 28/10/2024



Fonte: Festa de aniversário do primeiro médium que incorporava Zé Pilintra e Maria Navalha – Arcos da Lapa – RJ.

Atravessados esses longos anos todos. Hoje com 36 anos de carreira artística, sem interrupção, nem mesmo quando engravidei de meus dois filhos (só no período de puerpério), vivo no fundamento de estudar, preparar, dirigir e conceber espetáculos, em sua maioria ligados a questões relacionadas a corpos afro diaspóricos. Comecei pelo meu corpo negro em performance, na prática, como no jogo da capoeira que faz meu mundo girar de ponta a cabeça.

Em todas as observações de mundos particulares e coletivos, através de encontros com várias companhias teatrais e de dança, pude organizar esse material que segue uma linha em espiral e que encontra no seu final-começo mais conteúdos a serem estudados, macerados e colocados no palco. A vida não está desassociada do meu fazer artístico. Minha arte está fundamentada nessa perspectiva, ligada, por exemplo, aos terreiros de candomblé, em que tudo que gira em torno de uma pessoa, como uma egrégora, forma essa mesma pessoa. Eu sou o que é minha família. E minha família é o que sou. Minha arte segue esses mesmos parâmetros de entendimento espiritualizado pelo corpo. E quando falo do aspecto familiar não me remeto somente a família biológica e sim a todas as famílias que nos relacionamos, montamos, inventamos durante nossa trajetória. Às vezes uma montagem artística de um espetáculo remonta esse aspecto familiar para a realização de um objetivo comum. Obra montada. Vida que segue. A família se desfaz, porém, as marcas das relações ficam. Um fundamento espiritual de aprendizado em coletivo que diz respeito ao apaziguamento ou ao levantamento de questões que são individuais, mas que se tornam de responsabilidade do grupo, por também fazerem parte do conteúdo da peça. Mesmo que não apareça de forma aparente para o público como imagem ou discussão.

No teatro conseguimos resolver ou nos deparar com problemas que não conseguimos na vida e vice versa. Uma arte-espiritual significativa que constrói “medicinas” para cada espetáculo, como constrói estratégias de ver o mundo com outros olhos e cabeças. É preciso estar atenta e cuidadosa com as várias naturezas que mexemos e que deixamos dançar em nossos corpos, principalmente os corpos negros e/ou dissidentes.

CONCLUSÃO

De corpos negros e afro-pindorâmicos e mesmo os que não o são, aqui estamos em busca de conhecimento sensível-ancestral, que parte das visões, aparecimentos e intuições de vozes escutadas em sonhos e em mirações. Os ebós encantados em ruas e encruzilhadas trazem em seu colorido espetacular, performativo e etérico, na justaposição de elementos tão comuns e cotidianos. Para muitos, imagens que remetem ao racismo religiosos de “chutar a macumba”, para outros a curiosidade, o medo e o tesão de mexer com o invisível, com o fetiche, com o imaterial das culturas, mas também com o que não dominamos, o imensurável e o perigoso do prazer de aprender magia e encantos. Ancestralidade aqui tem teor de escuta respeitosa e preliminar do que está escondido, guardado a sete chaves no segredo que assegurou a transmissão de culturas tão antigas e milenares através dos tempos.

Mantenho-me uma eterna iaô, melhor das funções do candomblé, sentada nas esteiras dos nossos terreiros-escolas, comendo em prato branco e caneca de ágata. Vou por baixo ouvindo atenta os ensinamento dos mais velhos, mesmo os de tenra idade. Cultura em que não importa sua idade cronológica para ser um pai ou mãe. Mudança de lugares e paradigmas, de postos e hierarquias, de entendimentos do mundo que não está desassociado da vida. Meu filho é meu pai e minha filha minha mãe também.

Aprender com essas realidades que parecem distantes de muitos e muitas, para aplicar, por exemplo, no contexto das artes da cena. Eu aprendo bastante com os atores e com as atrizes dos espetáculos que dirijo. Ouço primeiro minha intuição para ouvi-los melhor. Abro a escuta dos tempos da performance, não do que é preciso executar e sim do que precisa o performer existir naquele momento. O tempo continua presente, confluindo (Bispo, 2015), passados e futuros com a realidade da cena, da história a ser contada e os materiais à disposição para a composição de grande assentamento. Desse assentamento artístico que é a própria obra de arte, a peça, o espetáculo, o filme, a cena, etc. Além das intuições e teletransportes culturais que buscamos através das danças, cantos e mitos podemos também lançar mão da presença material de oráculos para embasar o contexto e o momento das presenças espirituais, por exemplo, que também tem o direito de interferir na construção da cena. Portanto, é sobre essa perspectiva que se abre neste teatro que acreditamos como caminho, de colocar em cena esse corpo-Assentamento, como perspectiva de estudo sobre a visão de assentamento na atuação, na dança, pensando esta outra qualidade de presença e corpo na cena ou na performance.

O conceito de assentamento aqui vai além do contexto das prováveis cristalizações imagéticas aferida ao termo. “Assentamento de santo”, enquanto local que encerra em si várias informações para a instalação de uma energia ou mais energias em relação ao orixá, entidade, inkisse, vodun, etc. Na perspectiva do corpo-assentamento, ou corpo como assentamento o pensamento sobre a matéria corporal se dá entre o exercício, quase luta, bélico, entre o dentro e o fora.

Enraizar-se é criar um campo energético de atuação de dentro para fora e de fora para dentro no fluxo da espiral. Uma livre oscilação, onde o núcleo é o centro do corpo, o umbigo, a respiração abdominal e diafragmática. Um devir dos chacras da terra (cor preta) situado na planta dos pés e o chacra básico (cor vermelha) situado no baixo ventre, abaixo do umbigo. Preto e vermelho reunidos em uma conexão entre as raízes ancestrais do corpo conectadas às raízes ancestrais da terra. Um certa fricção entre o corpo físico e os corpos sutis. Uma metodologia ancestral exusíaca em movimento. Aqui em Exu nasce a espiral circular do tempo.

Assentar é plantar. E a ideia de plantar para a cultura tradicional do Candomblé de cultura Iorubá, por exemplo, como “plantar o axé” da casa, “plantar o orixá” é, nada mais, nada menos, que assentar uma energia. Através da justaposição ou acúmulos intuídos ou calculados de elementos naturais ou artificiais daquela natureza imaterial que pode ser o orixá.

Corpo-assentamento é um devir de um corpo em construção e reconstrução. Um corpo dinâmico. Corpo em formação contínua e ininterrupta. A ideia de vida-morte-vida constitui esse princípio. Quando é que um corpo e suas memórias estão completamente firmados? Em questões relacionadas ao tempo, qual seria a melhor idade para se pensar um corpo maduro? Em termos de aprendizado do mundo e da vida, quando termina a busca por conhecimento?

Uma árvore como o Baobá assentada, enraizada e plantada no Campo de Santana, por exemplo, vendo a cidade em eterna transformação, é uma imagem forte de resistência e consciência que por mais que ela pareça ali parada e inerte, suas raízes cismam em crescer fazendo a conexão entre mundos. Mesmo sob absoluto silêncio, mesmo durante muitos anos, muitos séculos. Nossos baobás resistem com suas presenças em uma floresta de anciãs que insistem em caminhar devagar em uma cidade que corre para crescer.

Figura 142 – Baobá



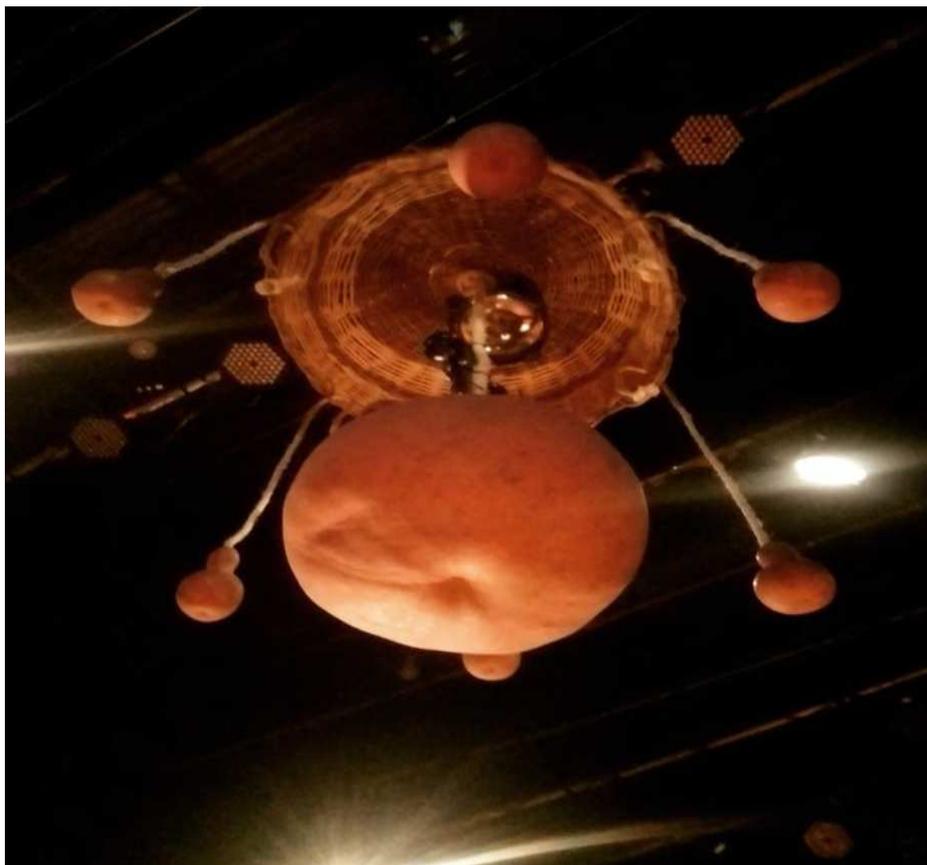
Fonte: Acervo pessoal da autora. Baobá no Campo de Santana – RJ.

Figura 143 – “Bori” – Performance-ritual do artista plástico Ayrson Heráclito - 2022



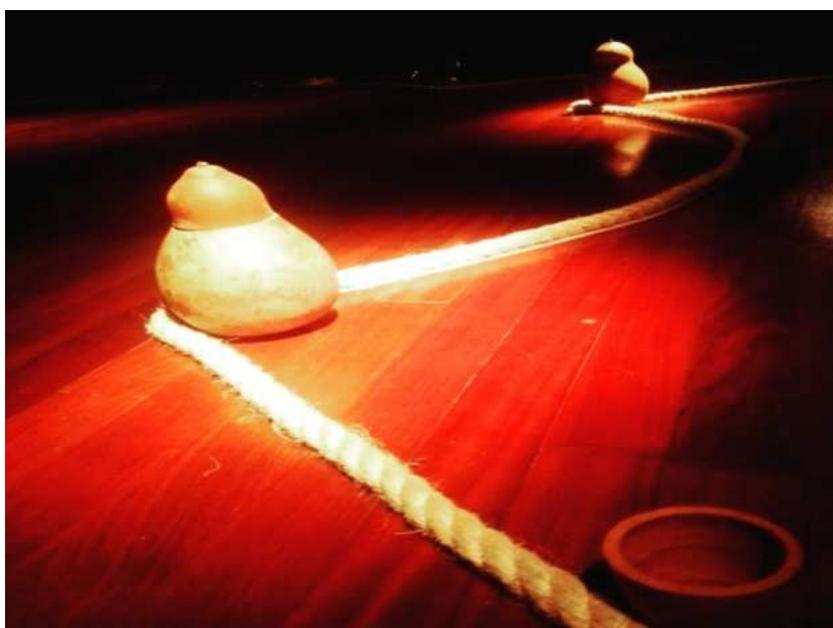
Fonte: Acervo pessoal da autora. Performance “Bori. Museu de Arte do Rio (MAR) – RJ. Reabertura do espaço de exposições depois do período pandêmico.

Figura 144 – Exu e Mãe Ancestral: Falo e cabaças



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cenografia do artista plástico e ator Tarso Gentil (Tabu) para o espetáculo “Entrecruzos”. Teatro Cacilda Backer – RJ – 2023.

Figura 145 – Cabaças nas encruzas



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cenografia do artista plástico e ator Tarso Gentil (Tabu) para o espetáculo “Entrecruzos”. Teatro Cacilda Becker – RJ, 2023.

Figura 146 – Espaço cênico com ponto riscado



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cenografia do artista plástico e ator Tarso Gentil (Tabu) para o espetáculo “Entrecruzos”. Teatro Cacilda Becker – RJ, 2023.

Figura 147 – Assentamento de pedras (final do espetáculo)



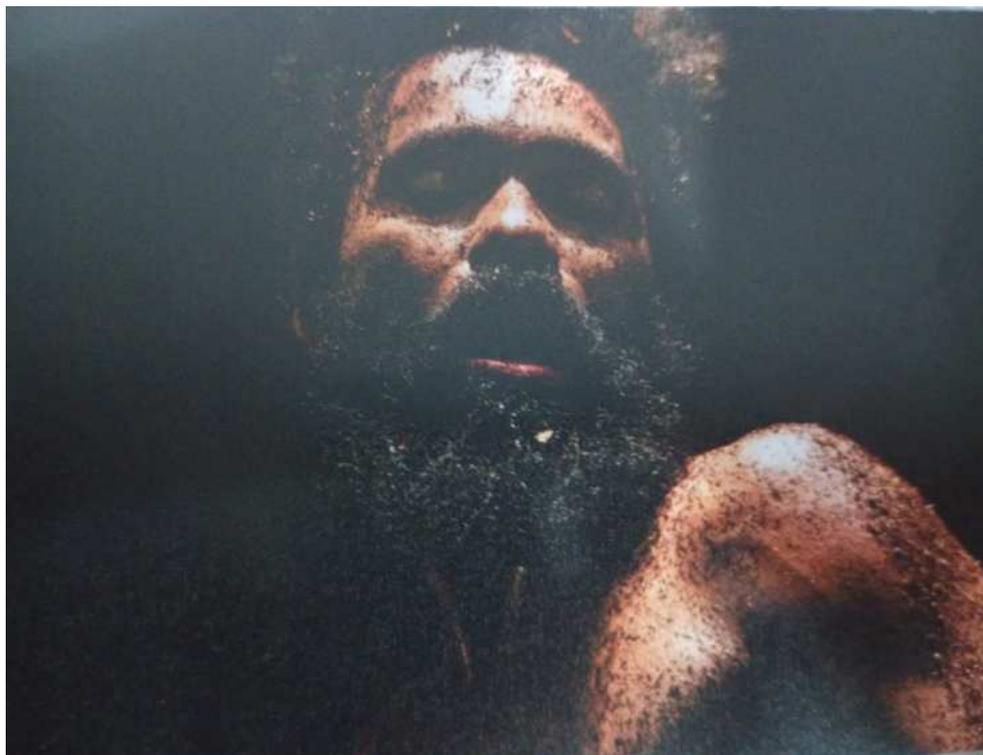
Fonte: Acervo pessoal da autora. Cenografia de Camila Moussallem e Murilo Barbieri do espetáculo “Um pássaro não é uma pedra”. Teatro Sérgio Porto – RJ, 2024.

Figura 148 – “Isaura” – Ponto riscado de luz vermelha: Exu abre os caminhos



Fonte: Acervo pessoal da autora. Edital Corpo Negro – Teatro Sesc Niterói – RJ, 2024.

Figura 149 – “CorpoCatimbó”: Jurema-pele - 2022



Fonte: Acervo pessoal da autora. Favas da árvore da jurema trituradas sob a pele do performer Zé Vianna Júnior – Sesc Corpo Negro. Sesc Copacabana – Sala Multiuso – RJ.

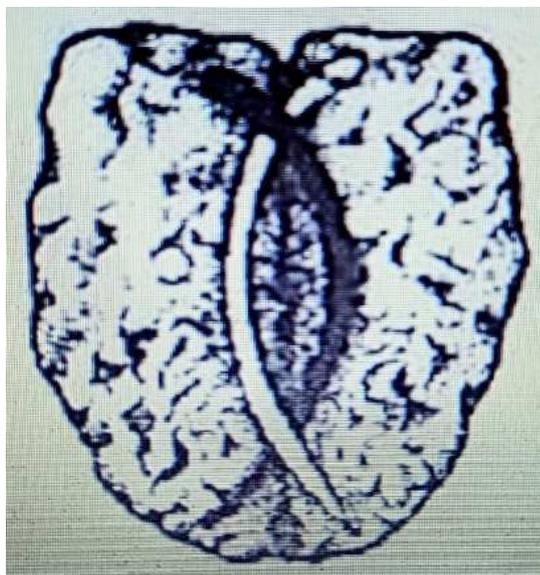
Figura 150 – “Eu-Ana”: Favelas e folhas - 2024



Fonte: Acervo pessoal da autora. Espetáculo “Eu-Ana”. Teatro Gonzaguinha. Praça Onze – RJ.

Exu que tem duas cabeças,
Ele abre sua banda com fé,
Uma é Satanás do inferno,
A outra de Jesus Nazaré.
(Ponto de umbanda. Domínio Público)

Figura 151 – Cobra de duas cabeças



Fonte: Narby (2018, p. 64).

Exu abre o jogo e faz a coordenação das materialidades assentadas no espetáculo. Ele me ajuda a construir ou fundamentar uma ideia em arte. Dá o rumo, abre o caminho e fecha também. Esse é Exu e suas tecnologias de construção de caminhos e abertura de tempos.

Eu começo como eu termino. De novo lanço mão da serpente cósmica que engole seu próprio rabo. Começo em Exu e em Exu eu termino. Lanço a corda e dou o nó na amarração das ideias, de um teatro fabulado e insistentemente materializado em práticas originárias. Em busca de um teatro-ancestral cujas matérias simples se tornam matérias que tocam o intangível, o espiritual.

O ponto acima lembrado com o coração vira a banda para a esquerda¹¹², onde os paradoxos são contemplados. Exu aqui tem chifre é o próprio Satanás e ao mesmo tempo é Jesus Cristo. Estranho né? Um pensamento que une essas duas figuras emblemáticas fazedoras de mundos, de pensamentos e ideologias. Em um teatro em que cabe esse pensamento, que não anula a importância de um e de outro. Nós, enquanto artistas, somos tudo isso! Pensar com cabeça dupla, pensar o movimento dessas nuances no corpo. Dançar em Exu. Dançar a cobra-de-duas-cabeças que apontam e dançam dois caminhos. Aqui não se fala em escolhas e sim de paradoxos. Uma hora se dança a luz e uma outra, a sombra. Dança-se um Butoh incessante entre lágrimas de gozo e exaltação à carne, ao corpo e a matéria sólida de ossos que são comidos pela terra na morte. A terra engole o corpo, como alimenta a planta e nos dá o fruto que nos alimenta. Eternos ajustamentos ou constelações espiralares, ecológicas e naturais dos povos que plantam pra comer seu próprio alimento. Tudo é muito simples!

A ideia de teatro-ancestral é ligado a essa simplicidade de ver o mundo e as coisas como naturais, mesmo as criadas pela mão humana. Porque a natureza é tudo isso, ou as naturezas o são. Pensar a cena enquanto um mundo natural a ser construído onde se pisa em folhas ao andar ou folhas que se fazem cair nesse solo-palco para constelar com as outras matérias que também são corpos-natureza. O local de ensaio ou apresentação que se configurará como um estúdio-mata. Porque poderá ser dentro da própria natureza, como margens de rio, caieiras, areia de praia, trilhas de floresta, pedreira, campinas, quintais, terreiros, etc. O público ou audiência não precisará ser necessariamente de pessoas, como em uma plateia como em um teatro comum. Poderá ser um cachorro ou mesmo uma borboleta, ou cigarras cantantes que insistem em fazer

¹¹² Essa expressão “virar a banda” na umbanda tem a ver com o momento no ritual em que se supostamente o ritual estivesse tocando para o que eles e elas chamam de “banda da direita” e virasse a banda ou a macumba. Muito mais no sentido das entidades, muito mais ligados a Exu e povo de rua e os cânticos ligados a essas falanges que falam de cemitério, encruzilhada, catacumba, cova, defunto, etc. Seria o momento da quimbanda onde o congá é fechado e a gira se abre para o povo das cartolas, capas pretas e encarnadas, do charuto, dos tridentes e bengalas, etc.

parte do espetáculo. Esse espetáculo é muito mais para o performer nesse ensaio ou cena performativa. Um ensaio de concentração, atenção e escuta. No Afrobutho dançar a natureza do que se é enquanto matéria física e espiritual no mundo, no planeta.

Eu contei, cantei e tracei minha família. Os Griots, ou Djelis o fazem para perpetuar a importância da ancestralidade alheia, em relação ao entretenimento ou o fundamento da pedagogia de que eles são responsáveis, enquanto transmissores. Toda ideia de ancestralidade está ligada à ideia de morte. A família transgride essa ideia porque nos conecta à força da perpetuação e continuidade dos saberes. A família é uma grande potência de metodologia ancestral de construção de mundos, de fabulações e memórias: de vidas e mortes, de mortes e vidas...

Figura 152 – Oxum perde tudo por amor a Xangô



Fonte: Bernat, Isaac. Encontros com o Griot Sotigui Kouyaté. Rio de Janeiro: Pallas, 2013. Performance de Cátia Costa, “Oxum perde tudo por amor a Xangô”, 2007. Foto: Isaac Bernat.

Termino como começo...

Minha performance pessoal, sempre caminhou para uma porposta de “dramaturgia corporal” intensa, com uma identidade definida e definidora. Seria muito interessante unir o “útil ao agradável”. Poder levar para uma audiência um corpo com certo rigor de identidade e histórias, concatenado a um texto que reforça e sublinha essa memória ancestral” (Costa *apud* Bernat, 2013, p. 203).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABEL, Thiago. **Arriar o Butô em 7 Encruzilhadas: Micropolíticas do Corpo**. 2023. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica – PUC, São Paulo, 2023.
- AHLERT, Martina; LIMA, Conceição de Maria Teixeira. A Família de Léguas está toda na eira: tramas entre pessoas e encantados, **Etnográfica** [Online], v. 23 (2) | 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etnografica/6858>. Acesso em: 13 jul. 2024.
- ALCURE, Adriana Schneider. Ninguém tem como falar da gente: políticas outras para o teatro contemporâneo. **Revista Sala Preta** (PPGAC), v. 19, n. 2, p. 210-221, 2019.
- ANZALDUÁ, Glória. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo**. Estudos feministas, v. 8, 1, p. 229-236, 2000.
- ASSUNÇÃO, Luiz. **O reino dos mestres: a tradição da jurema na umbanda nordestina**. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.
- BAIOCCHI, Maura; PANNECK, Wolfgang. **Taan Teatro: teatro coreográfico de tensões**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- BAIOCCHI, Maura. **Butoh: dança veredas d'alma**. São Paulo: Editora Palas Athena, 1995.
- BENISTE, José. **Dicionário Yoruba-português**. 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.
- BERNAT, Isaac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013
- BOGÉA, Ines; EMÍDIO, Luisi. **Kazuo Ohno**. São Paulo. Cosac Naify, 2002.
- BREDA, Marco Antônio Dornelles. **Elementos de capoeira na preparação corporal do ator**. 1999. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- CAPUTO, Stella Guedes. **Educação nos Terreiros: e como a escola se relaciona com as crianças de candomblé**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2012.
- COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas: uma metafísica da mistura**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- CONDÉ, Maryse. **Eu, Tituba: Bruxa Negra de Salem**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2020.
- DAHORA, Izak. **Arte total brasileira: a teatralidade do “Maior Show da Terra”**. Niterói: Cândido, 2019.
- EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas/Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

- EVARISTO, Conceição. **Escrevivências da afro-brasilidade: História e Memória**. Releitura, Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, n. 23, novembro, 2008.
- EYIN, Pai Cido de Òsun. **ACAÇA: onde tudo começa – Histórias, vivências e receitas das cozinhas de Candomblé**. São Paulo: Arx, 2002.
- FABIÃO, Eleonora; ALCURE, Adriana Schneider (Orgs.). **Janelas Abertas: Conversas sobre arte, política e vida**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.
- FILHO, Antunes. Antunes Filho e suas obsessões recorrentes (Entrevista com Antunes Filho). **Revista Sala Preta**. São Paulo: USP., 2006.
- FLORENCIO, Thiago. Nativo ausente e escrita-despacho. **Revista Vazantes**, v. 2, n 1, 2018. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/34094>. Acesso em: 3 mar. 2024
- FONSECA, Denise Pini Rosalem da; LIMA, Teresa Marques de Oliveira. **Notícias de outros mundos**. Rio de Janeiro: História y Vida, 2002.
- FORD, Clyde W. **O herói com rosto africano: Mitos da África**. São Paulo: Summus, 1999.
- FU-KIAU, Bunseki. **O Livro Africano Sem Título: Cosmologia dos Bantu-Kongo**. Tradução Tiganá Santana. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.
- GONZALES, Lélia. **Um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GONZÁLEZ-WIPPLER, Migene. **Santeria: African Magic in Latin America**. Bronx, New York, 1987.
- GREINER, Christine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2006.
- GREINER, Christine. **O Teatro Nô e o Ocidente**. São Paulo: Annablume (Fapesp), 2000.
- GREINER, Christine. **Butô: Pensamento em evolução**. São Paulo: Escrituras, 1998.
- GRÜNEWALD, Rodrigo. Nas trilhas da jurema. **Religião e Sociedade**, Universidade Federal de Campina Grande, Paraíba. p. 110-135, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0100-85872018v38n1cap05>. Acesso em: 4 abr. 2024.
- HOOKS, bell. Intelectuais Negras. **Revista Estudos Feministas**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 464, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465>. Acesso em: 15 mar. 2024.
- HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor: Novas perspectivas**. São Paulo: Elefante, 2021.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 10 ed. São Paulo: Editora Ática, 2014.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LIGIÉRO, Zeca. **Outro teatro: tradição, performance e arte pública**. Rio de Janeiro: Garamond, 2023.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das origens: estudos das performances afroameríndias**. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LIGIÉRO, Zeca. **Carmen Miranda: uma performance afro-brasileira**. Rio de Janeiro: Publit, 2006.

LIGIÉRO, Zeca. **Malandro divino: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa carioca**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2004.

LUFT, Lia. **Minidicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Editora Ática 2003.

LUMULJA, Hanna. **O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos Yanomami**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

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

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva, 2021b.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/1188>. Acesso em: 12 mar. 2024.

MARTINS, Leda. **A cena em sombras**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

NARBY, Jeremy. **A serpente cósmica: Dna e a origem do saber**. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. **Da Necropolítica à Ikupolítica**. **Revista Cult**. 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/da-necropolitica-a-ikupolitica/>. Acesso em: 20 jun. 2024.

OLIVEIRA, Eduardo. **Epistemologia da ancestralidade**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021a.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da ancestralidade** (corpo e mito na filosofia da educação brasileira). Trilogia da Ancestralidade, v. 3. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021b.

PARÉS, Luis Nicolau. **A Formação do Candomblé: História e ritual da nação jeje na Bahia**. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2007.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: Teatro Ritual**. São Paulo: Annablume (Fapesp), 2004.

RATTS, Alex (Org.). **Beatriz Nascimento: uma história feita por mãos negras**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

RATTS, Alex; GOMES, Bethânia (Orgs). **Todas [as] distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

REIS, Letícia Vidor Souza. **O mundo de pernas para o ar**. São Paulo: Publisher Brasil, 2000.

ROCHA, Agenor Miranda. **Caminhos de Odu**. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

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

RUFINO, Luiz. **Cazuá: Onde o encanto faz morada**. São Paulo: Ed. Paz & Terra, 2024.

RUFINO, Luiz. **Vence-Demanda: Educação e descolonização**. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Periferia, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 71–88, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/periferia/article/view/31504>. Acesso em: 10 mar. 2024.

SANTOS, Antônio Bispo dos; RUFINO, Luiz; RODRIGUES, Maria Sueli; MUMBUCA, Ana. **Quatro cantos**. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

SANTOS, Antônio Bispo dos (Nêgo Bispo). **Colonização, Quilombos: Modos e significados**. Brasília: Instituto de Inclusão ao Ensino Superior, 2015.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte: Pàde, Asèsè e o culto Égun na Bahia**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

SILVA, Cidinha da. **Exuzilhar**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.

SILVA, Cidinha da. **Tecnologias Ancestrais de Produção de Infinitos**. Goiânia: Martelo, 2022.

SILVA, Cidinha da. **Um Exu em Nova York**. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

SILVA, Daniel Marques da. **Do Moleque Beijo ao Mestre de Gerações**. Bahia: Repositório, 2010.

SILVA, Denise Ferreira da. **Sobre diferença sem separabilidade**. Canadá: The University of British Columbia, 1963.

SIMAS, Luiz Antônio. **Sonetos de Biroscas & Poemas de Terreiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Encantamento, sobre política de vida**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Flecha do tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

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

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad X, 1988.

SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se negro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

TACCA, Fernando de. **Imagens do Sagrado**. São Paulo: Editora da UNICAMP / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

TAVARES, Júlio César de. **Gramáticas das corporeidades afro diaspóricas**. Paraná: Appris Editora, 1998.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy**. New York: Vintage, 1984.

VALLADO, Armando. **Lei do Santo: poder e conflito no candomblé**. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

VERGER, Pierre. **Notas Sobre o Culto aos Orixás e Voduns**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

VOGEL, Arno; Mello, Marco Antônio da Silva; Barro, José Flávio Pessoa de. **A Galinha-d'Angola: Iniciação e identidade na cultura afro-brasileira**. Rio de Janeiro: EDUFF, 1993.

ZENICOLA, Denise. **Performance da ginga: a dança de samba de gafeira**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2023.

ZENICOLA, Denise Mancebo. **Performance e Ritual: A Dança das Iabás no Xirê**. Rio de Janeiro: Mauad X / FAPERJ, 2014.

ZENICOLA, Denise. **Samba de Gafieira**: performance da ginga. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.