

R E V I S T A

V. 1, N. 3

T X A I

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - UFAC

EXPLORANDO AS RAÍZES ANCESTRAIS

processos criativos, formativos
e pedagógicos em dança



PPGAC Ufac



Ufac

APRESENTAÇÃO

A relação entre o corpo e o movimento emerge como um campo de estudo profundamente entrelaçado com as dimensões culturais e as sedimentações históricas que remontam práticas ancestrais. O ato de movimentar-se no espaço, enquanto uma das expressões estéticas mais arcaicas da experiência humana, estabelece um diálogo contínuo com as heranças culturais que moldam identidades e práticas sociais ao longo do tempo. Neste sentido, a relevância e a urgência de discutir tais temas na revista TXAI se justificam pela missão de promover a práxis artística, especialmente no contexto da região amazônica, onde comunidades tradicionais originárias desempenham um papel central.

A seção temática deste dossiê, intitulada *Explorando as Raízes Ancestrais: Processos Criativos, Formativos e Pedagógicos em Dança*, propõe reunir uma série de pesquisas que investigam a ancestralidade nas práticas composicionais e pedagógicas, ratificando o compromisso da revista com a diversidade geográfica, estética e social.

Os autores foram instigados a considerar, em suas contribuições, ao menos um dos seguintes aspectos: os processos criativos que emergem da prática artística em comunidades tradicionais; a concepção do corpo como um território que carrega raízes ancestrais; as intersecções entre performatividades e danças amazônicas; a recuperação de memórias associadas a grupos artísticos que buscam preservar a história e fortalecer vínculos com suas heranças culturais; e as poéticas de ancestralidade que oferecem uma crítica às narrativas hegemônicas nas artes cênicas, sugerindo alternativas criativas para os processos de elaboração artística.

Uma revista vinculada ao Programa de Pós-Graduação inserido na região norte trama ser parte de uma rede que reúne diferentes saberes em torno do ensino, da pesquisa e da extensão, um tripé que reflete acontecimentos políticos-acadêmico e que se abre para criações cênicas não convencionais valorizando outros lugares, e compreendendo esses espaços como de múltiplos desafios e potencialidades que recorrem a ancestralidade para evocar modos de percepção cada vez mais expandidos.

Apresentamos, a seguir, os artigos que compõem a terceira edição da Revista TXAI, que traz à tona o dossiê “Explorando as Raízes Ancestrais: Processos Criativos, Formativos e Pedagógicos em Dança,” convidando os leitores a uma reflexão sobre a intersecção entre arte, cultura e ancestralidade.

Em, *A Dança de La Luna: Considerações sobre o corpo em resistência ecofeminista e contra-colonial*, de Ludmilla Reis Rolim, explora a origem histórica da Danza de La Luna, uma manifestação cultural Mexica, e analisa, a partir da vivência da autora desde 2015, como essa prática corporal e performativa serve como ferramenta de resistência cultural, ecofeminista e contracolonial.

Por conseguinte, *Devir/Tornar-se Terra sem fincar bandeira Diálogos para descolonizar metodologias formativas e de criação em artes*, de Viviana de Souza Coletty, que propõe um diálogo sobre práticas de ensino e processos criativos descoloniais nas artes cênicas universitárias, compartilhando descobertas sobre abordagens pedagógicas e a dança butô de Tatsumi Hijikata, que busca uma conexão profunda com a ancestralidade.

Carol Carvalho Souza, em *A memória da mulher negra no teatro baiano*, reflete sobre a memória da mulher negra no teatro baiano e os desafios de contar sua história no Brasil, utilizando a metodológica da escrivência para explorar a pesquisa de mestrado da autora sobre as trajetórias de Lúcia di Sanctis e Nivalda Costa entre 1966 e 1979.

Adiante em *Corporalização expandida: Por uma dança-terra livre enraizada*, Milianie Lage Matos compartilha a sua pesquisa inicial sobre a cocriação coreográfica com plantas em dança, explorando suas metodologias através da Pesquisa Somático-Performativa, Saberes Indígenas e a Revolução das Plantas.

No artigo, *Do tambor de índio ao Ponta de Flecha: In(corporações) do baiar do Tambor de Mina em cena*, Vinicius Viana Ferreira analisa o seu processo criativo no espetáculo Ponta de Flecha, que une o baiar do Tambor de índio do Tambor de Mina do Maranhão ao sagrado dos terreiros, explorando a conexão entre a cena, a visualidade, a tradição e as raízes ancestrais do dançar e da escrita do artista.

Em, *Óbvio não é: brincadeira como ética e estética ajuntadas na pesquisa artística*, Alan Carlos Monteiro Junior reflete sobre a (r)existência em tempos de pandemia, utilizando o cavalo marim como uma forma de resistência cultural e transgressão, enquanto explora a organização de grupos de estudos que promovem aprendizados coletivos e uma ética brincada, desafiando estruturas que perpetuam a colonialidade.

Silvânia Cerqueira da Costa, autora de *Uma não escreveram meu nome: Caminho poético para pensarmos epistemologias do vivido*, apresenta o percurso escreVivente da criação da performance/instalação “Não escreveram meu nome”, que expõe a escrita dos nomes de mulheres negras ocultos pelo racismo, surgindo da pesquisa netnográfica sobre amas de leite coloniais que silenciaram suas identidades.

Com isso, o presente dossiê não apenas cumpre sua função de disseminação do conhecimento, mas também se posiciona como um espaço de resistência, diálogo e celebração das diversidades culturais que permeiam a experiência humana, especialmente na rica e multifacetada realidade da Amazônia. Esperamos que os leitores se deixem inspirar por essas vozes e reflexões, contribuindo para o fortalecimento e a valorização das práticas artísticas ancestrais em contextos contemporâneos.

ORGANIZADORES

Dra^a Valeska Ribeiro Alvim

Me^a Elise Hirako

SUMÁRIO

5 A DANZA DE LA LUNA,
CONSIDERAÇÕES
SOBRE O CORPO EM
RESISTÊNCIA ECOFEMINISTA
E CONTRA-COLONIAL

Ludmilla Reis Rolim

46 DO TAMBOR DE ÍNDIO
AO PONTA DE FLECHA:
IN(CORPORAÇÕES)
DO BAIAR DO TAMBOR
DE MINA EM CENA.

Vinicius Viana Ferreira

16 DEVIR/TORNAR-SE
TERRA SEM FINCAR
BANDEIRA: DIÁLOGOS
PARA DESCOLONIZAR
METODOLOGIAS DE
CRIAÇÃO EM ARTES

Viviana de Souza Coletty

56 ÓBVIO NÃO É
BRINCADEIRA COMO
ÉTICA E ESTÉTICA
AJUNTADAS NA
PESQUISA ARTÍSTICA

Alan Monteiro

27 PESQUISANDO
SOBRE A MEMÓRIA
DE MULHERES
NEGRAS NO TEATRO BAIANO

Carol Carvalho Souza

66 NÃO ESCREVERAM
MEU NOME:
CAMINHO POÉTICO
PARA PENSARMOS
EPISTEMOLOGIAS DO VIVIDO

Silvânia Cerqueira da Costa

40 CORPORALIZAÇÃO
EXPANDIDA:
POR UMA DANÇA-
TERRA LIVRE ENRAIZADA.

Milanie Lage Matos

A DANZA DE LA LUNA, CONSIDERAÇÕES SOBRE O CORPO EM RESISTÊNCIA ECOFEMINISTA E CONTRA-COLONIAL

Ludmilla Reis Rolim

Resumo

Esse artigo pretende pontuar aspectos históricos que corroboraram para o surgimento desta manifestação cultural espiritual de origem Mexicana, *La Danza de La Luna* que é difundida mundialmente na atualidade. Considerando a vivência da autora que, desde 2015, participa de círculos da *Danza de la Luna*, pretende-se delinear a partir do princípio da *prática como pesquisa* os impactos e potências vividos nessa experiência para, por fim, tecer reflexões que apontam processos corporais e performativos dessa manifestação como ferramenta de resistência cultural, ecofeminista e contracolonial.

Palavras Chave: Danza de la Luna, ecofeminismo, estudos decoloniais, corpo, ritual

Compreendendo um pouco da história

A luta pela independência no México não representou, como na maioria dos territórios latino-americanos, uma superação do modelo colonialista. A ideia de nação mexicana reduzia a diversidade cultural de seus muitos povos originários a um passado romantizado presente apenas na herança material das monumentais cidades pré-hispânicas existentes em todo território que fomentavam o potencial turístico fetichizado para o país. A essa visão colonialista do México o pesquisador antropólogo, Guillermo Bonfil Batalla nomeia de “México imaginário”. Em sua pesquisa Batalla demonstra:

(...) como a sociedade mexicana veicula a cultura material ameríndia como discurso do orgulho nacional — o símbolo de atração turística — propalado como a história gloriosa mexicana, mas que privilegia apenas o patrimônio material. Entretanto, monumentos e achados arqueológicos interligam-se às dimensões do “território-história” e território-cultura” (p. 94) que afluem a partir da continuidade histórica e cultural da civilização mesoamericana, historicamente organizada em culturas, grupos étnicos e povos indígenas. (...) possuindo um modo particular em apreender o mundo e organizar a vida social mediante suas cosmologias ancestrais, porém, “a civilização mesoamericana é uma civilização negada, cuja presença é imprescindível reconhecer”. (BATALLA, 2019, p. 40)¹

A afirmação de uma identidade nacional que valorasse e afirmasse a continuidade e presença dos diferentes povos indígenas — que habitaram o território desde tempo imemoráveis² e que, apesar da violência e perseguição colonial, seguem sendo povos e culturas vivos e presentes — faz parte de um forte movimento cultural de retomada de identidade nacionalista que tem grande expressão na década de 60 e influencia toda percepção das gerações posteriores acerca da identidade e cultura mexicana.

Como parte desse movimento, a retomada das danças rituais ganha destaque enquanto ferramenta de confronto e resistência cultural anticolonial, as mesmas danças pré-hispânicas que haviam antes sido apropriadas com finalidades de encenação do enredo cristão, começam a ser abordadas buscando um resgate da identidade originária, buscando uma “pureza indigenista” valorizando as raízes astecas como o orgulho dessa nova perspectiva nacionalista. A retomada das *Danzas* rituais em contextos urbanos, como observa Jennie Marie Luna em sua tese “*Danza Mexica: Indigenous Identity, Spirituality, Activism, and Performance*” (LUNA, 2011), é chave nos movimentos de afirmação identitária para os mexicanos imigrantes nos Estados Unidos e também passa a ser amplamente difundido por lá a partir da década de 80³.

Segundo artigo de Renée de la Torre e Cristina Gutiérrez Zúñiga, o movimento de retomada cultural originária que ocorre no México durante a década de 1960 recebe influência dos movimentos *New Age* muito difundidos mundialmente na época. O movimento teria se

1 In: Rosânia do Nascimento, «BATALLA, Guillermo Bonfil. *México profundo: uma civilização negada*. 2019.

2 Segundo Guillermo Batalla há a presença dos povos na região da América central a pelo menos 30 mil anos. Idem.

3 LUNA, Jennie Marie, 2011.

fundado com uma roupagem mítica a partir da reivindicação da existência de antigas profecias indígenas que previam o resgate das sabedorias e práticas espirituais autóctones — o fervor despertado pelo movimento ativou a busca pelos guardiões de saberes e a difusão de práticas e vivências que incluíam as danças e caminhadas rituais, estudos profundos das matemáticas e astronomia pré-hispânica, a retomada da contagem dos calendários maia/asteca, uma intensificação da difusão do idioma *Nahuatl*, criação de comunidades, além da difusão do uso ritual de plantas sagradas e psicoativas.

O movimento da mexicanidade é um movimento cultural, político e espiritual que surgiu no México nos anos sessenta, protagonizado por intelectuais mestiços que realizaram uma reinterpretação dos processos históricos do México, reivindicando a riqueza do conhecimento e da cultura originária contra a difamação colonialista e reivindicando o seu papel histórico no presente e no futuro do país. (TORRE y ZUÑIGA, 2011, p. 6) ⁴

A narrativa mítica por trás desse movimento, conta que os conhecimentos originários haviam permanecido ocultos desde a queda do último imperador asteca *Cuauhtémoc*, em 1521, tendo sido mantido apenas oralmente através de secretos conselhos de anciões indígenas ao longo das gerações. Seria este conselho que naquele momento entregava aos pesquisadores e intelectuais mestiços a missão de resgate e reconhecimento da riqueza nativa do México profundo e fundava ainda a ideia de que esses conhecimentos precisavam ser difundidos com o propósito de ativar um grande despertar da consciência planetária: “Os sábios anciões haviam indicado que após 500 anos, no início do que, segundo o calendário Azteca, será o Quinto Sol, haveria chegado o momento da restauração.” (TORRE y ZUÑIGA, 2011, p. 6) ⁵

Esse caráter de buscar por um despertar de consciência planetário é uma característica fortemente presente nos círculos de *Danza de La Luna*. Mas antes de começarmos a falar desta *Danza* específica, é válido destacar a presença de duas figuras chave desse processo cultural e histórico que participam na formação indigenista das mulheres fundadoras da dança. O primeiro deles, mencionado frequentemente pela *abuela* Malinali como seu mestre de *náhuatl* e de contagem do tempo — Arturo Meza. Meza é amplamente reconhecido no México como *maestro* dentro dos movimentos de revalorização indigenista de vertente *mexicayotl* — pode ser lido apenas como *mexica* e também conhecido como *camino rojo* — caminho vermelho (TORRE y ZUÑIGA, 2011). Ele promoveu a formação de vários círculos de estudos e de ritos iniciáticos, como o batismo com nome *náhuatl*, se destacando no estudo da matemática e astronomia indígena. É responsável por:

“difundir uma interpretação póscolonialista da história e da cultura pré-hispânica do México — e alcançou grande reconhecimento pela publicação de seus calendários ou contagens do tempo (*cauhpohualli*) que é a base para conhecer ‘a conta dos destinos’ (*tonalpohualli*)” (TORRE y ZUÑIGA, 2011, p. 9) ⁶

4 (Tradução nossa)

5 (Tradução nossa)

6 (Tradução nossa)

— espécie de horóscopo em que características da personalidade e destino das pessoas podem ser analisadas a partir da data de nascimento segundo os fundamentos de tradição *mexicas* e a partir do qual se escolhe o nome originário que seria ocupado para cerimônia de “semeadura do nome”. Esses cálculos são utilizados na *Danza de La Luna* para consagração com um nome *náhuatl* das mulheres *danzantes* após completado o quarto ano de dança, momento em que se realiza um rito de semeadura do nome como resultado de haverem concluído uma dança para cada um dos quatro *rumbos*, ou seja, direções.

A segunda figura que vamos destacar é Francisco Jiménez, ou Tlacaélel. Um dos principais protagonistas ao trazer um aspecto de maior “aztequização” das danças rituais, incluindo figurinos e elementos característicos e pelo estabelecimento da rede de movimentos nativistas nos Estados Unidos e no Canadá a partir da década de 80. Seu trabalho era mais inclinado à recuperação das vertentes espirituais dos conhecimentos nativos e assim se torna um grande difusor da corrente *mexicayotl*. “Ele dizia haver recebido oralmente o ‘título de Cuauhtémoc’ e de haver recebido do ‘Conselho dos Anciãos’ o mandato de ‘organizar o nascimento do novo sol seguindo o caminho das quatro flechas’ que se refere às quatro direções” (TORRE y ZUÑIGA, 2011, p. 9)⁷ A partir de um encontro com alguns povos nativos dos Estados Unidos e do México ele se torna, a partir da década de 80, “um grande difusor da Dança do Sol (de tradição Siux Lakota) no México, do ritual de temazcal Lakota, da busca de visão e do cachimbo sagrado. (...) Em 1993 Tlacaélel fundou a primeira associação religiosa do movimento da mexicanidade”. (TORRE y ZUÑIGA, 2011, p. 10)⁸ Estes ritos difundidos por Tlacaélel são fundamentais na formação espiritual das *abuelas* que abrem o primeiro círculo da *Danza de la Luna* e até hoje são as referências por trás das diretrizes através das quais as cerimônias são encaminhadas.

A primeira *Danza de la Luna*, tal como é conhecida hoje, teve lugar em 1992 — coincidindo com o quinto centenário da chegada dos primeiros colonizadores ao México e em ressonância com a profecia da chegada do Quinto Sol acima mencionada. De acordo com relatos orais transmitidos através das vivências nos círculos de *danza* nos quais participei no México, o surgimento da *Danza* acontece a partir de uma mistura de sincronicidades, sonhos e visões recebidas pelas anciãs Isabel Vega, junto com Maria Guadalupe (*abuela Tonalmítl*). O primeiro círculo de dança foi nomeado *Danza de la Luna Xochimeztli*, este círculo atualmente conta com mais de mil dançantes e a partir dele, vários outros se formaram ao redor do mundo.

A fundação e liderança da primeira roda de dança é atribuída à *abuela* Isabel Vega que sendo uma profunda estudiosa das tradições *mexicas* e do *Camino Rojo* é inspirada e guiada por um sonho no qual ela via uma estrela de cinco pontas se estendendo por todo o planeta, em cada ponta desta estrela, um continente, onde havia um círculo de mulheres

7 (Tradução nossa)

8 (Tradução nossa) — Nota da autora: A dança do sol é um ritual de sacrifício de origem siux lakota. Tem a duração de quatro dias completos no qual se jejua e se dança ao longo do dia. Originalmente apenas destinado aos homens, neste ritual os homens perfuram a pele com um espinho grosso e através deste espinho se atam por uma corda à um tronco situado no centro do círculo que representa a árvore da vida. O temazcal é considerado uma sauna sagrada indígena que descreverei em mais detalhes no meu relato vivencial. As buscas de visão são ritos iniciáticos no qual a pessoa se isola por 4 dias e 4 noites, em jejum e silêncio em um local da natureza, sem qualquer tipo de proteção física como barracas, isolantes térmicos, etc.

dançando para a lua. Naquele mesmo ano, sincronamente, durante uma dança do sol, a *abuela* Tonalmitl teve a visão de um círculo de mulheres que dançavam para a lua. Eram sinais poderosos.

A descoberta do monólito de *Coyolxauhqui*, encontrado por acaso em 1978 no centro da Cidade do México ao lado do *Templo Mayor*⁹, também desempenhou um papel significativo. O monólito representa uma mulher completamente desmembrada, assassinada por seu irmão, cuja figura mítica representava o sol e a guerra. O retorno do exuberante monólito de *Coyolxauhqui* sinalizava para essas mulheres que era hora de reunir os fragmentos da deusa mulher, esquartejada por ter tentado evitar o nascimento do Deus da guerra. A necessidade de levantar um círculo essencialmente feminino era também um contraponto aos fortes aspectos masculinos que envolviam as danças do sol, *temazcais* e buscas de visão, que proibiam a presença de mulheres em seu tempo de sangrado e tinham fortes lideranças masculinas. Uma nova era de consciência para o planeta precisava do equilíbrio da força lunar, feminina.

Naquela primeira dança, havia apenas oito mulheres, incluindo a *abuela* Malinali, minha madrinha, com quem dancei no México por quatro anos no círculo de *Ollintlahuimeztli*, até que este ciclo foi interrompido por seu falecimento em 2020. Detalhes acerca dos desenhos, estruturas e movimentos da dança foram sendo desenvolvidos a partir de algumas páginas do antigo *Códice Bórgia*¹⁰ — um dos documentos pré-hispânicos mais importantes existentes, onde há a representação de um círculo lunar repleto de mulheres dançando ao centro. As mulheres que participaram da primeira *danza* já carregavam consigo também conhecimentos sobre estudos do tempo/calendário maia/asteca difundidos por Arturo Meza e eram praticantes de ritos do *Camino Rojo*, difundidos por Tlacaélel. É muito nítida a presença e influência de todo movimento de mexicanidade na criação da dança. Podemos considerar que a *Danza de la Luna*, criada três décadas após o início do movimento da *mexicanidad* está circunscrito naquilo que Zúñiga e la Torre atribuem como a *neo mexicanidad* e o *neo chamanismo* um movimento que toma características transculturais e influencia e alcança todos os continentes do mundo.

Ainda que seja um rito com pouco mais de 30 anos de existência, ele é todo vivido e transmitindo como uma herança muito antiga com fundamentos na espiritualidade *mexica*. Há muita riqueza de detalhes para o uso de cada uma das ferramentas implicadas no processo das 4 noites de dança, como o tabaco fumado no Cachimbo de Obsidiana, o grande tambor *huehuetetl* tocado simultaneamente por muitas mulheres no centro do círculo da *danza*, as 8 cerimônias no *temazcal* — tudo é vivenciado com atitude devocional e com profunda concentração.

9 Ver: Revista de Arqueologia Mexicana e a revista Coyolxauhqui A 45 años de su descubrimiento.

10 Um dos documentos pré-hispânicos mais relevantes para compreensão da história mesoamericana. O pergaminho pintado sobre pele de veado em um rolo de 10 metros de comprimento, por 45cm de altura, conformado por 72 páginas de ricas e complexas ilustrações. Ver: Revista National Geographic em Español: Códice Borgia: El documento prehispánico que ha sobrevivido al fuego y al agua por más de 500 años”

Escrevivências

Ao lado do parque arqueológico de *Teotihuacan*¹¹ se armava o grande acampamento. Ao redor das imediações do parque, nossas tendas e os espaços cerimoniais eram erguidos sobre vestígios de ruínas ancestrais da cultura *Teotihuacana*, onde é fácil encontrar no chão pontas de flechas de obsidiana e lascas de cerâmica antiga. Naquele sítio arqueológico ancestral se reuniam centenas de mulheres de todas as cores, falando diversos idiomas, vindas dos quatro cantos do planeta. Havia um clima de ocitocina, excitação e mistério no ar. Eu e minhas amigas chegávamos pela primeira vez na dança sabendo muito pouco sobre o que era realmente aquilo que estávamos chegando para fazer ali.

As anfitriãs, na sua maioria mulheres mexicanas lideradas pela *abuela* Malinali preparavam o espaço para dança — estruturas de ao menos quatro enormes *temazcais* estavam sendo armadas, enquanto o círculo da dança ia sendo demarcado. Todos os processos eram acompanhados de abundante defumação com *copal*¹², que espalhava uma perfumada névoa branca por todos os ambientes, ao som de preces e sopros de *atekokolli* (um búzio furado pelo qual se emite o som de uma poderosa trombeta). Cada dançante levava seu *atuendo* uma espécie de uniforme branco e azul, saia e poncho, confeccionado segundo diretrizes que havíamos recebido previamente, também nos havia sido solicitado levar tabaco temperado com ervas, um cordão de rezos¹³ confeccionados com os propósitos e intenções que desejávamos receber através da nossa entrega ao ritual da dança, entre outros detalhes. Eu já havia ouvido falar por diferentes fontes da tal *Danza de la Luna* — onde centenas de mulheres dançam ao longo de 4 noites sob a lua cheia, em jejum, ofertando sua dança pela paz na terra — mas não havia investigado mais afundo e nem conhecia alguma dançante experiente que pudesse preparar-me mais...

Eu já estava familiarizada com alguns ritos do caminho vermelho, um dos meus favoritos, o *temazcal* — uma sauna sagrada realizada dentro de uma estrutura de bambu, em formato de iglu todo coberto com mantas. Adentrar na escuridão do *temazcal*, simbolicamente, representa retornar ao útero da terra: entramos nessa cerimônia para renascer. Uma vez lá dentro, a pessoa de fogo vai, pouco a pouco, adentrando pedras que ficaram incandescentes dentro de uma fogueira. As pedras entram para semear, fecundar, o centro deste ventre, sobre elas, a pessoa que conduz a cerimônia vai derramando água aromatizada com ervas, fazendo elevar vapor e calor intensos, enquanto se canta e se reza. Uma experiência profunda, poderosa, transformadora. Naqueles quatro dias de dança da lua vivenciaríamos 8 cerimônias de *temazcal*, uma antes de entrar no terreiro da dança, ao entardecer, outra após finalizada a noite de dança, ao amanhecer.

11 Localizada nas proximidades da Cidade do México, *Teotihuacan* é um conjunto arquitetônico que se destaca pelas grandiosas pirâmides do sol e da lua, da era pré-cristã, patrimônio tombado UNESCO. Ver: Revista Ciência Hoje: Teotihuacan: Cidade dos Deuses

12 Resina de árvore da família dos pinos, abundante no México, que quando entra em contato com brasas libera uma fumaça abundante e perfumada.

13 Aqui me refiro a uma espécie de patuá feito da amarração do tabaco dentro de trouxinhas de tecido de variadas cores segundo as orientações de preparo.

Após o primeiro *temazcal*, nos reunimos todas, éramos mais de quatrocentas mulheres. Vale notar que em nossa dança havia também a presença de mulheres trans. Todas vestidas de igual maneira, formávamos um grupo coeso em que a individualidade se dissolvia para a realização daquele ato mágico em que se torna a dança ritual. Dividas em quatro grupos, cada grupo ocupando um dos quatro quadrantes do círculo (ainda que ao longo da dança, todas percorram o círculo como um todo), assim, ora em espelhamento, ora como fila indiana, diferentes geometrias iam sendo traçadas sobre o terreiro circular, sob a ostentosa lua cheia. Neste círculo, se cria um poderoso deslocamento no espaço-tempo, cada mulher sendo parte do acordo de estar 4 noites despertas, jejuando, cantando e dançando, em profunda concentração e entrega, em petição pela vida — as nossas próprias e a de tudo que existe. Noites adentro, o corpo em entrega revela outras camadas para o sentido de existir e ser parte da comunidade da vida sobre a terra — ser um corpo existindo no espaço-tempo.

Nos é solicitado manter muitos dos fundamentos do que acontece na dança em segredo, restrito a experiência de quem vive a transmissão presencial e oral. O processo de aprendizagem e assimilação dos muitos detalhes e desenhos por trás de cada elemento da dança vai sendo apreendida pouco a pouco, ano a ano, vivencialmente, segundo os princípios da tradição oral com uma riqueza e profundidade de detalhes advindos da cosmovisão e dos antigos códices dos povos mesoamericanos. Por tanto, para fins deste artigo, vou ater-me agora apenas a um dos elementos presentes na dança que chama a atenção de maneira particularmente provocativa, pela sua simplicidade, amplitude de significados e processos que este elemento ativa.

Se trata de um desenho, um símbolo presente em muitas culturas e estruturas de rituais, mundo afora e que também é central na estrutura da *danza*, implícita no espaço sobre o qual ela acontece: um círculo dividido por uma cruz em 4 partes iguais. Algo tão simples de onde se desdobram significados cosmogônicos profundos e diversos. Vários povos ocupam esse mesmo símbolo, semelhante a rosa dos ventos, para a partir dele orientar mapas com conteúdos não apenas geográficos, também conceituais, filosóficos e estéticos. Este desenho revela-se ainda, como motor, engrenagem, força motriz e matriz, através do qual a ação, o espaço e o tempo acontecem e todo ritual se alinha. Me chama a atenção a coincidência deste mesmo símbolo em variadas tradições de povos de todas as américas e também presentes em tradições de povos de África.¹⁴ E em se tratando de habitar o tempo, será coincidência que o desenho do relógio de agulhas também conversa com este mesmo princípio? E a que serve esse tipo de pergunta para pensar a arte viva? Se a ação acontece circunscrita no tempo e no espaço onde ela se dá — acessar os princípios que orientam essa experiência que é existir como um corpo que habita o tempo e o espaço é importante, sem dúvida. Vale ressaltar que através do rito, bem como, nas perspectivas indígenas e africanas, este desenho também aponta mapas para habitar espaços

14 Os povos Sioux e Lakota nomeiam esse símbolo como Roda de Cura, ou Roda de Medicina (*Medicine Wheel*), está presente na tradição Andina, implícita na estrutura da *Chakana*, ou cruz Andina, também é uma simbologia ocupada pelo povo Mapuche, conhecida como *Meli Witran Mapu*, cujo desenho é pintado sobre a pele do tambor cerimonial o *Kultrun*, entre outros exemplos. O mesmo desenho é a base do Cosmograma Bakongo — Diekenga como apresentado pelo pensador africano Bunseki Fu-kiau.

e tempos nada cartesianos, como o são o sonho, o sagrado, o imaginário, o mistério — territórios cuja exploração e validação existencial é um gesto contracolonial poderoso.¹⁵

Os dois eixos contidos no círculo e todos os movimentos possíveis a partir disso na continuidade do tempo, dos tempos: uma noite inteira em claro, depois mais outra e outra e outra noite sem dormir e depois mais um ano e outro ano e outro ano — forja uma experiência cognitiva que estoura a representação bidimensional deste desenho, e ele passa a ser algo que é vivenciado tridimensional e até multidimensionalmente. Revela-se presente nos movimentos e ações de diversas facetas da experiência ritual, desde a preparação do cachimbo com o tabaco para ser rezado, passa pela construção da tenda do *temazcal*, está na condução da cerimônia de *temazcal*, pode ser traduzido em toques do tambor, enquanto guia a evolução da dança no terreiro, na evolução da dança ao longo dos anos. Às vezes me pergunto se não há neste desenho de espaço ritual performativo e simbólico, um indício de para onde olhar quando se busca por aquilo que buscava Grotowski no *Teatro das Fontes* enquanto gesto pré-cultural que nos seja atual e comum?¹⁶.

A roda sempre segue girando, gira no espaço, gira no tempo e gira no descortinar de percepções das múltiplas camadas que este símbolo revela e ativa no corpo ritual. Vale lembrar que, neste caso específico, corpos rituais principalmente de mulheres, centenas delas, cujo acontecimento e expressão fisiológica igualmente cíclica, é tão relevante quanto negligenciada para fins de quaisquer considerações que se queira fazer sobre a expressão do corpo que habita e age no tempo e no espaço intencionalmente. Enquanto circulamos e cantamos noite adentro no terreiro da dança, o tempo da pressa não existe, nem faz sentido e até mesmo o cansaço vira outra coisa — os passos e gestos estão sustentados pelo universo inteiro, enquanto sobre aquele plano de manifestação riscado sobre este desenho. Com rezas atadas no fio da linhagem da vida: terra, fogo, água e ar, a paisagem banhada pelo brilho da lua cheia, a mesma lua que ilumina essa terra, seus povos, plantas e bichos há eras, riscando continuamente no céu também o círculo do seu próprio girar... Neste cenário tudo colabora para uma profunda experiência existencial e repleta de sentidos acerca do corpo no tempo e do corpo no espaço.

15 Escolho aqui ocupar o conceito de contracolonialismo proposto por negobispo já que estamos falando de perspectivas-chaves que se mantêm presentes com estes povos e apontam uma estrutura do pensamento e do existir no mundo que é em essência diferente da estrutura do pensamento e do mundo colonial. Cito Nego Bispo — “O contracolonialismo é um modo de vida diferente do colonialismo. O contracolonialismo praticado pelos africanos vem desde a África. É um modo de vida que ninguém tinha nomeado. Podemos falar do modo de vida indígena, do modo de vida quilombola, do modo de vida banto, do modo de vida iorubá. Seria simples dizer assim. Mas se dissermos assim, não enfraqueceremos o colonialismo. Trouxemos a palavra contracolonialismo para enfraquecer o colonialismo. Já que o referencial de um extremo é o outro, tomamos o próprio colonialismo. Criamos um antídoto: estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio.” (SANTOS, 2023, p. 36, 37)

16 “Nessa perspectiva, afirma Grimmes, o que Grotowski busca com o *Teatro das Fontes* é “um sentido de começo original e pré-cultural”. E adverte que “esta fonte ou começo está presente aqui e agora, não escondida em alguma cultura primitiva. Não se trata de uma idade de ouro perdida, mas da capacidade de manter o perpétuo sentido da descoberta”. (GRIMES in SCHECHNER e WOLFOR, 1997, p. 272).” (In: BARBOSA COELHA, 2009, p. 157)

Conclusão

É delicado tecer apontamentos acerca dos rituais, quando sonho e realidade estão entretecidos e há lugar para nomear algo como sagrado, faz-se necessário repensar modelos e métodos de investigação, os estudos da performance e as vertentes de pensamento decolonial tornam-se terrenos mais favoráveis para esse tipo de exploração. Enquanto rememoro minha vivência, observo pontes estéticas, conceituais e epistêmicas entre fundamentos de tradições de Afrika e AbyaYala, como se de fato algo ainda mais ancestral se revelasse, quem sabe até pré-humano. Os povos *mexicas* não tiveram a potente influência afrodiáspórica que caracteriza o Brasil, e ainda assim, como diria Nego Bispo, quantas *confluências*!¹⁷ Como não considerar a relevância do Cosmograma Bakongo em desvendar este mesmo desenho¹⁸? E essa é apenas uma entre tantas confluências expressivas, como lembrar-nos do tempo espiralar de Leda Maria Martins¹⁹, enquanto se enraíza um pertencer na existência tão amplo em significados como essa experiência ritual proporciona.

Pensar o rito, seus procedimentos, tecnologias, que são aplicadas, repetidos, refinadas como um artesão domina seu ofício aponta para a possibilidade de uma experiência da arte no sentido mais profundo da palavra, liberto dos parâmetros europeus ocidentais do que se tornou a arte. Evoca a arte como *techné* que leva a experiência do sublime, uma experiência da arte que tem um sentido radicalmente existencial, corporificado e integrado nas múltiplas dimensões do tempo. Uma experiência estética capaz de, como se almejou também no teatro grego, transformar a vida psíquica de quem participa ao ancorar valores, expurgar medos, honrar passagens. Mas aqui neste rito, tudo acontece não apenas de maneira simbólica e imaginária, acontece também de maneira muito concreta, viva e em ação consciente e pertencente na sua relação com o mundo, como no exemplo do *temazcal*: o fogo que esquenta a pedra, que faz evaporar a água, que purifica os corpos — não é somente um procedimento físico, mas revela-se enquanto processo psico-alquímico, capaz de despertar em quem vivencia um saber do existir que é absolutamente transformador e tão diferente da razão ocidental.

Talvez o próprio fato de que esse rito específico da *Danza de la Luna* não seja a repetição de uma forma ritual que tenha se mantido viva desde a ancestralidade, mas que seja fruto de um corajoso ato de transcrição, a partir da apropriação de múltiplas referências ancestrais, o torne ainda mais potente e interessante em um mundo que carece de narrativas

17 “Não tenho dúvida de que a confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente — a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida.” SANTOS, 2023, p. 4 e 5)

18 MAGALHÃES, Paulo. Saberes da Kalunga — pensando o mundo contemporâneo a partir da epistemologia bakongo. Seminário Online Edgard Digital. 2018.

19 “(...) A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro.” (MARTINS, 2021, p. 8)

eficazes para sustentar o sentido da experiência da vida. Essas mulheres que, em seu ato criativo e disruptivo criaram, para o futuro, um mito, um rito ancestral, tecendo novas possibilidades de narrativas e leituras sobre suas próprias tradições e culturas — modificando todo seu ambiente e além. Se a cultura é algo vivo e em movimento, o gesto de criação da dança é um gesto de assumir esse poder. Há muitos requisitos para se abrir um círculo de dança, requer 8 anos consecutivos dançando, entre outros compromissos e, ainda assim, em menos de trinta anos, novos círculos já haviam se inaugurado em países como Costa Rica, Estados Unidos, Canadá, Colômbia, Argentina, Brasil, Portugal, Áustria, entre outros, impactando milhares de mulheres. Um acontecimento revolucionário e contracolonial no sentido proposto por Nego Bispo²⁰, já que vivenciar uma dança, com seus tempos, esforços, ciclos e símbolos instaura outras estruturas de pensamento e de devir existencial.

No México, na década de 90, o ambiente de retomada indigenista tinha absoluto protagonismo masculino — e assim surge um rito criado, conduzido por mulheres, para mulheres, exaltando e retomando a memória silenciada e apagada por milênios dos círculos de mistério espirituais femininos. Os mistérios mais temidos, os que habitam na escuridão do útero, na escuridão da noite, na escuridão da morte. Um rito que transgride princípios da lógica e da razão: para que vou ficar sem comer e sem dormir quatro noites? — um racionalismo produtivo perguntaria. Não é possível uma resposta lógica, e nem é necessária. A experiência existe e milhares de mulheres se sentem convocadas a entregar-se a ela, o entendimento do para que por trás de tudo isso, brota da própria experiência, como uma árvore inteira é capaz de surgir de uma diminuta semente. É um ato ecofeminista²¹ que coloca a vida no centro e como o mais alto valor de toda experiência existencial, afirmando nessas mulheres a potência de um compromisso com a radicalidade da experiência de existir junto a tudo que existe — não apenas nossa comunidade humana, mas toda comunidade de seres sobre a terra, com as forças da natureza, terra, fogo, água e ar, e com os mistérios do cosmos acessados em cada direção do círculo. Um rito que desperta em quem o vivencia uma relação profunda e de muito respeito e responsabilidade junto a todas essas forças que habitam a experiência existir com suas dimensões visível e invisível. O feminino que aqui se evoca remete ao engendrar e cuidar da vida e também o respeito e compreensão do devorar da morte, numa dança que transcende o desejo de permanência do eu, em prol daquilo que continua e não se sabe bem o que é, — para o desespero da razão iluminada — e por isso se expressa na simples e plena entrega à dança.

REFERÊNCIAS

BARBOSA COELHA, Paula Alves. “A Experiência da Alteridade em Grotowski”. Tese de Doutorado em Artes Cênicas, USP, 2009. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-26102010-103554/fr.php>

LUNA, Jennie Marie. “Danza Mexica: Indigenous Identity, Spirituality, Activism, and Performance”. Faculty Publications, Mexican American Studies, 2011. https://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=mas_pub

20 SANTOS, Antonio Bispo dos. A Terra Dá, A Terra Quer. UBU editora. 2023

21 MIES, Maria e SHIVA, Vandana. Ecofeminismo. 2021.

MAGALHÃES, Paulo. “Saberes da Kalunga — pensando o mundo contemporâneo a partir da epistemologia bakongo.” Seminário Online Edgard Digital, 2018. <https://www.edgardigital.ufba.br/?p=6464>

MARTINS, Leda Maria. “Performances do Tempo Espiral: poéticas do corpo tela”. Cobogó, 2021.

MIES, Maria e SHIVA, Vandana. “Ecofeminismo”. Luas Editora, 2021.

NASCIMENTO, Rosânia do, «BATALLA, Guillermo Bonfil. “México profundo: uma civilização negada”. Tradução de Rebecca Lemos Igreja. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2019. p. 327.», *Anuário Antropológico* [Online], v. 46 n. 1 | 2021, posto online no dia 03 janeiro 2021, consultado o 30 abril 2024. URL: <http://journals.openedition.org/aa/7722>; DOI: <https://doi.org/10.4000/aa.7722>

Revista de Arqueologia Mexicana: <https://arqueologiamexicana.mx/esta-semana/coyolxauhqui-la-luna>

Revista Ciência Hoje: Teotihuacan: Cidade dos Deuses. <https://cienciahoje.org.br/artigo/teotihuacan-cidade-dos-deuses/>

Revista National Geographic em Español: Códice Borgia: El documento prehispánico que ha sobrevivido al fuego y al agua por más de 500 años: <https://www.ngenespanol.com/historia/codice-borgia-el-documento-prehispanico-que-ha-sobrevivido-al-fuego-y-al-agua-por-mas-de-500-anos/>

Revista Coyolxauhqui a 45 años de su Descubrimiento. <https://www.mesoweb.com/es/articulos/sub/Coyolxauhqui.pdf>

SANTOS, Antonio Bispo dos. “A Terra Dá, A Terra Quer”. UBU editora, 2023

TORRE, Renée de la y ZÚÑIGA, Cristina Gutiérrez. “La neomexicanidad y los circuitos *new age* », *Archives de sciences sociales des religions*” [En línea], 153 | janvier-mars 2011, Publicado el 15 junio 2011, consultado el 01 mayo 2019. URL: <http://journals.openedition.org/assr/22819>; DOI: [10.4000/assr.22819](https://doi.org/10.4000/assr.22819)

DEVIR/TORNAR-SE TERRA SEM FINCAR BANDEIRA

*DIÁLOGOS PARA DESCOLONIZAR
METODOLOGIAS DE CRIAÇÃO EM ARTES*

Viviana de Souza Coletty

RESUMO

Este artigo propõe uma conversa sobre processos que investigam e buscam plantar práticas de ensino e processos criativos descoloniais nas artes cênicas, dentro do quadro universitário. O objetivo é compartilhar descobertas e indagações que temos experienciado.

Essa busca se dá a partir de um diálogo entre ; propostas de abordagens descoloniais nos processos pedagógicos das artes da cena, e leituras da criação de um estilo de dança, mais especificamente a dança butô de Tatsumi Hijikata (1928 - 1986). Um estilo de dança que se insurge para o mundo de um mergulho do artista em sua mais profunda ancestralidade.

Palavras Chave: Dança, corpo, ancestralidade, decolonial

Introdução

Propomos aqui um diálogo atemporal entre a busca por experiências descoloniais dentro do quadro acadêmico em artes cênicas, e o processo criativo do dançarino de butô Tatsumi Hijikata (1928 - 1986).

Esta análise nos parece pertinente pelas características dos processos criativos de Hijikata que, insurge através de sua dança, um novo *território estético* no mundo (COLETTY, 2017), território habitado por memórias e ancestrais. Esta leitura parece dar pistas para estratégias descoloniais de formação e criação em artes no meio acadêmico, propondo alternativas às metodologias correntes, majoritariamente eurocentradas.

Entre outros o objetivo é traduzir em processos formativos e pedagógicos práticos, propostas *descoloniais* de lógica epistêmica, que rodam meios intelectuais, acadêmicos e artísticos, há décadas. Nesse sentido a abordagem radicalmente corporal e prática de Hijikata parece conversar diretamente com esse objetivo.

Pistas para um conceito

Composto principalmente por filósofos e sociólogos, as primeiras organizações do pensamento decolonial podem ser traçadas desde Fanon (1925 - 1961), que já identificava problemas na pós-colonialidade, como desenvolve detalhadamente Balestrin (2013). O pensamento é alimentado igualmente por reflexões sobre relações coloniais que definem o *subalterno*, localizadas na Índia por volta de 1970 com Spivak (SPIVAK, 2010), e entre outras colaborações e confrontos, o pensamento continua seu caminho.

As manifestações do movimento *decolonial*, em si datam finalmente de 1990:

o coletivo Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), que realizou um movimento epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais na América Latina no século XXI: a radicalização do argumento pós-colonial no continente por meio da noção de “giro decolonial”. (BALESTRIN, 2013, p. 1)

E desenvolve Walter Mignolo, semiólogo argentino, um dos precursores do movimento:

[...] camino diverso y disperso, que emerge em todo el globo [...] de des-colonizar toda pretensión teórica de totalidad [...] pensaren la diversidad global de proyectos descoloniales que tienen en común ser descoloniais pero que, a la vez, mantienen la singularidad de los lugares, las personas, las lenguas, las subjetividades, las emociones y los horizontes descoloniales de vida: esto es, del bienestar para todos, la cooperación y la convivialidad em lugar del bienestar para pocos, la competencia y las relaciones públicas (MIGNOLO, 2014, p. 15-16).

Finalmente como explica o pesquisador ; *o pensamento decolonial atua na intenção de agenciar as várias formas de desprendimento pelo reconhecimento das particularidades de sujeitos e comunidades excluídos pela Modernidade.* (AMARAL, 2021, p. 475.). Sendo decolonial o movimento com o objetivo de *descolonizações de poderes*.

O trabalho de Hijikata, como veremos em seguida, parece revelar uma série de elementos que constituem as bases desse movimento, operando praticamente algumas das propostas de descolonização de poderes, construindo/atualizando saberes novos e ancestrais, sem perder singularidades de seu contexto próximo e tudo através do corpo.

De qualquer forma parte se de um corpo, nossa inevitável *topia implacável* (FOUCAULT, 2013, p. 7.).

A busca é por um acesso ao processo criativo e criador primeiramente através do corpo e tudo que ele implica de forma simultânea, e não segundo divisões decarteanas, que nos condicionam separando corpo e mente, corpo e voz, corpo e mundo. A discussão parece datada, e é, o que aumenta o desafio, praticamente a tendência é manter velhos costumes, inconscientemente habituados à algozes visíveis e invisíveis.

De volta a terra, o mergulho no processo

Nos parece que boas pistas vêm de criar em confluência com o ambiente, *devir/tornar-se terra sem fincar bandeira* (COLETTY, 2017, p. 400), sem colonizar, o que nos leva a chamar o artista que trazemos para a conversa, que em sua trajetória desenvolve uma *intimidade somática com a natureza e coloca o butô primeiramente como um tipo único de conhecimento ecológico* (NAKAMURA, T. SONDRÁ, F. 2006, p. 12.).

Abordando a questão pelo viés territorial vamos nos focar nas relações que remetem e relacionam seu corpo com a terra, compreendendo sempre o corpo como uma primeira organização territorial. Vamos à análise de algumas estratégias de Tatsumi Hijikata:

(...) Porque foi o tipo de infância que eu tive e porque eu não tinha mais nada com o que brincar, como um ladrão, eu estudei os gestos e as maneira/manias do vizinho — as tias de capuz, minha mãe e meu pai e evidentemente todos os outros membros da minha família. Dessa forma eu os coloquei todos dentro do meu corpo. Peguem o cachorro do vizinho por exemplo. Despedaçado no meu corpo, seus movimentos e ações tornaram-se jangadas flutuantes. Mas por vezes essas jangadas chegam juntas e dizem qualquer coisa, lá no interior do meu corpo. Então eles comem o obscuro/as trevas, a alimentação mais preciosa que meu corpo tem no interior de si. (HIJIKATA, T. (2000). Wind Daruma. *The Drama Review*: (Nanako Kurihara trad.) N. 1, vol. 44 (Spring 2000): p,76. Tradução nossa)

*(...) Eu posso não conhecer a morte, mas ela me conhece. Eu digo frequentemente que eu tenho uma irmã viva no interior do meu corpo. Quando estou absorto na criação de um trabalho de butô, ela recolhe o obscuro/as trevas do meu corpo, e ela as come,(...). Quando ela se levanta no interior do meu corpo, eu me sento sem pensar. Para mim cair, é para ela estar de pé. Mas há ainda mais que isso em nossa relação. Ela me diz “ Você está completamente imerso na dança e expressão, mas o que você é capaz de expressar emerge de uma forma ou de outra, ao não tentar expressá-lo, você não acha?” Então ela desaparece docemente. Ela é minha professora ; uma pessoa morta é minha professora de butô. Você deve estimar os mortos, pois nós também, cedo ou tarde, um dia pr[oximo ou distante, seremos convocados, nós devemos fazer preparações extraordinárias enquanto vivemos para não panicarmos quando esse dia chegar. Você deve trazer os mortos perto de você e viver com eles. Tudo está claro agora. Quando nós carregamos a luz, o fardo não é o de carregar atrás nossas trevas/obscuridade ?”(...) Les ténèbres au passé deviennent translucides. (HIJIKATA, T. (2000). Wind Daruma. *The Drama Review*: (Nanako Kurihara trad.) N. 1, vol. 44 (Spring 2000): p. 77. Nossa tradução do inglês.*

Essas primeiras descrições nos transmitem um pouco do imaginário da infância de Hijikata, de importância fundamental para o resto de sua obra. Também os rios e o vento de Tōhoku (região natal de Hijikata), seus demônios, as pernas das mulheres nos arrozais, a lembrança de estar deitado em um cesto enquanto sua mãe trabalhava, são referências profundamente ancoradas no corpo e imaginário do dançarino.

Esta irmã que ele afirmava dançar por vezes em seu corpo, como nas crenças chamânicas, teria sido vendida como gueisha por seus pais. Entretanto, sem hierarquia de importância, entre cachorro, irmã, vento ou mineral, estes e outros exemplos são frequentemente revisitadas durante sua obra, sem necessariamente representarem a realidade exatamente como ela foi vivida pelo jovem Hijikata.

O mais importante para o artista será de contemplar em suas obras e ensaios o que foi vivido por ele de uma perspectiva subjetiva : *Ele constituía para si um capital de imagens, ele absorvia fisicamente a paisagem e a vegetação, os arrozais e o trabalho dos homens, os ambientes, os cheiros, a vida animal* (ASLAN, O e PICON-VALLIN, B. 2002, p. 53).

As referências à sua infância são uma constante nos textos e obras do dançarino, como uma evocação à importância de “não se esquecer”. É uma tendência característica de muitos artistas japoneses, e do mundo, nesta época, e que acompanhará e florescerá como pesquisa, temática e estratégias criativas de Hijikata. O intuito era recriar uma memória que estaria em uma situação de fragilidade, no ponto de estar quase perdida, *uma memória em decomposição* (VOS Patrick de, 2001. p. 108. trad. nossa), que compreendemos melhor com a análise dos aspectos políticos do Japão desta época. Uma memória buscada através do corpo, entretanto, como afirma De Vos :

Não se tratava de partir numa busca de um suposto “corpo japonês” (...) nem mesmo de convocar os gestos perdidos para reestabelecer um corpo, ancião, mas, antes, de ser convocado por eles, de se deixar atravessar por esses gestos inconscientes, desconhecidos, e perdidos para sempre em uma memória anônima. (VOS Patrick de, 2001. p. 108. trad. nossa).

Hijikata dizia frequentemente que *ele não dançava, ele era dançado*.

Era também uma busca para identificar e expressar pelo corpo poético o que já estava implícito nele, em sua própria carne. Similaridade que parece conversar com uma demanda identitária atual de jovens artistas, como identificar o que foi colonizado do que se mantém ancestral, originário, inato, desemaranhando raízes e atualizando ancestralidades.

Nesse momento lhe faltavam os instrumentos para que o próprio corpo pudesse, ele mesmo, se insurgir, ou seja, uma metodologia que dialogasse com o contexto político e social do momento, com a carga subjetiva do artista e ao mesmo tempo oferecesse um escape para as soluções hegemônicas de dança e criação em arte da época.

Curiosamente, um dos trabalhos mais marcantes do artista se chamava *A rebelião da carne*, e em seguida, como segundo título — que seria abandonado posteriormente pelo artista — *Hijikata Tatsumi e os japoneses* (1968). A evidente leitura desses *japoneses* (povo), através da *rebelião da carne de Hijikata* (indivíduo), nos leva à alguns clichês comumente vinculados à dança butô, da necessidade de passar pelo sofrimento do corpo ou por mártires da guerra, não necessariamente condizentes com o que Hijikata propunha. Mas claro, a interpretação é livre, é interessante entretanto não reduzir as interpretações à uma primeira leitura. O que nos interessa é o fato de que o micro contexto do artista se insurge no macro

contexto do povo japonês da época, de forma prática, urgente e estética através da arte. As reflexões epistêmicas viriam depois, potentes e atuais até hoje, mas viriam num segundo tempo que o tempo da criação, me parece esta ser igualmente uma boa pista metodológica.

O espaço físico de seu corpo será tratado através de uma trama de tensões criadas a partir de suas leituras poéticas da realidade, contendo numerosas memórias do dançarino, constituindo assim uma tela de fundo tramada de elementos sensíveis, poéticos e políticos.

Esta dinâmica desenvolvida pelo artista através da linguagem da dança ilustra perfeitamente a função do corpo como receptáculo e catalisador das forças a volta, cuja forma será o inevitável engajamento ao tempo e o espaço.

Através do corte feito pela arte, a partir dos corpos sobre a Terra, entre caos, ritmo/ organização e cosmos, propomos através desse diálogo uma perspectiva que pense a dança como *outra geografia sem ser um outro mundo* (DELEUZE, 1969, p. 120.), outras possibilidades de compreender os corpos no mundo, leitura que nos permite também de ver que uma *dança sobre a Terra pode ser uma geografia* (DELEUZE, GUATTARI, 1980, p. 222).

Ou seja, pensar a Terra e seus territórios a partir de leituras do corpo em estado de arte, analisando fenômenos humanos e suas relações, ancestrais, sociais, políticas etc., mas igualmente com esse filtro sensível que nos permite a arte.

Em 1959, com a breve dança Kijinki — de cinco minutos —, começa o que Hijikata vai chamar *Ankoku-butô* durante muito tempo, antes de fixar somente o nome *butô*. Como Hijikata mesmo dizia, *o pensamento sobre essa dança viria depois*.

Em determinadas danças criadas por Hijikata, vemos por vezes simultaneamente uma adolescente e uma mulher muito velha, um pequeníssimo vírus de varicela e toda uma galáxia em expansão, cada gesto parece não terminar nas extremidades dos membros, e cada músculo parece profundamente comprometido nesta empreitada, de forma que tem-se a impressão que o movimento não começa somente a partir do corpo e de suas profundezas, mas tem raízes igualmente oriundas do que o cerca : nos contextos próximos e distantes, políticos e íntimos; em mitos e lendas japonesas ancestrais; na memória e imaginário do dançarino.

Comprendemos aí leituras que propõem frequentemente uma dança mística, exotérica e/ou transcendental, entretanto extremamente atual e polêmica, impulsionando debates acerca de gênero, sexualidade, liberdade e soberania popular, identidade e estética, enfim, a potência desta dança parece vir justamente de sua capacidade de catalisar e atualizar de maneira consistente forças e tensões reais e presentes. Ela tece fios e forças de nosso mundo compartilhado, fios que fazem igualmente parte de nós mesmos como público, talvez conectando raízes?

Essas forças colocadas em tensão através da dança tecem novas malhas, também com o público, como propunha Zeami através da metáfora da flor da interpretação²² entre obra a público, e talvez esteja aí também uma das chaves da potência da obra.

22 Proposta do ator e dramaturgo de teatro Nô japonês, Motokiyo Zeami (1363 – 1443), em seu livro *Fushikaden ; La tradition secrète du Nô* (tradução para o francês de René Sieffert, éditions Gallimard, Paris, 1960). (études réunis et présentés). p. 66. Em sua proposta a arte do ator não se dá nem no palco, nem no público, mas entre esses dois através do desabrochar da flor da interpretação.

Hijikata buscava abordar e cuidar de suas zonas de trevas próximas, íntimas, àquelas com as quais habitamos todos os dias. Este caminho, entretanto não se dava sem uma passagem pelos espantos, choques, e riscos. Teria-se primeiro que admitir o confronto com essas rachaduras, brechas e o desconhecido, para depois atravessá-los.

Certas dessas brechas se estabelecem na alienação os corpos (tanto em suas próprias carnes, como entre corpos), — ao determinadas relações, conexões serem cortadas, isoladas —, podemos dizer se estabelecem zonas desconhecidas com as quais estamos constantemente lidando, elucidando ou evitando.

Como um breve exemplo, discutia-se a necessidade do Japão de ser como os outros países para se desenvolver, concretizando-se em 1878 com a Missão Iwakura literalmente um grupo de estudiosos saíram para estudar como funcionava economia e cultura nos Estados Unidos. Era como se ao manter suas tradições fosse impossível chegar à uma posição competitiva no mercado internacional.

Esta situação seja talvez análoga a certas tendênciias de pensar que existem até hoje no Brasil, como poderíamos desenvolver mais longamente apoiados por sociólogos como Jessé de Souza, mas utilizaremos somente uma passagem do sociólogo para sinterizar a analogia :

Eu gostaria antes de tudo de saber onde fica esse país maravilhoso, formado apenas pelo mérito, que não favorece ninguém e onde relações familiares não decidem carreiras. Quem conhecer, por favor, me avise. Eu passei boa parte de minha vida adulta em países ditos ‘avançados’ e nunca conheci um assim. (SOUZA, 2016, disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/185-noticias-2016/550721-a-quem-serve-a-classe-media-indignada>)

De qualquer forma medidas impostas pelo governo, oriundas de um modelo estrangeiro, assim como transformações e desastres provocados pelo fim da guerra, no contexto japonês de Hijikata, provocaram uma série de sensações vividas pelos indivíduos, entre elas uma sensação de alienação. Se tratava, sem dúvidas, em muitas camadas da sociedade, da necessidade de uma insurreição da carne, que não poderia mais estar “alienada”.

A dança butô nasce em um meio sociocultural onde os questionamentos sobre as sucessivas aberturas para o “Ocidente” e suas consequências culturais, a vida e a morte, a repressão e a sexualidade, o sofrimento dos anos 1950 do Japão pós-guerra, entre outras, estavam concentradas e foram, em boa medida, absorvidas pela arte.

As transformações dos anos 1920 e 1950 no Japão, desde a abertura e as mudanças (desde a língua até os hábitos e roupas), instauraram transformações, convulsões e rupturas em um território identitário japonês, não somente exterior mas igualmente interior, subjetivo e mais complexo, pois invisível e sensível.

É através do estudo do corpo imerso nestas questões que Tatsumi Hijikata desenvolveu sua arte.

Durante sua vida, Hijikata foi testemunho do desenvolvimento militar japonês precedendo a Segunda Guerra e a ocidentalização do pós-guerra. Ele viu a derrota do Japão e as mudanças radicais de valores políticos e sociais — levados ao extremo durante os anos 1960. Nenhuma parte da vida japonesa foi poupada pelas transformações políticas vindas através do mundo desta época. Em 1968m, ano da “Revolta da carne” de Hijikata, a juventude japonesa, assim como a da América do norte e da Europa, sai nas ruas, chegando à aglomerações sem

precedentes. A revolução teatral de Hijikata, ainda que não declarada abertamente como um movimento da Nova Esquerda (movimento político na França) parecia ao menos uma oílica de protestação pública.” (NAKAMURA, T. SONDRÁ, 2006, p. 7.)

Com essas “rachaduras”, nós nos relacionamos não somente racionalmente mas principalmente e primeiramente com toda a carne, todo o corpo, o caminho decolonial do corpo parece não ter escolha senão visitar estas zonas.

A afirmação de Hijikata parece pertinente pois é ao se debruçar sobre essas brechas, estes não-territórios que nós chegamos a compreendê-los. Nas palavras de Hijikata: *Uma vez os gestos e movimentos que eu havia recolhido no interior do meu corpo se conectaram com as minhas mãos e saíram* (HIJIKATA, T. (2000). Wind Daruma. The Drama Review: (Nanako Kurihara trad.) N. 1, vol. 44 (Spring 2000): p,76.), um gesto carregado igualmente de obscuridade, nervos e luz.

É ao se instaurar nesse sentimento de alienação — de se admitir estrangeiro em seu próprio país, de estar na fronteira tanto física (entre a periferia de Tokyo e a grande cidade, entre o campo e a metrópole), mas igualmente nas fronteiras temporais (entre um Japão conhecido e as mudanças do agora), e finalmente nas fronteiras sensíveis da subjetividade (entre o dentro e o fora, a partir deste território do sensível que o artista desenvolve desde sua infância) —, que ele irá dar uma expressão aos diferentes movimentos internos, das revoluções que não são contempladas, ou permitidas, pelas regras estabelecidas pelas camadas sociais.

A expressão dos territórios internos, como afirma de Vos :

O movimento repousa muito menos na construção e do domínio do espaço, do que sobre a expressão de territórios interiores. Ou ainda, o corpo não busca se estender para o exterior, ele vive intensamente o que o divide entre um dentro e um fora. Se o refluxo da memória trata por vezes de exteriorizar as imagens sobre a cena, à desdobrar paisagens mentais, ele não visa primeiro a “visualidade” (“matar a vista”), ele se dá primeiro como um mergulho cego no coração do corpo (VOS, Patrick de, 2001. p. 108.)

Neste sentido, neste percurso que compreende elementos desconhecidos, ao se acoplar/anexar aos fios de um *devir criança, um devir animal, um devir mãe/mulher, um devir terra* (COLETTY, 2017, p. 382), como instrumentos metodológicos que podem ser apontados ao se analisar a trajetória e as abordagens criativas do artista, Hijikata se mantém em uma potência de vida. Nos parece evidente que sua dança é ao menos até nossos dias, cheia de transformação e conexões. E assim cheia de informações em plena continuidade de vida, fluindo elementos de um caldo cultural e ancestral de maneira atual e provocadora. Conectando e potencializando elementos há muito alienados por processos colonizadores.

Sobre os devires, nas crianças, nos animais ou ainda em um corpo que morre, seja ao olhá-los, seja ao se lembrar de quando éramos crianças, nós vemos este aspecto, como observa Rilke “*livres de morte*” (RILKE, en Elegias de Duino, 1912 apud. COLETTY, 2017, p. 383), um tipo de liberdade que para o resto de nós, foi sendo ofuscada ao longo da vida.

Para finalizar essa conversa leitura, há entre muitos artistas japoneses uma notável capacidade de impregnação e sincretismo sem no entanto *renunciarem às suas particularidades culturais (...), ritos shintô e chmanismo* (ASLAN, O et PICON-VALLIN, B., 2002. p. 16). Esta

capacidade de impregnação e sincretismo parece muito importante para criação artística desta época no Japão, características essenciais na criação do butô.

Características muitas vezes comparadas às de artistas e movimentos brasileiros, notavelmente com o movimento antropofágico de 1920. para melhor compreender esta capacidade, nós evocamos aqui a analogia feita pela professora e psicanalista Sueli Rolnik (na ocasião do *Seminário A revolta da carne, diálogos Japão-Brasil*, São Paulo, 2009), entre a criação da dança japonesa butô e a resistência dos autoctones brasileiros para abandonar suas práticas *canibais* diante das imposições portuguesas, culturais e políticas, durante o período da colonização do Brasil.

No que concerne a questão da subjetividade dos autoctones diante do movimento colonizador, era *fundamental de se apoiar sobre as fragilidades para disparar necessidades de pensar e dizer* (ROLNIK, notas do *Seminário A revolta da carne, diálogos Japão-Brasil*, São Paulo, 2009). Eles aceitaram tudo dos padres católicos portugueses : roupas e alimentos, religião e a língua, mas não aceitaram abandonar os ritos canibais, dos quais eles pensavam tirar entre outras a força e os saberes do guerreiro inimigo aprisionado e engolido.

Acreditamos que em um nível inconsciente há algo de comum com os japoneses na época de abertura ao Ocidente, na medida em que se agarrar aos hábitos apoiados por crenças ancestrais, e dessa forma frágeis com relação ao tempo e às novas influências, acaba levando à um agarrar-se às coisas que asseguram uma sensação subjetiva de identificação, e dessa forma *fortalecedoras*.

Nos parece que as características particulares temporais da dança de Hijikata são intimamente ligadas à essa capacidade de ser impregnado por influências exteriores sem entretanto, perder as referências originais e ancestrais que se atualizam a cada mergulho nos processos criativos e na dança. Uma capacidade de criar uma identidade a partir de um corpo que admite estar, fisicamente e poéticamente, em uma rede de tensões. Por vezes sem respostas prontas, mas inegavelmente buscando caminhos, se emaranhando me raízes.

Desde os ventos de Tōhoku, os tremores de terra e vulcões, até as catástrofes nucleares de Hiroshima, Nagasaki e Fukushima, das quais o butô se inspirou, mas igualmente as convulsões e revoltas socio-políticas dos anos 1960, durante a renovação do *Tratado de segurança nipo-americano* em 1957, (com o acordo da manutenção de bases americanas sobre o solo japonês) e em seguida a abertura ao Ocidente. Diante e “entre” essas linhas de tensão, e claro, sob(re) muitas outras, o butô obriga o interprete a repensar suas ações corporais, sua relação com o “cosmo” e seu “ser no mundo”, a se questionar sobre a necessidade de uma impassibilidade do corpo em direção ao mundo, de uma “revolta da carne”.

É justamente a partir dessa fragilidade, um tipo de desequilíbrio, que os meios para recolocar a subjetividade no mundo começam a trabalhar, estabelencendo assim, através dessa dança, novas alternativas de territórios que se insurgem através do corpo. :

Somente mais tarde ele se dá conta das continuidades entre seu trabalho e a herança das artes do espetáculo japonesas tradicionais, nos quais os excluídos sociais reivindicam uma conexão especial com a magia e o mundo dos mortos (KURIHARA, N, 1996, p. 11).

Hijikata, a partir de muito cedo, rejeitaria o modelo de pensar a arte que o rodeava, no eixo dos grupos de artistas que ele frequentava em Tokyo, talvez um tipo de moda que teria se tornado “O espírito de Tokyo”, em favor de uma arte contra a arte da *produção capitalista*, com

mais “feridas” e “sangramentos”, uma “arte da impotência”, uma “dança do horror”. A partir desta filosofia, ele continua recusando sair do Japão mesmo para divulgar ou fazer apresentações, diferentemente de seu companheiro e co-fundador do butô Kazuo Ohno.

Ainda que ele conhecesse e se interessasse pelos modelos ocidentais (ballet clássico russo, dança contemporânea, dança expressionista alemã, Nujinsky, etc), no início, Hijikata alimenta seu corpo e seu imaginário destas referências, mas não se satisfaz, seja em função de estruturas corporais diferentes, ou das temáticas.. Desde muito cedo havia o questionamento sobre um corpo e uma dança que fizessem sentido, como dito precedentemente, a busca de movimentos inatos, um corpo que comportasse todas as existências de paisagens, ancestrais, lendas, ventos, outros seres, etc.

A pesquisa de um corpo que responderia e questionaria através de sua própria linguagem:

Os dançarinos sempre aplicaram os movimentos ao corpo, e isto sempre foi um motivo de insatisfação de Hijikata com a dança do Ocidente. Ele era interessado pelo fato de permitir que os movimentos emergissem de seu corpo, O processo implicava a evocação da memória, particularmente aquela de Tōhoku. (HOLBORN, M., 1987)

Seguindo este pensamento, Hijikata vai estudar o corpo da infância até os corpos em decomposição, o corpo morto, os movimentos de organismos vivos: como os movimentos dos órgãos e células por exemplo, mas também outros elementos da natureza: como a “vida” dos minerais ou o movimento do vento, frequentemente evocados em sua obras.

Não há hierarquia, todos os elementos, minerais, aquáticos ou mágicos, à exemplo de sua irmã morta, podem ser seus professores de butô, acumulando em si memórias e qualidades de energia diversas, formas de organização e muitos tempos e ritmos plurais.

Uma outra relação temporal é estabelecida e compartilhada com o espectador, não aquela de um tempo único onde todos os fatos se encadeiam, aos quais nós estamos habituados, mas antes uma relação temporal construída e vivida por um corpo que habita estes tempos diversos, os arrozais de Tōhoku dos anos 1930, os pequenos bares e cafés de Tokyo dos anos 1960, os ventos e os demônios, a vida de cada célula.

Estas questões não se fazem simplesmente procurando negar o passado ou buscar suas origens, mas igualmente encontrando um meio, através da linguagem artística, de se referir ao mundo a partir do corpo como um campo de forças, que contempla uma realidade cheia de “tempos revisitados”. Um mundo em constante

transformação, a dança não como representação, mas como amplificação, intensificação da vida, esta nova relação.

Finalmente parece que podemos associar o corpo poético do butô ao desenvolvimento de uma cartografia do tempo, traçando *um outra geografia sem se outro mundo*. Entre a estética e a história:

Na dança butô, ao menos três fontes importantes podem ser identificadas : o memorial de Hijikata à lama e ao vento em seu discurso publicado “Kaze Daruma”, que expõe sua intimidade somática com a natureza e coloca o butô primeiramente como um tipo único de conhecimento ecológico executado com as raízes agrícolas. Segundamente, o desenvolvimento do butô de Hijikata na atmosfera Leste/Oeste de Tokyo moderno do pós-guerra, que confere uma juxtaposição política, transcultural e urbana à sua dança (FRALEIGH, 2005, p,327). Terceiramente, o butô de Hijikata comunica com as artes tradicionais japonesas,

sobretudo o Kabuki e o período edo, durante a qual acreditamos que os excluídos sociais tinham o acesso particular a magia e ao mundo dos mortos (NAKAMURA, T. SONDRÁ, F. 2006, p. 12.)

REFERÊNCIAS

AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do ; Notas sobre o pensamento decolonial Ed. Extraprensa Extraprensa, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 471 – 487, jan./jun. 2021

ASLAN, O e PICON-VALLIN, B. 2002, *Butô(s), Spectacles, histoire, société*,

Paris, France: CNRS éditions.(études réunis et présentés).

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>.

COLETTY, Viviana de Souza. Território estético e território político, corpo e insurreição através da arte, um estudo a partir da obra de Tatsumi Hijikata, 2017.

DELEUZE, 1969, *Logique du sens*, Paris, France: Les éditions de minuit, Collection critique.

DELEUZE, GUATTARI, 1980, *Mille plateaux, Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, France : Les éditions de Minuit, Collection Critique.

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico - As heterotopias. 2013.

HIJIKATA, T. (2000). Wind Daruma. *The Drama Review*: (Nanako Kurihara trad.) N. 1, vol. 44 (Spring 2000): p. 76.

HOLBORN, M., 1987, *Dance of the dark soul*. New York, NY: Aperture.

KURIHARA, N, 2010. Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh, 2000. TDR, *The Drama review*. (Vol. 44, No.1, pp. 12-28). <http://www.jstor.org/stable/1146810> Le 03/02/2010.

MIGNOLO, Walter. Introducción. In: CHUKWUDI, Eze; HENRY, Paget; CASTRO-GÓMEZ, Santiago; MIGNOLO, Walter. **El color de la razón: racismo epistemológico y razón imperial**. 2 ed. Buenos Aires: Del Signo, 2014. p. 9-18.

NAKAMURA, T. SONDRÁ, F. *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*. NY and UK: Éd. Routledge, Taylor and Francis Group. 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SODRÉ, Muniz O Terreiro e a Cidade A forma social negro-brasileira. Ed. Bahia prosa e poesia, Rio de Janeiro, 2002

SOUZA, 2016, disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/185-noticias-2016/550721-a-quem-serve-a-classe-media-indignada>.

ROLNIK, notas do *Seminário A revolta da carne, diálogos Japão-Brasil*, São Paulo, 2009

VOS Patrick de, 2001. Le temps et le corps : dedans dehors, Sur la pensée du butô chez Tatsumi Hijikata. Éd. par Jacques Neefs (dir.). *Le temps des oeuvres, mémoire et préfiguration*. Paris : Saint Denis Presses universitaires de Vincennes, coll. Culture et société.

PESQUISANDO SOBRE A MEMÓRIA DE MULHERES NEGRAS NO TEATRO BAIANO

Carol Carvalho Souza

RESUMO

Esse artigo tem o intuito trazer reflexões sobre a memória da mulher negra no teatro baiano e os desafios encontrados para produzir uma história sobre mulheres negras no teatro brasileiro tendo em vista os referenciais e contextos historiográficos hegemônicos que silenciam narrativas “*outsiders within*” (COLLINS, 2016). Por meio de aspectos metodológicos da escrevivência (EVARISTO, 2017), a pesquisadora doutoranda em Artes Cênicas (PPGCEN-UNB), Caroline de Carvalho Sousa, revela os processos que atravessam sua pesquisa de mestrado em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras (PPGEAFIN-UNEB): “*Lúcia di Sanctis e Nivalda Costa: Trajetórias de mulheres negras no teatro baiano de 1966-1979.*”

Palavras-Chave: mulher negra, teatro, história, memória.

EXISTE UMA MEMÓRIA SOBRE A MULHER NEGRA NO TEATRO?

A história do teatro assim como a história da arte como disciplina educacional, revela muito do ponto de vista dos vencedores assim como Walter Benjamin (1940) afirma. Durante a minha formação artística a grade curricular contemplou o estudo dos grandes nomes que se consagraram na história do teatro, os métodos e técnicas de atuação e o legado dramaturgico que se centra em grandes autores europeus, russos e alguns americanos. No que se refere ao teatro brasileiro o recorte da historiografia é centrado do eixo sudeste do Brasil e quando se direciona o estudo sobre o teatro baiano o ponto de vista hegemônico se perpetua. Quando me refiro ao ponto de vista hegemônico, se trata em privilegiar a narrativa que representa uma classe social dominante e um recorte do gênero masculino. Aparentemente esse aspecto da historiografia do teatro baiano determina o que é legítimo ou não de ser documentado na história, e ainda reafirma quem protagoniza a cena teatral nesse território artístico e social. Diante desse contexto geral exposto para iniciar esse artigo trago uma pergunta norteadora: existe uma memória sobre a mulher negra do teatro? E acrescento, na historiografia hegemônica é possível obter informações sobre a memória da mulher negra?

Do ponto de vista da totalidade das narrativas, acredito que a memória sobre a “mulher negra” seja ela de teatro, da música, da dança, da literatura, das artes visuais e de diversos outros campos da sociedade que não se restrinjam a serviço doméstico ainda precisa ser escrita e documentada. A concepção contra-colonial²³ de que as mulheres negras estão ligadas ao corpo e não ao pensar, como afirma bell hooks no artigo Intelectuais Negras, perpetua-se na não representação destas de forma legítima e ampla de subjetividades no âmbito acadêmico e cultural.

O sexismo e o racismo atuando juntos perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros. Desde a escravidão até hoje o corpo da negra tem sido visto pelos ocidentais como o símbolo quintessencial de uma presença feminina natural orgânica mais próxima da natureza animalística e primitiva (HOOKS, 1995, p. 468).

A memória que não está presente e documentada na historiografia, ainda faz parte e compõe a narrativa histórica de um segmento. Durante a minha pesquisa sobre a trajetória das mulheres negras no teatro baiano encontrei diversos nomes que marcaram presença na história do teatro baiano ainda que não como protagonista: Antonieta Bispo, Lúcia di Sanctis, Lúcia Margarida e Nivalda Costa. Entretanto, o que possibilitou para que prosseguisse a pesquisa e aprofundar-me sobre o trabalho de Lúcia di Sanctis e Nivalda Costa se deu a quantidade de registros sobre as artistas em jornais e pelo arquivamento de si mesmas, que se

23 Conforme Antonio Bispo dos Santos (2015) o conceito de “contra-colonização”, intenciona uma relação entre regimes sociopolíticos e cosmológicos. O autor compreende a colonização como um processo etnocêntrico que busca substituir uma cultura pela outra, por meio de práticas de invasão, expropriação e etnocídio. Para o pensador quilombola, o conceito de “contra-colonização” inscreve no processo colonial a ressignificação da matriz cultural dos povos e de suas práticas tradicionais, de modo a ancorar a enunciação e as formas de resistência à colonização.

perpetuou mesmo após a mortes de ambas mulheres. Nesse sentido, no percurso da pesquisa fui entendendo a dimensão da importância de metodologias que privilegiam o aspecto da escrevivência no campo da história e também a necessidade empírica de desbravar os arquivos pessoais e incluir suas perspectivas na documentação histórica do momento presente.

De acordo Michael Pollack em seu artigo *Memória o Esquecimento e Silêncio*, a memória é atravessada por diversos segmentos que estruturam e dominam a construção e rememoração de momentos históricos que muitas vezes se tornam “borrados”, silenciados e influenciados por interesses políticos e pelas das classes dominantes:

Embora na maioria das vezes esteja ligada a fenômenos de dominação, a clivagem entre memória oficial e dominante e memórias subterrâneas, assim como a significação do silêncio sobre o passado, não remete forçosamente à oposição entre Estado dominador e sociedade civil. Encontramos com mais frequência esse problema nas relações entre grupos minoritários e sociedade englobante. (POLLACK, 1989, p. 3-15)

E esses aspectos precisam ser considerados ao se iniciar uma pesquisa que fale sobre mulheres negras as interseccionalidades que atravessam a história contada, distorcida ou silenciada, é preciso questionar os documentos, as fontes, intercruzar as narrativas já elaboradas e preestabelecidas e encontrar outros pontos de partidas para essas trajetórias.

UMA HISTÓRIA SOBRE COADJUVÂNCIA E RESISTÊNCIA

A história de mulheres negras no teatro é uma história sobre apagamento, invisibilidade e marginalidade, evidenciadas nos papéis desempenhados nas poucas produções artísticas nacionais e regionais, no número reduzido de prêmios destinados às artistas negras e pelas poucas narrativas documentadas de suas trajetórias na historiografia do teatro brasileiro. Entretanto essa história também revela aspectos relevantes de resistência artística, pois através da “exceção à regra” a figura das atrizes, Ruth de Souza, Lea Garcia, Xica Xavier e Zezé Mota, graças à visibilidade televisiva e cinematográfica, marcaram presença no imaginário artístico de mulheres negras nas artes da cena, ainda que nas entrelinhas seja expresso que o lugar destinado para elas na memória e na história do teatro brasileiro seja por meio de narrativas da indústria cultural que destina a representação da mulher negra majoritariamente como escrava, doméstica, prostituta e quando não apenas coadjuvante da sua própria narrativa. Inclusive trago esses nomes que alcançaram certa visibilidade a nível nacional, justamente para defender que nas micro realidades, a exemplo do teatro baiano, outras artistas mulheres e negras sequer são enxergadas ou lembradas pela história.

Historicamente desde a consolidação e a profissionalização do teatro brasileiro no século XX, a existência de mulheres negras na cena teatral vem sendo incômoda para instituições artísticas e midiáticas, principalmente as que reverberam o racismo institucional. Ainda que essa afirmação seja redundante e esses espaços “tentem ser inclusivos”, é por meio dos estereótipos raciais que determinam o lugar de existência dessas artistas, corroborando para que se perpetue o imaginário social de degradação e da marginalização dessas identidades, homogeneizando suas narrativas. É justamente diante dessa realidade estrutural que atrizes negras em processo criativo de construção de uma personagem, dentro de uma obra cênica, desde a pioneira dama do teatro Ruth de Souza, em 1940, vêm reivindicando o lugar de sujeito dentro das obras dramáticas, na tentativa de produzir um lugar de subjetividade que é negado social e historicamente a essas mulheres.

Em depoimento ao historiador Júlio Cláudio Silva (2019), a atriz Ruth de Souza relata que questionou o diretor dos filmes brasileiros *Terra é sempre terra* e *Candinho* da seguinte maneira:

Anos depois, em 1954, a atriz teve um novo encontro com Abílio Pereira de Almeida e seus estereótipos, durante a filmagem de *Candinho*, do qual foi o diretor. Após ler o roteiro do filme, também escrito por Almeida, a atriz perguntou-lhe: “por que o nome da personagem é Bastiana? Já era Bastiana no *Terra é sempre terra*”. E ele contestou: ‘Toda negra se chama Sebastiana!’ Retruquei, com calma, mas firme: ‘Toda negra não, eu me chamo Ruth!’. Com a autorização do diretor e roteirista, a atriz a rebatizou como Manuela. Para a atriz, certos preconceitos e estereótipos são absorvidos “inconscientemente, nem é por maldade”, e assim são tomados como verdade. “Ou seja, só veem a negra como uma mulher gorda, chamada Bastiana”. (SILVA, 2019, p. 97-98).

A afirmação supracitada é reveladora, pois, quando a atriz Ruth de Souza se dirige à instância de poder dentro da narrativa da produção cinematográfica e questiona, afirmando que “nem toda negra se chama Sebastiana”, a artista de forma simbólica enfrenta o *status quo* das estruturas, colocando em risco a sua própria permanência de “exceção” no elenco. Os espaços de poder nas instituições artísticas no Brasil possuem camadas intrinsecamente ligadas à colonização e, conseqüentemente, o processo de contra colonização dessas estruturas e dos saberes adquiridos se faz necessário.

Em seu artigo sobre a trajetória da atriz Léa Garcia no Teatro Experimental do Negro²⁴ o pesquisador Julio Claudio também observa por meio das críticas em jornais sobre atuação da atriz elementos que pautam questões racial e de gênero que interferem no “julgamento” do desempenho e na atuação artística desta, e em entrevista percebe a seguinte visão que Léa Garcia tem do contexto que se insere a imagem da mulher negra no teatro:

Irrita-me o falado ‘exotismo’ da mulher negra e a espontaneidade atribuída à nossa raça. Muito provavelmente o seu incômodo diz respeito às representações estereotipadas do corpo da mulher negra, presentes em críticas sobre peças e filmes em que atuam.

No teatro baiano não se faz diferente, apenas a partir da criação dos grupos de teatros negros a exemplo do bando teatro olodum que mulher negra começou a ser minimamente enxergada no palco, mas de maneira controversa pouco lembrada na historiografia do teatro. Em busca dessas mulheres na cena do teatro baiano, me deparei com Lúcia di Sanctis e Nivalda Costa de forma póstuma, e diversas outras mulheres que apesar de não aparecerem como “protagonistas” da cena teatral baiana, marcaram presença na (re)existência. Resistindo como educadoras, atrizes, dramaturgas, diretoras, produtoras, entretanto o que possibilita a existência dessas mulheres na história, é o registro e o documento e por isso Lúcia e Nivalda se tornam objetos principais da minha pesquisa, por possuírem acervos pessoais e ou acervos digitais sobre seus trabalhos.

24 O Teatro Experimental do Negro (TEN) surgiu em 1944, no Rio de Janeiro, como um projeto idealizado por Abdias Nascimento (1914-2011), com a proposta de valorização social do negro e da cultura afro-brasileira por meio da educação e arte, bem como com a ambição de delinear um novo estilo dramático, com uma estética própria, não uma mera recriação do que se produzia em outros países.

De acordo com o *Dossiê Mulheres, arquivos e memórias* a invisibilidade feminina nos arquivos públicos em aspectos quantitativos é expressiva, e segundo a historiadora Michelle Pierrot (2005) tal fenômeno revela o quanto a narrativa histórica dominante marginaliza certas sujeitas de determinadas esferas sociais. E por isso o desbravamento de acervos pessoais de mulheres que realizaram o arquivamento de si mesmas se torna ferramenta metodológica importante para o preenchimento de lacunas históricas. De acordo com Pierrot (2005), em sociedades hierarquizadas por meio de clivagens entre atividades masculinas e femininas, em que o grande “teatro da memória” se torna um privilégio dos homens, as mulheres são relegadas ao papel de coadjuvantes, “leves sombras”. E me atrevo a completar que, se para a mulher branca “universalizada” o lugar de coadjuvante se faz presente, para a mulher negra o preterimento se faz inerente. E por meio do arquivamento de si mesmas é possível observar e analisar a intencionalidade de preservar certos registros para posteridade e o entendimento da relevância ou não desses registros para os seus pares.

Acho importante, na análise dessas trajetórias, uma retomada sensível aos detalhes dessas subjetividades nas narrativas pessoais de Nivalda Costa e Lúcia di Sanctis. O que ambas compartilham em comum, além da cor da pele e do gênero feminino? Que diferenças entre elas complementam a amplitude e o cruzamento de suas trajetórias?

Do ponto de vista básico, ambas as artistas iniciaram o seu interesse pelo teatro e pela escrita ainda no âmbito escolar secundarista. Tanto Nivalda quanto Lúcia estudaram no Colégio Central da Bahia²⁵, onde iniciaram o interesse pelo teatro, e em outras escolas públicas da capital, a exemplo do ICEIA-Instituto Central de Educação Isaías Alves, que foi muito importante para a trajetória artística de Lúcia di Sanctis. Além disso, escolheram o curso de Direção Teatral na Escola de Teatro da UFBA. Foram atrizes, mas realmente se firmaram nas artes da cena por meio da dramaturgia e da direção teatral. Dramaturgas e Encenadoras, ambas categorias detentoras do discurso e da ideia central de uma obra teatral e da relação indireta com o público. Apesar dos relatos de atores e atrizes que trabalhavam com Nivalda afirmarem o processo criativo pautado num processo colaborativo, a mesma sempre se presentifica na especificidade estética, na proposta relacional e participativa com o público e também com aspectos contra coloniais, ainda que não autointitulado pelas artista, podem ser percebidos sob o olhar do momento presente o que revela muito antes dessa abordagem ser trazida para o estudo das Artes Cênicas artistas já se posicionavam em busca de um *modus operandi* divergente à lógica ocidental. Lúcia, apesar de enfrentar o campo da produção cultural e do teatro infantil, também construía seus trabalhos dentro de uma lógica descentralizadora no processo criativo, e como arte-educadora, o papel pedagógico em seus processos sempre esteve presente. Ambas se dedicaram a formações que iam além das Artes Cênicas, como Arte Educação e Sociologia, que complementam suas trajetórias artísticas e a inserção dessas na cena teatral soteropolitana.

Nas narrativas pessoais, reflito na minha pesquisa acadêmica sobre como as vivências dessas artistas reverberaram no fazer artístico e nas escolhas políticas e sociais selecionadas em suas jornadas no universo teatral, inclusive na estruturação dos materiais documentados em seus acervos pessoais. De forma implícita, os fatores externos e hegemônicos interferem

25 Instituição educacional pública na capital baiana, possui representação simbólica por revelar grandes artistas e figuras públicas baianas, principalmente entre as décadas de 1950 e 1970, a exemplo de Antônio Carlos Magalhães, Glauber Rocha e Carlos Marighela.

e influenciam de forma direta nas escolhas e estratégias de ambas na inserção de seus trabalhos no teatro baiano, e nem sempre o desafio de driblar essas adversidades é superado, pois, no caso específico de Nivalda Costa, a própria censura ditatorial definiu e determinou o seu fazer ou não artístico deste período.

Sobre Nivalda, posso refletir ainda que, apesar de contribuir de forma mais oficial para organizações que possuíam como pauta a negritude, a exemplo do Movimento Negro Unificado (MNU)²⁶, tinha a noção da sua própria condição nesse espaço como não apenas negra, mas mulher, artista e lésbica. E isso fica evidente quando foi confrontada pelo Movimento Negro, que dizia que ela só deveria escrever sobre personagens negros. Em entrevista concedida a Débora de Souza (2019), Nivalda Costa relatou:

[...] havia uns setores muito radicais dentro do movimento negro que achavam, por exemplo, que eu deveria concentrar todos os meus trabalhos, especificamente, com personagens negros, causas negras, enfim, criar uma supra realidade [...], completamente — inconcebente essa limitação[.] [...] As minhas crenças enquanto antropóloga²⁷ [...] vão de constatações, [...] antes de sermos negros, pertencemos [...] a uma raça pressupostamente humana. [...] [O] homem é quem cria os preconceitos [...], as invasões, as escravizações. [...] Eu parto do homem em seu estado de liberdade, [...], antes de ser negra e mulher, eu sou um ser humano. [...] [D]iscutimos muito isso com o movimento negro [...]. Todas as questões ligadas à conscientização racial eu acho que parte [...] por uma célula chamada educação, isso aí é essencial [...] (COSTA, 2011, grifo nosso, informação verbal)²⁸.

Nivalda se posicionou sobre a sua liberdade artística, que criativamente pode construir outras narrativas possíveis de alteridade. Tendo consciência que a questão racial era algo que a atravessava, mas não a única definição sobre si mesma, ela firmou sua subjetividade nas estéticas exploradas em seus trabalhos, e talvez por isso a *Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço* demonstre o quanto Nivalda artisticamente pensava sobre a sociedade em que vivia num ponto de vista macro e contra-hegemônico. Talvez as questões interseccionais já lhe atravessassem enquanto artista.

Sobre Lúcia, que vem de uma geração anterior à de Nivalda, o que chama atenção é o aspecto social de sua atuação artística, que reflete na sua própria condição no mundo, apesar do seu propósito filantrópico nem sempre estar evidente para a classe artística. A decisão de se dedicar a projetos que contemplassem a participação e acolhimento de orfanatos e obras sociais revela muito sobre a própria narrativa pessoal de Lúcia, órfã de pai e mãe aos dezesseis anos, criando sozinha os seus sete outros irmãos e irmãs. Conhecer o desamparo de pai e mãe ainda muito cedo talvez tenha despertado em Lúcia o sentimento de partilha com a situação social e afetiva vivida por crianças e adolescentes em orfanatos e obras sociais. Sua irmã Mariú

26 O MNU nasceu 1978 quando representantes de várias entidades se reuniram em resposta à discriminação racial sofrida por quatro garotos do time infantil de voleibol do Clube de Regatas Tietê, e à prisão tortura e morte de Robison Silveira da Luz, acusado de roubar frutas numa feira.

27 Após o período estudado nesta dissertação, no ano de 1984, Nivalda graduou-se em Ciências Sociais na UFBA.

28 Informação obtida em entrevista concedida a Débora de Souza por Nivalda Costa, em fev. 2011, à ETTC (Equipe de Textos Teatrais Censurados, na Biblioteca do CEAO/UFBA, em Salvador).

narra que dormiram quinze dias na porta da casa em que foram despejadas por risco de desabamento. Essa imagem de uma família de dez pessoas dormindo na calçada de uma rua é muito forte, e marca a história de um indivíduo. E por que estabelecer parcerias com escolas municipais e estaduais para assistir seus espetáculos? Isso se tornou um grande projeto de formação de plateia, num período em que a sociedade baiana, principalmente nos espetáculos infantis, ainda era apenas frequentada pela grande elite. Democratizar os espaços teatrais era a função política e ideológica também do artista, principalmente de artistas das classes mais baixas, que de alguma forma encontravam as brechas necessárias para descentralizar as produções artísticas e o público-alvo das mãos das elites culturais da sociedade baiana.

É apresentando esse espaço de pluralidade e complementaridade que, por meio dos registros pessoais de Lúcia e dos registros publicados por Nivalda, pretendo traçar a trajetória de inserção de seus trabalhos e as reverberações desses na cena teatral baiana, analisando os métodos pessoais de cada artista e as interseccionalidades que atravessavam suas narrativas de (re)existências aos espaços hegemônicos, ao racismo estrutural e institucional.

MEMÓRIA, ESQUECIMENTO OU INVISIBILIDADE? QUEM ESTÁ À MARGEM PRODUZ MEMÓRIA

Em alguma instância, o teatro produzido no início do século XX reproduzia a ideologia das classes dominantes da sociedade baiana. Numa abordagem mais quantitativa, a Bahia, e especialmente a sua capital, sempre foi vista como a mais negra fora da África, mas, no ponto de vista econômico e social, é a branquitude²⁹ que caracteriza as classes dominantes soteropolitanas. Essa discrepância dessas múltiplas realidades levanta o entendimento que os registros históricos podem vir a ser fragmentados e determinados por certos agentes sociais em privilégio, o que influencia diretamente na identidade cultural e artística desse cenário. Tendo em vista que o fazer artístico perpassa os moldes impostos pela branquitude soteropolitana, podemos vislumbrar que a classe artística pertencente a esta sociedade se direciona de acordo com os interesses das estruturas dominantes que influenciam o registro documental do campo cênico. Devido a isso, as questões raciais não são evidenciadas na historiografia produzida, e aparecem à margem nesses espaços de produção criativa, assim como os recortes de gênero.

A ausência dessa discussão nos trabalhos de história do teatro baiano aponta a fragilidade do próprio fazer histórico que evoca a memória cultural da sociedade, que se encontra pouco explorado nos ambientes acadêmicos dos programas de pós-graduação em Artes Cênicas, História ou Ciências Sociais.

Na obra *Mulheres, Raça e Classe*, Angela Davis (1981) aponta que, antes das definições conceituais sobre interseccionalidade³⁰, temos a necessidade de olhar para o contexto

29 De acordo com conceito estabelecido por SCHUCMAN (2012), o termo “branquitude” se refere à identidade racial branca, que é um lugar de privilégios simbólicos, subjetivos, objetivo e materiais palpáveis que colaboram para construção social, reprodução do preconceito racial, discriminação racial “injusta” e racismo.

30 Interseccionalidade é o estudo da intersecção de marcadores sociais e sistemas relacionados de opressão e dominação. A teoria tem o intuito de examinar como diferentes categorias biológicas, sociais e culturais, tais como gênero, raça, classe, capacidade, orientação sexual, religião, casta, idade e outros eixos de identidade interagem em níveis múltiplos e muitas vezes simultâneos.

histórico tendo em vista as relações dos marcadores sociais na composição dessa narrativa historiográfica e de quem a escreve, reafirmando a participação da mulher negra na história americana estadunidense fora do ponto de vista estereotipado pela hegemonia branca. Carla Akotirene (2018) aponta que a proposta metodológica da interseccionalidade funciona como localizador da experiência do racismo, comungado às outras estruturas presentes, discursiva e política, e posso acrescentar que historicamente também se articula na possibilidade de um enquadramento da memória de um determinado grupo que é atravessado pelo racismo institucional. Por isso, levanto a perspectiva interseccional por meio das trajetórias artísticas de inserção e resistência na cena baiana de Lúcia di Sanctis e Nivalda Costa como elementos importantes para contribuição na história do teatro baiano, evidenciando a necessidade de uma produção histórica que parta de uma perspectiva decolonial.

O interesse pelas lacunas históricas muitas vezes se dá pelas contradições da história presente. Ao iniciar este projeto de mestrado, fui movida por indagações, que atravessam o meu lugar de fala e o meu lugar no mundo como atriz, artista que produz dramaturgia e pesquisadora. Questionamentos em torno da individualidade dos marcadores sociais que me atravessam e que se tornaram estruturais e históricos. Por que a história do teatro baiano?

A história do teatro baiano é apenas um enquadramento que se desdobra no reflexo de várias realidades brasileiras e latino-americanas, mas sem a intenção de encontrar nesse esboço um conceito universal de narrativas teatrais. Esse enquadramento histórico que reflete as consequências de uma construção de identidade social atrelada ao olhar colonizado apresenta características de um lócus fértil e plural, justamente pela diversidade de camadas culturais e históricas que se borram também nas instituições artísticas e nas artes da cena, pois de acordo com Abdias Nascimento (1961):

Ramo da circunstância cultural, o Teatro Brasileiro formou-se marcado de colonialismo, afetado pela mesma alienação e dependência à Metrópole, característicos da nossa contingência histórica. Sabemos, com Gumplovitak que, à medida que as sociedades se vão diferenciando em classes, há simultaneamente, uma estratificação étnica. Da estratificação social caminha-se para a formação da estética racial. O grupo dominante formula seus valores estéticos fortemente impregnados pelas conotações raciais. Consequentemente, a cultura dominante do colonizador branco simplesmente esmagou a cultura trazida pelos africanos. Os sinais exteriores do estupro cultural cometido pelos brancos contra os pretos são visíveis, por exemplo na chamada assimilação ou aculturação. (NASCIMENTO, 1961, p. 20).

Entretanto, ainda que influenciado pelo contexto histórico que o produziu, a potência do teatro baiano talvez seja até hoje subestimada, inclusive pelos moldes de registro da história do teatro brasileiro. E pensar as Artes Cênicas de forma contra colonial não é apenas questionar os moldes das estéticas discursivas, mas também é repensar e refletir as lacunas históricas e suas narrativas epistemológicas legitimadas pelos saberes hegemônicos. Enxergando a necessidade de abarcar a epistemologia feminista na produção historiográfica sobre mulheres negras, percebe-se, de acordo com Patricia Hill Collins (2000), que são os homens brancos da elite que controlam as estruturas de validação do conhecimento ocidental, seus interesses permeiam temas, paradigmas e epistemologias do trabalho acadêmico tradicional. Consequentemente, as experiências de mulheres negras norte-americanas, bem como as experiências de mulheres afrodescendentes na esfera transnacional, têm sido distorcidas ou excluídas daquilo que é

definido como conhecimento. E, nesse sentido, ao abordar a história, de mulheres negras no teatro baiano, é imprescindível considerar que toda a invisibilidade imposta a suas narrativas e trajetórias nos registros e análises históricos até o momento presente, devem-se ao fato do racismo institucional, que valida a perpetuação do epistemicídio cultural de saberes não ocidentalizados. Assim, como afirmam (CASTRO-GOMEZ; GROSGOUEL, 2007; MALDONADO TORRES, 2011), uma das vantagens do projeto acadêmico-político da decolonialidade reside na sua capacidade de esclarecer e sistematizar o que está em jogo, elucidando historicamente a colonialidade do poder, do ser e do saber e nos ajudando a pensar em estratégias para transformar a realidade.

Certas narrativas ainda não são encontradas dentro das definições universais da história, e, principalmente, da história do teatro, do baiano, inclusive. E por isso é preciso de forma compulsória escrever uma história que rasure as perspectivas coloniais de inferioridade e invisibilidade das trajetórias dissidentes, assim como Walter Benjamin (1940) descreve, uma história que não seja escrita pelo ponto de vista dos vencedores, mas não necessariamente pelos vencidos, pois aqueles que produzem artisticamente de encontro ao racismo institucional não podem ser considerados vencidos, mas sim visionários. E por isso, dentre tantas artistas negras, algumas de difícil acesso à informação, eu escolhi Nivalda Costa e Lúcia di Sanctis, mulheres negras que compartilham intersecções, mas também muitas questões singulares que reafirmam a subjetividade da mulher negra que também é artista. É importante frisar que, no início da pesquisa, outros nomes surgiram para representar essa trajetória. O desafio para encontrar registros me fez como pesquisadora tomar decisões mais assertivas, e por isso Nivalda Costa e Lúcia di Sanctis se presentificam por um diferencial em comum: possuem sobre si mesmas acervos e registros pessoais, possibilitando que as suas narrativas fossem retomadas para o momento presente, mais uma vez (re) existindo ao silenciamento e a invisibilidade.

TRAÇAR NARRATIVAS E EVOCAR A MEMÓRIA DE MULHERES NEGRAS NO TEATRO BAIANO

Como selecionar narrativas de mulheres negras no teatro baiano na década de 1960 e 1970 contribui para a abordagem da interseccionalidade dentro do teatro? Esse questionamento não é apenas norteador para minha pesquisa, mas é uma indagação pessoal que me atravessa como mulher negra, artista e pesquisadora, na qual me debato em busca de fazer com que meu trabalho alcance um grande público e seja enxergado por curadores em festivais e editais, mas sempre transito à margem como “*outsider within*”³¹ na trajetória artística em que me vejo escrevendo, atuando, produzindo os meus próprios trabalhos para continuar existindo artisticamente. Desde o início da minha formação, ainda que já existissem grupos negros na cidade de Salvador, a exemplo do Bando Teatro Olodum e do Grupo Nata, nunca pude enxergar-me na memória do teatro baiano, seja nas produções acadêmicas produzidas até os dias de hoje, seja nos festivais de Teatro Braskem que não privilegiam as narrativas

31 “Forasteira de dentro” é a tradução livre de *Outsider Within*, termo original mobilizado por Patricia Hill Collins (2016). O termo designa o lugar fronteiro de mulheres negras em espaços de grupos dominantes. A presença nesses espaços delinea o olhar de nós mulheres negras sobre dinâmicas de poder e opressões interseccionais, adquirindo um olhar sensível aos fenômenos sociais e cotidianos.

de mulheres negras. Dessa forma, essas indagações mobilizam a investigação, partindo do entendimento da contribuição epistêmica do feminismo negro³² para diversos segmentos da pesquisa acadêmica sobre história e memória. Conforme Angela Davis (2016), “raça é a maneira com que a classe é vivida”. Dentro dessa narrativa, o enfoque de classe irá transitar entre o micro e o macro, que abrange a classe profissional artística hegemônica em conflito e a classe racializada que borra e transgride os moldes desse contexto.

A relação do feminismo negro e as discussões pautadas na interseccionalidade são muito simbólicas no momento presente, e já evocadas em território brasileiro por Lélia Gonzales³³ desde 1988. Principalmente, quando partimos em busca de epistememas contra coloniais, trazer discussões que intersectam os marcadores de gênero, raça e classe se faz necessário. Uma abordagem interseccional nas narrativas artísticas de mulheres negras tem o importante papel de transformar os objetos em sujeitos da pesquisa, e isso é muito necessário dentro do campo das artes da cena, que historicamente homogeneizaram existências artísticas em moldes, alegorias e estereótipos de gênero, raça e classe.

CONCLUSÃO: CAIXAS DE PANDORAS

O mergulho no universo criativo dessas multiartistas se dará fora dos moldes comparativos, mas por meio da exposição das pluralidades dessas trajetórias, buscando afastar a ideia homogeneizada da mulher negra nas produções artísticas. Acredito que a intencionalidade de documentar sobre si mesmas se faz presente na análise desses registros, pois, em alguma instância, ambas enxergaram a importância de seus trabalhos não apenas para elas, mas para a posteridade e para seus pares do presente-futuro. Como artista, gosto de imaginar esses acervos pessoais como “caixas de pandora” aguardando ansiosamente serem descobertas para mudarem o curso da história do teatro baiano.

Caixas de pandora(s) são convites para o inesperado. Ao iniciar essa pesquisa, talvez movida pelas injustiças raciais e de gênero que atravessam a minha própria trajetória artística, angustiava-me a ideia de propor um trabalho acadêmico que falasse sobre a inexistência de mulheres negras no teatro baiano, porque falar sobre isso seria como deparar-me com minha própria existência. Essa sensação de invisibilidade ou de irrelevância dos meus próprios trabalhos na cena teatral sempre me aterrorizou e, por isso, eu necessitava encontrar no passado uma resposta para o meu presente. Em alguns momentos, eu me questioneei sobre a relevância dessa empreitada de encontrar as mulheres negras do teatro baiano e falar sobre suas trajetórias. O racismo e as violências de gênero fragilizam e tiram a legitimidade

32 Feminismo negro pode ser compreendido como uma designação utilizada para nomear o movimento de mulheres atuantes tanto na esfera da discussão de gênero quanto na luta antirracista. Trata-se de um movimento político e teórico que visa a mudança social e compreende que sexismo, opressão de classes, identidade de gênero e racismo estão interligados. E dessa relação intrínseca entre diferentes formas de opressão vem a noção de interseccionalidade (CRENSHAW, 2002).

33 Lélia Gonzalez, intelectual negra brasileira, defensora de um feminismo afrolatinoamericano, trazia reflexões sobre a intersecção de gênero, raça e classe em seus estudos feministas, antes mesmo do conceito de interseccionalidade ter sido conceituado por Crenshaw (1993).

das nossas próprias certezas e, se somos sujeitas, assim com Sojourner Truth³⁴ indaga, “e eu não sou mulher?”, eu também me indago nessa escrita acadêmica sobre as pluralidades que atravessam e que encontro nessas objetos³⁵ de pesquisa, Lúcia di Sanctis e Nivalda Costa, “e, nós não somos mulheres e multiartistas?”. Esse fluxo de alteridade que desloca o meu lugar no mundo, seja ele histórico ou artístico, mobiliza-me a abrir essas caixas de pandoras e descobrir o inesperado, pois os arquivos encontrados sobre Lúcia e Nivalda surgiram em meio ao caminho das minhas incertezas acadêmicas sobre o binômio inexistência versus apagamento/invisibilidade.

Por meio do estudo do trabalho de arquivamento e registro realizado pelo pesquisador Alexandre Araújo Bispo sobre as irmãs Nery e Alice Rezende, atrizes do Teatro Experimental do Negro em São Paulo, pude compreender que o meu processo de pesquisa poderia alcançar um posicionamento que não apenas analisasse o racismo institucional no campo das artes cênicas, mas que também revelasse, por meio do arquivamento de si mesmas realizado por Lúcia di Sanctis e Nivalda Costa, o preenchimento de lacunas das histórias das mulheres negras no teatro.

Isso porque são os documentos que os arquivos mantêm e fazem viver que continuam a alimentar práticas e lutas, no caso da população negra, a luta por integração social, por igualdade de condições e tratamento digno, que podem modificar, quem sabe, ações da militância negra no Brasil em torno da importância de preservação e estudo de acervos como este. Nesse sentido de dar voz, de recuperar experiências desconhecidas e/ou silenciadas, esta tese é engajada, intelectual e politicamente, esperando contribuir com histórias presentes e futuras. (BISPO, 2019, p. 21).

A palavra “preenchimento” supracitada retoma o lugar mobilizador do afeto, que muitas vezes é desconsiderado dos processos acadêmicos sobre registros históricos. E, por isso, acredito que a narrativa dessa dissertação de mestrado, que também me atravessa por meio da escrevivência, de Conceição Evaristo (2017), abre possibilidade de incentivo para que outras pesquisadoras e artistas possam retomar suas próprias escrevivências e o arquivamento de si mesmas, assim como Audre Lorde³⁶ (1984), que aponta o uso do erótico como uma estratégia de empoderamento pessoal e coletivo de mulheres negras.

Entre a memória e o esquecimento, existem diversas nuances que possibilitam o historiador a investigar e fazer surgir o inesperado, e por isso entrar em contato com os arquivos de Lucia di Sanctis e Nivalda Costa contribui para uma perspectiva diferente para a

34 *Sojourner Truth* (1797 – 26 de novembro de 1883) foi o nome adotado, a partir de 1843, por Isabella Baumfree, uma abolicionista afro-americana e ativista dos direitos da mulher. Truth nasceu no cativeiro, em Swartekill, Nova York. Seu discurso mais conhecido, “Não sou uma mulher?”, foi pronunciado em 1851, na Convenção dos Direitos da Mulher em Akron, Ohio.

35 Objetos na designação do feminino “objetos” surge do objetivo de destituir o determinismo hegemônico masculino da conjugação nominal, ampliando o conceito de existências múltiplas e não binarizadas.

36 Audre Lorde (1932-1992) foi escritora, poeta, ativista e referência nas lutas feministas, LGBTQIA+, do movimento negro e pelos direitos civis. O artigo “Os Usos do Erótico: O Erótico como Poder” reflete sobre transcender as normas impostas para poder sentir o erótico como força vital. Artigo Original: Use of the Erotic: The Erotic as Power, in: LORDE, Audre. *Sister outsider: essays and speeches*. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. p. 53-59.

história do teatro baiano. Nos próximos capítulos, analisarei suas obras e a recepção dessas pela sociedade soteropolitana por meio da imprensa e registros pessoais. Encontraremos também a influência do contexto histórico-político brasileiro entrelaçado nessas produções. Dessa forma, finalizo esse artigo convidando o leitor ao pensamento crítico sobre registros que ultrapassam as próprias existências das sujeitas³⁷ que protagonizam a história das mulheres negras no teatro baiano.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Polém, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Teses sobre o conceito de história**. In: LÖWY, Michael. (org.). Walter WB aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 222-232.

BERNARDINO-COSTA, J; MALDONADO-TORRES, N; GROSGOUEL, R. (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. **Aprendendo com alguém de fora: a significação sociológica do pensamento feminista negro**. Soc. Estado. Brasília, v. 31, n. 1, p. 99-127, abr. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00099.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2021.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DOUXAMI, Christine. **Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono**. Salvador: Afro-Ásia, 2001.

DUARTE, Rosinês de Jesus. **A presença do teatro produzido por mulheres na imprensa escrita da Bahia nos anos setenta**. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL LITERATURA E GÊNERO, 2., 2014, Teresina. Anais [...]. Teresina: s. n., 2014

EVARISTO, Conceição. **Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face**. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade, diáspora*. João Pessoa: Idéia: Editora Universitária UFPB, 2005. Livro não paginado.

FRANCO, Aninha. **O teatro na Bahia através da imprensa: século XX**. São Paulo: USP, 1994.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

HOOKS, Bell. **Intelectuais negras**. Revista Estudos feministas. Florianópolis, v.3., n. 2, p. 464-476, 1995.

37 Sujeita na designação do feminino “sujeito” surge do objetivo de destituir o determinismo hegemônico masculino da conjugação nominal, ampliando o conceito de existências múltiplas e não binarizadas.

LEÃO, Raimundo Matos de. **Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2009.

LORDE, Audre. **Use of the Erotic: The Erotic as Power**. In: LORDE, Audre. (org.). *Sister outsider: essays and speeches*. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. p. 53-59.

MEIRELLES, Marcio. **Linha do tempo do teatro negro na Bahia**. Salvador: s. n., 2010.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005.

SANTOS, Antônio Bispo dos, **Colonização, quilombos: modos e significações**, Brasília, INCT/UnB, 2015

SANTOS, Taynara Rafaela dos. **Mulheres Negras em cena: um estudo sobre as relações de gênero no Teatro Experimental do Negro**. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP, 25., 2020, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: ANPUH-SP, 2020.

SCHUCMAN, L. V. (2012). **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**. 2012. 122f. Tese. (Doutorado em Psicologia) — Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/t.47.2012.tde-21052012-154521>. Acesso em: 1 jun. 2022.

SILVA, J. C. **Relações raciais, gênero e memória: a trajetória de Ruth de Souza entre o**

Teatro Experimental do Negro e o Karamu House (1945-1952). 2011. 276f. Tese (Doutorado em História) — Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

SILVA, Júlio Cláudio da. **Uma estrela negra no teatro brasileiro: relações raciais e de gênero nas memórias de Ruth de Souza (1945-1952)**. Manaus: UEA Edições, 2019.

SOUSA, Caroline de Carvalho. **Lúcia Di Sanctis e Nivalda Costa: trajetórias de mulheres negras no teatro baiano de 1966-1979**. 2022. Dissertação (Mestrado) - UNEB, 175f., 2022. Disponível em: <http://www.saberaberto.uneb.br/handle/20.500.11896/2889>. Acesso em: 16 jul. 2023.

SOUZA, Débora de. **Série de estudos cênicos sobre poder e espaço, de Nivalda Costa: arquivo hipertextual, edição e estudo crítico-filológico**. 2019. 449f. Tese (Doutorado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.



CORPORALIZAÇÃO EXPANDIDA: POR UMA DANÇA-TERRA LIVRE ENRAIZADA.

Milanie Lage Matos

RESUMO

Interessada no envolvimento de metodologias de criação em dança com as perspectivas mutantes, adaptativas e descentralizadas das plantas, compartilho minha pesquisa de doutoramento em sua fase inicial. O objetivo desse texto é refletir sobre as possibilidades de guiança e cocriação coreográfica das plantas em processos criativos em dança. Os ramos teórico-metodológicos se fundamentam na Pesquisa Somático-Performativa (Fernandes, 2018), nos Saberes Indígenas (Krenak, 2020), e na Revolução das Plantas (Mancuso, 2019).

Palavras-chaves: Dança-Terra, Pesquisa Somático-Performativa, Revolução das Plantas.

[...] Todas as plantas têm poder. Elas curam, adubam, oxigenam, acalmam, acolhem, vestem, limpam, abrigam, perfumam... Entre elas existem as Plantas Mestras, donas do caminho cósmico que a luz percorre. Seres que quando ingeridos oferecem a miração, o poder da visão, o poder de admirar afora qualquer desejo de especulação da mente [...] as plantas sustentam o mundo, a selva sustenta o céu, a seiva anima a vida.
(Ailton Krenak, Flecha Selvagem³⁸)

Movida pela semente do amor à Terra nasce uma pergunta que nutre minha pesquisa de doutoramento: de que maneira as perspectivas mutantes, adaptativas e descentralizadas das plantas podem ser guia metodológica na criação em dança? Inspirada nos conhecimentos dos povos originários com o “entendimento de que nossos corpos estão relacionados com tudo o que é vida, que os ciclos da Terra são também os ciclos dos nossos corpos” (Krenak, 202, p. 45); nas abordagens somáticas “através de modos co-moventes, isto é, movendo e sendo movido com e pela(s) pesquisa(s), de modo interdependente e integrado em todos os níveis (físico, mental, afetivo, espiritual, social, cultural, político, ambiental, ancestral, etc.)” (Fernandes, 2022, p. 219); e nos estudos do botânico italiano Stefano Mancuso (*Università di Firenze*) sobre as potencialidades da inteligência e da sensibilidade dos vegetais, minha pesquisa investiga metodologias criativas em dança guiadas pelos modelos descentralizados e desierarquizados das plantas.

Do encontro dessas pulsões com a Pesquisa Somático-Performativa (PSP), inaugurada pela artista-docente Ciane Fernandes (PPGAC-UFBA), começa a brotar as primeiras raízes da pesquisa em sua fase semente. A PSP impulsiona a integração entre objeto e sujeito de pesquisa, promovendo novos impulsos relacionais que se iniciam na conexão comigo mesma, através da escuta de meus fluxos internos e manifestações da sabedoria celular, abrindo espaços internos para sentir as pulsões, fluxos e comunicações das plantas.

Dessa integração, ocorrem “desdobramentos e multiplicações de pulsões em outras materializações, que reverberam também como autônomas. [...] que crescem de modo imprevisível para diferentes partes do corpo, pessoas, objetos, espaço, etc.” (Fernandes, 2020, p. 76) Esse sistema paradoxal de autonomia e interdependência está em sintonia com as mutabilidades das plantas, que na ausência de um sistema nervoso central, são constituídas “por um conjunto de partes unitárias, de modo que a recorrência dos módulos e a repetição dos níveis hierárquicos em um sistema radicular” (Mancuso, 2019, p. 102-103) funcionam como uma grande matriz integrada.

Nosso broto começa a expressar sua dança instigada pelos impulsos relacionais entre plantas e seres humanos. É sabido que nossos ancestrais, no período neolítico, começaram a permanecer nos territórios, diminuindo o nomadismo. Essa empreitada se dá pela relação com a agricultura, engendrando modos de existir, de se organizar, percebendo os ciclos lunares, os ciclos das águas, do Sol, das constelações, do próprio corpo, criando complexos sistemas culturais.

Da pré-antiguidade à atualidade — ênfase entre o período medieval e o neoliberal — as políticas exploratórias da cultura euro-ocidental ignoraram e ignoram que a Terra é um organismo vivo, que somos constituídos dela e que dependemos dela para existirmos. Por outro lado, as culturas indígenas mantêm os conhecimentos criados na relação milenar com

38 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BPVv1qs9ZGw> Acesso em 29 abr 2024.

este planeta. Dentre as diversas formas de organização social dos povos originários, que sobreviveram aos processos de subalternização e genocídio, nesse território nomeado Brasil, destaco a compreensão de que “o equipamento que precisamos para estar na biosfera é exatamente o nosso corpo” (Krenak, 2020, p. 45). Conscientes da integralidade com a Terra, suas singulares culturas não entendem a dança como uma expressão realizada em um palco com intenções de mostrar algo a uma plateia, no sentido entendido na cultura da Grécia Antiga — berço do pensamento ocidental, estendido ao nosso continente através de resquícios do moribundo Império Romano.

Não é possível generalizar o entendimento de dança, nem entre as pessoas profissionais da dança, nem entre os povos indígenas. Contudo, para aquilo que o pensamento ocidental construiu enquanto entendimento de arte, presume-se que na cosmopercepção indígena exista um entendimento muito mais integrado com a própria vida, portanto, a dança pode ter diferentes conotações comunicativas e existenciais, seja entre membros da mesma comunidade ou comunidades distintas, ou entre pessoas e seres invisíveis, dentre outras possibilidades desconhecidas por mim.

Dentre processos de colonizações e contra-colonizações, faz-se necessário elucidar o que venho tecendo enquanto entendimento de dança. Utilizar a palavra dança é uma atitude política que revela a luta de seus fazedores, profissionais da dança “por um lugar ao Sol”, ampliando suas epistemes e aprofundando cada vez mais a dança como área de conhecimento específica, aberta às trocas teórico-práticas com as mais diversas áreas. No entanto, a superespecialização dos saberes provocou fissuras estruturais na maneira de ser com o mundo, que geraram processos de individualização e separação das partes em relação ao todo. Esse isolamento é base estruturante do projeto de colonização, que pressupõe a hierarquização cultural entre todos os seres, orgânicos e inorgânicos do cosmo.

No que tange aos seres humanos, os moldes hierárquicos funcionam como políticas de controle, de validação e legitimação de verdades, através de considerações cartesianas que definem primitivo e evoluído, incivilizado e civilizado, sagrado e profano, céu e terra, deus e diabo, arte e ciência, sujeito e objeto, etc. É possível listar uma grande tabela de dicotomias e dualidades, oriundas de sucessivas e sobrepostas colonizações, ao redor do mundo, como estratégias de dominação.

De acordo com a Professora Dra. Ciane Fernandes (PPGAC-UFBA)³⁹, a colonização é um projeto de descorporalização, fragmentação e separação, em que as relações e os vínculos afetivos ficam submetidos a processos de isolamentos e competitividade, na perspectiva do corpo-máquina que deve atender a demandas da produtividade capitalista na lógica econômica do ganha-perde.

Na atual virada epistêmica, com as reivindicações pelo direito de existir realizadas pelos povos originários das américas, pelos povos africanos e afrodiáspóricos, temos a oportunidade de lutar juntos, reconhecendo nossas ancestralidades e nossos desejos de ser com a Terra. De acordo com Krenak (2020), a Terra não precisa de nós para existir, nós que precisamos dela.

39 Palestra com a Prof^a. Dr^a. Ciane Fernandes na mesa redonda “Somática e corporeidades contra-coloniais” no ECOAR — Encontro de pesquisas em Artes Cênicas: Seminários Transculturais (2024) — promovido pelo PPGAC-UFBA. Mais informações disponíveis em: <https://ecoar-ppgac-ufba.weebly.com/> Acesso 25 abr 2024.

Conscientes dos violentos processos colonizatórios no “Novo Mundo”, interessa aqui aprender com os saberes dos povos originários, valorizando os conhecimentos das pessoas que convivem nesta parte da terra há milhares de anos. Por isso, defendo que o “Brasil é Terra Indígena” e que a mãe do povo brasileiro é indígena, portanto, somos todas, todos e todes indígenas. As decepções e os traumas contraídos a partir de experiências cotidianas com os modelos vigentes centralizadores e hegemônicos, que determinam relações opressoras entre as pessoas e que apartam os seres humanos da natureza, tensionam alternativas de convivências frutuosas. A dedicação às artes cênicas com ênfase na dança ao longo de quase três décadas é um projeto de vida que acredita na potência da arte em germinar profícuas transformações sociais, sobretudo no contexto educacional.

Enquanto mulher latino-americana, reivindico meu direito à florestania, meu direito a conhecer, conviver e aprender com minha ancestralidade indígena. Integro-me à luta pelo respeito à Mãe-Terra-Indígena. Nessa perspectiva, ao sentir-me Ser Terra, inspiro-me no “Acampamento Terra Livre” (ATL⁴⁰) e proponho a **dança-terra livre enraizada**, interseccionalizando arte, ciência e filosofias indígenas com o intuito de cultivar metodologias criativas em arte integrativa, através de processos de corporalização co-movidos por abordagens somáticas. Essa perspectiva corporaliza as singulares cosmopercepções indígenas, ao nos percebermos como parte da terra e não como donos dela. “Não consigo nos imaginar separados da natureza.” (Krenak, 2020, p. 58)

Por corporalizar, entende-se honrar a experiência enquanto “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (Bondía, 2011, p. 18). Nas palavras de Pizarro (2020), “toda experiência se registra em nossas células quando nos atravessa, e abrir nossa escuta para a consciência celular é o primeiro passo para o processo de corporalização das experiências.” (p. 207). Assim, a dança é entendida como uma existência corporalizada e/ou uma expressão artístico-corporalizada, confiando nas experiências e subjetivações da relação sujeito-objeto.

Assim, a **dança-terra livre enraizada** é “afetividade interdependente como caminho sensível de reintegração contracolonial” (Fernandes, 2024), em que a terra através da experiência da vida das plantas constitui o *modus operandi* de ser e estar com o mundo. As movências, os métodos e procedimentos da pesquisa são guiados pela relação com as plantas, de modo que a pesquisa é guiada pela prática, de acordo com o terceiro paradigma metodológico, a Pesquisa Performativa (PaR) semeada pelo professor e pesquisador da *Queensland University of Technology* Brad Haseman (2006), ao que a PSP se insere. Conforme Fernandes (2023), “O pesquisador somático é performer imersivo⁴¹, ou seja, integra experiência e análise em tempo real (p. 122). Nesse sentido, os caminhos metodológicos evidenciam que não se trata de uma pesquisa antropocêntrica, mas sim ecocêntrica. A saber,

40 Para saber mais acesse a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB): <https://apiboficial.org/> Acesso em 21 abr 2024.

41 Imersão como Pesquisa é um desdobramento mais recente da PSP. A Prof^a. Dr^a. Ciane Fernandes tem realizado diversas atividades em ambientes aquáticos desde 2009. Para ela, “Deixar-se desafiar pelo/no ambiente fluido, percebendo, por exemplo, como organizar questões em um texto acadêmico, é fazer imersão como pesquisa.” (Fernandes, 2022, p. 309) Para maior aprofundamento consulte o texto “No movimento das marés: Somática, imersão como pesquisa e criação em dança” (Fernandes, 2022, p. 303-320) do livro “Somática, Performance e Novas Mídias” organizado por Ciane Fernandes, Ivani Santana e Leonardo Sebiane (2022).

na noção ecocentrista “a natureza não pode servir como meio de lucro, porque o valor intrínseco do mundo natural não nos pertence. Ele existe “em si e a si”. A natureza vale sempre para além das gerações humanas. Essa é [uma] visão absolutamente contrária à visão antropocêntrica.” (SCHERWITZ, 2022, p. 69).

Com essa sensibilidade e inspirada na “Revolução das Plantas” (Mancuso, 2019), proponho investigar o corpo descentralizado, de maneira que a função dominatória, governada pelo cérebro, a parte do “córtex frontal, responsável por criar ideias abstratas e comandos racionais, que muitas vezes nos afastam de nossas sensações e meio ambiente direto.” (Fernandes, 2022, p. 309) O objetivo é perceber as múltiplas sensibilidades perceptivas em todas as partes do corpo. De acordo com Mancuso (2019), “O modelo vegetal não prevê um cérebro, que desempenha o papel de comando central, nem órgãos simples ou duplos que dependam dele” (p. 96). Seguindo sua tese, nas plantas, os órgãos estão espalhados por todo o corpo, de modo que elas sentem, respiram, calculam... com o corpo todo, revelando a capacidade de responderem “a um contexto em mutação contínua com a adaptação” (p. 100). Em sintonia com a inteligência e a sensibilidade das plantas, de acordo com Pizarro (2020), a “Somática é a própria vida em constante mutação e adaptação, por isso não pode ser controlada nem predita” (p. 203).

Da complexidade das plantas, dos saberes dos povos originários em diálogos com abordagens somáticas e com os estudos do botânico Mancuso, brotam possibilidades e questionamentos investigativos: ver, cheirar e ouvir com a pele; ver com os ouvidos; cheirar com as palmas das mãos; ouvir com as costas; comer e beber com os pés; respirar com os olhos; falar com os pulmões; dançar com o coração; escrever com o intestino; pensar com o sangue... Como pensar com a pele? Como sobreviver sem se locomover e ao mesmo tempo coexistir em territórios longínquos?

Essas sementes-curiosidades são motivadas pelo anseio de conceber modos desierarquizados e descentralizados de dançar, inspirados na inteligência das plantas. Assim, interesse-me por investigar caminhos para uma **dança-terra livre enraizada**, contra-hegemônica, implicada em questões ambientais, espirituais (não num sentido das religiões), científicas, curativas, éticas, estéticas, nutritivas, comunitárias, afetivas, colaborativas, livre das injustiças antropocêntricas.

REFERÊNCIAS

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa**. Contribuições de Melina Scialom e Dalton Carneiro. Salvador: EDUFBA, 2018.

_____. Somática como Pesquisa: autonomias criativas em movimento como fonte de processos acadêmicos vivos. In: CUNHA, Carla Sabrina; PIZARRO, Diego; VELLOZO, Marila Annibelli. **Práticas Somáticas em Dança: Body-Mind Centering™ em criação, pesquisa e performance**. Volume 1. Brasília: IFB, 2019. Disponível em: <http://revistaexio.ifb.edu.br/index.php/editoraifb/issue/view/104>. Acesso em: 01 out 2023. p. 120-137.

FERNANDES, Ciane; SANTANA, Ivani; SEBIANE Leonardo. **Somática, Performance e Novas Mídias**. Salvador: EDUFBA, 2022.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MANCUSO, Stefano. **Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

PIZARRO, Diego. **Anatomia corpo ética em (de)composições**: três corpus de práxis somática em dança. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2020. Defesa online disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3h-msU-EFNg>. Acesso em: 30 set. 2020.

SCHERWITZ, Débora Perilo. **As visões antropocêntrica, biocêntrica e ecocêntrica do direito dos animais no direito ambiental**. ANO 14 N° 9. SUZANO: Revista Interfaces, 2022. ISSN: 2176-5227 Disponível em: <http://www.uniesp.edu.br/sites/biblioteca/revistas/20220915125623.pdf>. Acesso em 25 abr 2024.

DO TAMBOR DE ÍNDIO AO PONTA DE FLECHA: IN(CORPORAÇÕES) DO BAIAR DO TAMBOR DE MINA EM CENA.⁴²

Vinicius Viana Ferreira

Resumo

Este artigo propõe articular uma análise sobre o processo criativo do artista Vinicius Viana em seu processo do espetáculo Ponta de Flecha, inspirado nos corpos que *baiam no* Tambor de índio, ritual específico do Tambor de Mina do Maranhão, dentro de um processo em que se estabelece a união do corpo criativo e o baiar para o sagrado dos terreiros. As vivências compartilhadas aqui permeiam o lugar da cena em uma ponte com a visualidade que transita entre a sociedade e o sagrado; a matéria; e o invisível; entre o contemporâneo e a tradição que relacionam de forma atemporal a conexão afroameríndia que penetram as raízes ancestrais do dançar de um artista e a sua escrita.

Palavras-chave: Corpo, Baiar, Tambor de Mina, Tambor de índio, Dança.

42 A escrita deste artigo se deu como resultado de pesquisa durante o componente, “Dança e Africanidades: perspectivas educacionais, poéticas e políticas”, junto ao Programa de Pós-graduação em Dança no semestre 2023.2 na Universidade Federal da Bahia, ministrado pelas docentes Dra. Amélia Conrado e Dra. Maria de Lurdes Paixão.

O Tambor virou pra mata⁴³

Era noite, o público que veio acompanhar a festa ainda conversava, a leve essência de defumador e parecia que a mata tinha tomado conta do terreiro de mina, a palha verde do tucunzeiro cobria o chão, e as palmas ainda com alguns espinhos da mesma palmeira decorava as paredes e o altar, no canto ao fundo do terreiro, em uma cabana de palha improvisada, ao chão, estavam velas verdes, vermelhas e brancas, cercadas por uma variedade de frutas: bananas, mangas-espada, melões, maçãs, melancias, cachos de uva, abacaxis, espigas de milho, coco verde e mamão; garrafas de vinho acompanhadas por um alguidar⁴⁴ de verduras cruas cortadas, uma mistura de vinagreira, abóbora, maxixe e quiabo que compunham a obrigação ritualística da noite. Esta noite que descrevo é uma noite do ritual de Tambor de índio, Tambor de Mina virado pra mata, em honra a linhagem do vodum Toy Azacá⁴⁵, ao orixá Oxóssi⁴⁶ e a Caboclo Roxo⁴⁷.

Primeiramente o salão é tomado por uma grande quantidade de abatazeiros que ocupam seus postos, se posicionam na frente do salão de costas para o altar, os abatazeiros são os tocadores de tambor, cabaças e ferro⁴⁸, atividade geralmente designada aos homens no terreiro, estes estão todos sem camisa, de peito nu e calça branca; já as serventes, que é uma atividade nos terreiros de mina geralmente feminina, se posicionam nas laterais durante o tambor, prontas para auxiliar os filhos de santo e zelarem pelas entidades espirituais que baixarem no terreiro.

Os corpos baiantes dos filhos de santo entram no terreiro, o silêncio toma conta do espaço assim como os filhos de santo, que se colocam no centro, de frente para o altar, todos sem turbante, vestidos de branco, com a marcação⁴⁹ de cores referente a linhagem das entidades homenageadas no ritual em questão, que são: Vermelho, branco e verde. Comandados pela mãe de santo que se coloca a frente de todos e entoa primeiramente o canto ao vodum: *Olha toya Azacá, cá, cá, olha toya Azacá, aê, olha mana Azacá, vodunsó desceu, oh mana Zacá aê, êh êh, há!*, em um só gesto, a mãe de santo indica a movimentação da dança, e todos os filhos de santos se colocam em roda, baiando de forma lenta, arrastando os pés descalços, o balanço dos braços que abrem e fecham frente ao peito, seguindo para a frente, fazendo a roda girar no sentido anti-horário.

43 Início aqui em um relato a partir de minhas memórias do ritual de Tambor de Mina no Ilê Axé Iemowá Abé, presenciado no dia 15/11/2023.

44 Vasilha circular feita de barro.

45 “Vodum masculino da família de Savaluno. É um vodum caçador, usa arco e flecha e um dos seus nomes africanos é Tróci-Tróci.” (FERRETTI, S. 1996, p. 290)

46 “Oxossi é orixá o responsável pelas matas, em frente ao seu pegí (casa de santo), nos terreiros tem uma folhagem, simbolizando a mata de onde ele vem, com a qual ele desenvolve sua ação no mundo.” (SIQUEIRA, 1995, p. 27)

47 Caboclo Roxo é uma entidade que atua na vibração da linhagem de Oxóssi, é pertencente à família da Turquia.

48 Ferro é como é chamado o instrumento metálico, lembra um agogô, só que de uma boca só.

49 Marcação é como é chamado o padrão de cores rituais dentro do Tambor de Mina, a cor varia de acordo com a família de vodum, família de encantados ou orixás.

Após uns quatro cantos diferentes entoados, as entidades evocadas começam a se manifestar na *guma*⁵⁰, como se viessem correndo da mata e com força caísse sobre os corpos que baiavam, estes corpos entravam em um estado de possessão performática, um estado liminar de controle e descontrole, fazendo força como se espremesse o corpo, gemem, rodopiam, pulam, desequilibram, alguns com desejo de choro, olhos fechados, respiração ofegante, e quando domados pelas entidades indígenas, tomavam uma outra corporalidade, soltavam seus cabelos se tivessem prendidosos, com o olhar dilatado como se estivesse em estado de alerta e a respiração ofegante acelerada, soltavam urros, pulando em estado de fúria, avançando em certas direções e controlados pelas serventes, já em um baiar mais intenso e firme de movimentavam rápidos, alguns buscavam as palhas com espinhos nas paredes e enrolavam estas em seu corpo como um manto.

O ritual descrito, faz parte de um dos diversos rituais de Tambor de Mina que, nesse caso, estão diretamente ligados a uma homenagem às entidades indígenas, que não falam bem português, nem pautam suas condutas pelas “normas de bom comportamento” impostas pelo colonizador, e assim são recebidos em festas especiais (Tambor de índio) que acontecem anualmente. (Ferretti, M. 2002)

A cultura afro-ameríndia maranhense entrecruza fisicalidade, materialidade e o invisível, este espaço entre a história e o invisível constitui a afro-religiosidade popular, expressa nos ritos de Tambor de Mina, que perpassa o sensível de uma memória que constrói enredos festivos expressos na fé, no profano e no corpo. E, neste artigo usarei deste imaginário que é constituinte de crença segundo a qual, o Maranhão é a terra da encantaria; aliado a reflexões expostas sobre o corpo, memórias rituais e criativas de minha trajetória artística que foram incorporadas e baiadas em processos da cena do espetáculo Ponta de flecha.

O baiar na mata e o berço do Tambor de Mina

O Tambor de Mina é uma religião de matriz africana que surge em meados do século XIX. O termo Tambor de Mina deriva de denominação dada a escravos sudaneses embarcados no forte português de São Jorge Del Mina, na Costa do Ouro, atual Gana (FERRETTI, S. 1996) trazidos para o Brasil, principalmente para o Maranhão.

A religião por eles praticada é preservada até hoje, sobretudo no Maranhão e na Amazônia, como Tambor de Mina, onde são cultuadas entidades espirituais dos Jeje, Nagô e Bantu — voduns, orixás ou inquices, o Tambor de Mina do Maranhão não é um campo religioso homogêneo. Sua divisão em *nações* reflete as diferenças culturais existentes entre os africanos que fundaram os primeiros terreiros.

A religião é conhecida por cultuar os voduns, com a tradição Nagô se aproximaram os orixás, no Maranhão descem os gentis (Reis, rainhas e nobres fidalgos) os encantados; e os Caboclos (Boiadeiros, índios etc.), este não tem mitologia e nem individualidade (pois representa, genericamente, os primeiros habitantes do Brasil), e estas entidades estão divididas em linhagens, na Mina as entidades caboclas são também agrupadas nas chamadas ‘linhas’, linha de água salgada, da mata, da água doce e do astral (por domínios da natureza).

50 Centro do terreiro, o espaço do barracão onde baixam as entidades (Voduns, Encantados, Gentis e Caboclos).

À linha da mata pertencem entidades caboclas menos nobres, que vivem, geralmente, em lugares afastados das grandes cidades e pouco conhecidos, e que costumam vir beirando o mar ou igarapés, agregados a essa linha, vez por outra, aparecem nos *toques* de mina entidades indígenas das matas brasileiras. (FERRETTI, M. 2000)

O Tambor de Mina é uma religião de iniciação e de transe ou possessão, característica marcante, onde os centros preparam seus filhos de santo, os adeptos a religião, para cumprir sua obrigação. No processo de incorporação o *cavalo* recebe suas entidades, *cavalo* é a forma que os caboclos chamam os seus filhos, por associar a possessão espiritual ao montar e dominar o animal. O transe no Tambor de Mina é muito discreto e percebível apenas por detalhes no comportamento ou na fala, os encantados baiam gingando, impulsionam o corpo em um estado que transita entre o equilíbrio e o desequilíbrio ou giram numa dança de grande efeito visual.

Ao ser possuído o corpo se transforma, recebendo as manifestações das entidades espirituais que trazem desejos, sensações e características diversas, usufruindo de uma linguagem envolvente, com um efeito pulsante coreográfico ritualístico. Na Mina, cada filho de santo tem e usa um colar ritual também chamado de guia ou rosário, que marca um vínculo com as suas entidades, um para seu vodum, orixá e cada caboclo que vem na sua cabeça. Este, quando não trazido ao pescoço no início do toque, é dado a ele após a possessão espiritual.

Normalmente a pessoa quando entra em transe recebe um símbolo ou adereço que o representa, além de uma toalha branca durante o transe, denominada pana ou simplesmente toalha. Quando o vodum é jovem, a toalha é usada na cintura e quando é um velho, esta é presa abaixo dos braços, sobre os seios.

A maneira de se prender a toalha na cintura se diferencia consoante de acordo com a identidade de gênero da entidade. Se o vodum é do gênero masculino é dobrada e metida na faixa da cintura e se for do gênero feminino é traspassada por baixo das axilas e amarrada com um nó sobre o ombro oposto, o que fica na responsabilidade das serventes, que guardam e organizam os utensílios no decorrer da cerimônia, dão suporte nas atividades da casa e auxiliam no ritual.

A musicalidade no Tambor de Mina é guiada por dois ou três tambores conhecidos como abatás, o ferro e as cabaças. Quando o ritual é voltado para o povo da mata, se usa o tambor chamado chefe da casa ou tambor da mata, tambor grande que é tocado em pé. O toque, os cantos são acompanhados do dançar, que é chamado pelos próprios dançantes de *baiar*.

Se procurarmos o sentido da palavra *baiar* no tradicional das manifestações populares maranhenses, encontramos o significado de dançar ou de remeter-se a brincar, se divertir. Refletir sobre tal denominação implica em ver de diferentes formas o dançar, e como ele se manifesta e é interpretado em meio ao conjunto ou no indivíduo.

Sendo assim, na busca do sentido de *baiar* pressupomos que: a dança é uma forma de comunicação que utiliza a linguagem corporal para expressar ideias e sentimentos. É uma maneira potencializada de se comunicar, carregada de valores culturais, pois se trata de uma manifestação de um determinado grupo social que reflete, interpreta e integra um conjunto de formas de expressar suas emoções e necessidades. Nela, existe uma sincronia de emoções que representam aspectos ritualizados da vida cotidiana, possuindo diferentes caracteres, desde o festivo até o funerário. (MESQUITA, 2018).

Nesta perspectiva de baiar, germinam valores no meu dançar. Na busca tentativa de encontrar tais ideias e sentimentos expressos nos movimentos dos filhos de Mina, e na urgência de vivenciá-los, adoto este termo em minhas pesquisas *baiar*, que denomina o ato do dançar a mina, forma com qual os baiantes encaram sua obrigação espiritual, e Eles assim denominam seus movimentos, sem nenhuma obrigação profissional ou exigência na técnica do seu dançar.

Saí da mata para baiar

Sabe-se que o corpo do artista é marcado por sua origem e tudo isto é enriquecido em seu caminhar. O meu corpo não se deixa distanciar de suas raízes, a encantaria está entranhada em meus movimentos. O sangue ancestral da religião Mina corre em minhas veias, uma herança passada entre gerações da minha família. Como diz um trecho de um canto de terreiro: *Mina não é pra quem quer, não é pra quem pode!*.

A riqueza do imaginário popular maranhense povoa as diversas manifestações culturais do estado, como na variedade de ritmos e cores das representações indígenas no bumba-meu-boi, tais contribuições afetam em todo momento os dispositivos de minhas pesquisas e as performances que se esboçam nessas circunstâncias históricas e sociais do povo negro, indígena, e sem negar a presença do colonialismo europeu, os primeiros visitantes das terras maranhenses.



Índio de bumba-meu-boi.

Fonte: Vinicius Viana. São Luís, 2018.

O tempo me revelou como pesquisador o quanto estes fenômenos religiosos estão projetados nos meus processos de construção artística, e em proximidade ao meu objeto de pesquisa. Esse corpo que reflete em seus gestos, experiências e a busca por dançar sua negritude, necessitou se afirmar como artista pesquisador de danças afro. Sobre estas expressões que chamamos de dança afro, o pesquisador Fernando Ferraz nos diz que:

A dança afro é uma linguagem artística que está aberta ao diálogo com dimensões rituais. Nela podem ser congregados fluxos energéticos, gestos narrativos, estruturas de significado, traços culturais inscritos no corpo, estados de entusiasmo, extrema excitação e, acima de tudo, trânsito entre representações. Seus sentidos rituais e catárticos também servem aos criadores como materiais de criação cênica. (FERRAZ, 2012, p. 14)

Esta perspectiva de dança afro, propiciou-me traçar a corporalidade no dançar das manifestações populares maranhenses, levando em consideração a diversidade étnico cultural destas expressões, onde escolhi me aprofundar no baiar das rodas de Tambor de Mina como inspiração para os seus processos de construção cênica, entre as produções cito o espetáculo Ponta de Flecha.

Ponta de flecha visabusca esboçar a pluralidade identitária dentro das religiões afro-maranhenses, os traços afro-ameríndios que surgem da encruzilhada que é a nossa formação cultural, a ligação religiosidade e natureza, a essência estética que compõe o tambor de índio, a performance das entidades indígenas no espaço do terreiro e seus atravessamentos.

Acompanhado por uma sonoplastia ao vivo, composta por instrumentos tradicionais do Tambor de Mina, os tambores, cabaças, o ferro e ainda somados ao uso do berimbau, entoo cantos do ritual de Tambor de índio enquanto danço na abertura do trabalho, como se fosse evocar o povo das matas para vir me ver, vale destacar, que se tratando de uma encenação artística, uma incorporação de entidade fora do espaço sagrado, aqui não cabe.

O corpo que baia *Ponta de flecha* é guiado inicialmente por movimentos cadenciados, joelhos semiflexionados, arrastando os pés, gerando um trânsito de ida e volta que é típico dos movimentos de Tamborerreiros de mina, logo se acelera o movimento cadenciado, gerando um novo ritmo onde é acrescentado um jogo de equilíbrio e desequilíbrio que remete ao transe.

Na sequência a (in)corporação da persona indígena na cena que acontece pelo arquétipo da flecha que é representado em diversas concepções, um processo de semiose de posições que levam em consideração planos de movimento (alto, médio, baixo), que se expressa utilizando a base do troco corporal para provocar a imagem do arco e as pernas, braços e a cabeça como possíveis flechas, intercalado por giros, gerando partituras diferentes em movimentos rápidos pelo espaço cênico, flechas certeiras, velozes, poeticamente surgem em movimento e atingem com eficácia a linguagem de um dançar voltado para os seres espirituais que vivem nas florestas.

A criação dos movimentos para *Ponta de flecha*, se aglutinam no meu corpo *baiador* que se alimenta dos lugares de memória, ferramentas cognitivas e socioculturais de autorreferência e reconhecimento, que perpassam por uma camada de manifestações culturais afro-maranhenses explícitas, mas também implícitas e que tecnicamente são incorporados para um baiar matriz que eleva fundamentos da dança afrodiaspórica, como a polirritmia, dimensionalidade, circularidade e imitação. (ASANTE; ASANTE, 1985)

A polirritmia remete a várias batidas, marcação para os movimentos corporais que são realizados no contratempo do tempo rítmico musical, já a Dimensionalidade : estáe princípio está relacionada ao como se a organização e projeção do movimento corporal no lugar em que se baia dança acontece , mas isso também está voltado para uma quarta dimensão, a dimensão do sobrenatural.



Foto do espetáculo *Ponta de Flecha*.

Fonte: Vinicius Viana/ 2022.

Já a imitação rege a dança afro como reprodução de performances da natureza, vida comunitária e da religiosidade, e isto está intrínseco em *Ponta de flecha* no baiar que remete a movimentos de animais e imitação de expressões das entidades espirituais Em minhas lembranças do ritual do tambor de índio citado no início deste texto, e tais reproduções de imitação reluzem grande na matriz coreográfica quando após é encenado o estado de transe, parte das entidades presentes expressavam com os braços devem sempre estarem segurando um arco e flecha em punho, assim como em estado de alerta, e isso compõe minha corporalidade em cena, de forma imaginária ou como adereço físico.

O baiardançar impõe aquele estado de tensãoforça ao encenar o incorporar, há uma mudança do *corpo baiador* que entra em cena e logo personifica um ser que e desce para caçar, atento para guerrear; o meu corpo coberto de argila, elemento que compõe a caracterização, tenta impor a presença de um ser sem uma feição específica, em recursos que potencializam o transcender de minha identidade.

Por meio desses elementos busco encontrar equivalência significativa para a representação da persona/entidade, neste jogo de mascaramento, desafio a necessidade de não representar um vodum, ou alguma entidade indígena, pois muitos não gostam de representações imagéticas suas, como pinturas, esculturas, fotografias, entre outras.

Por isso, várias de minhas criações se iniciam por um processo relativamente inverso, através das experimentações da concepção visual, principalmente por elementos de adereços e figurinos. O processo de mascaramento se tornou latente nestes processos devido à necessidade de uma saída para a não representação visual do vodum, mas a materialidade de elementos que o invocam, sua força é significativa para potencializar a performance corporal do meu *baiar* em cena, onde tenho como referência as performances mascaradas em África, sendo que:

Na África subsaariana, “a máscara” designa o conjunto do traje que cobre a cabeça, o corpo e os membros, ao qual se unem os enfeites e os acessórios do dançarino. Além disso, ela deve ser completamente dissimulada, onde o dançarino deve desaparecer completamente por trás da entidade que ele representa (NDIAYE apud CONTIN, 2010, p. 66)

Em África, o mascaramento é o processo de integrar os adornos que compreendem o traje ritual ao corpo, sendo considerada máscara não só elementos que cobrem o rosto, mas o conjunto de acessórios que é vestidos pelo dançarino. Sobretudo estas máscaras foram criadas para estar em movimento, o dançar é necessário para sua compreensão estética (CONTIN, 2010).



Corpo em mascaramento, Ponta de flecha.

Fonte: Vinicius Viana/ 2020.

O processo de concepção do mascaramento, aqui se desenvolveu observando movimentos específicos que trazem traços de entidades caçadoras, vislumbrando este ser encantado, o caçador que se camufla na mata, meio homem e animal. O recurso escolhido foi a argila, que passada sobre todo o meu corpo, dava a sensação de metamorfose, onde a pele ganhava uma textura de couro ou casca. Este trabalho está aliado à natureza, e a escolha de tal recurso vegetal para o espetáculo, a argila, potencializa minha noção de maquiagem corporal, elemento da linguagem cênica tradicional também tido como uma forma de mascaramento.



Foto do espetáculo *Ponta de Flecha*.

Fonte: Vinicius Viana/ 2020.

As vivências do artista, que persiste em coabitar esses espaços de manifestações tradicionais de dança afro, permitem ainda amplificar conceitos, novas linguagens e expressões; são uma forma de troca com estas comunidades, podendo futuramente comungarem com o espectador uma nova significação com símbolos, que agem diretamente com a intuição, e propiciam uma comunicação visual, intuitiva, imaginativa e aberta, que não nos fala de algo, mas nos mostra.

O processo enquanto artista de buscar elementos para jogar com o corporal e a visualidade, me permite buscar no invisível suas referências energéticas e fazer dele visível *alegoricamente* para o espectador, me possibilitando invocar performaticamente a persona/ entidade, incorporando a cena simbologias da afro-religiosidade que perpassam pelo segredo ritual, mas são transmitidas em um conjunto estético que evidencia o baiar, recriando perspectivas no rito espetacular.

REFERÊNCIAS

ASANTE, Molefi Kete; ASANTE, Kariamu Welsh. **African Culture the Rhythms of Unity**. Africa World Press, Nova Jersey, p. 270. 1990.

CONTIN, Claudia. Madeira, couro, cores e carne: histórias entre Commedia dell'Arte e máscaras do mundo. In: BELTRAME, Valmor Níni; ANDRADE, Milton (org.) **Teatro de Máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2010.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. **O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Instituto de Artes da Universidade Paulista de São Paulo (IA/UNESP-SP). São Paulo, p. 291. 2012.

FERRETTI, Mundicarmo. Encantados e encantaria no Folclore brasileiro. In: **Boletim da Comissão Maranhense de Folclore**, 2002.

FERRETTI, Mundicarmo. **Desceu na guma: o caboclo no tambor de mina**. São Luís: EDUFMA, 2000.

FERRETTI, Sergio F. **Querebentã de Zomadonu. Etnografia da Casa das Minas**. São Luís: EDUFMA, 2ª Edição, 1996.

MENDONÇA JÚNIOR, H. N. Performance e ritual: O Tambor de Mina do Ilê Axé Ogum Sogbô. In: **Missa, Culto e Tambor: Os espaços das religiões no Brasil**, v. 1, p. 337-350, 2012.

MESQUITA, Olênia Aidê Leal de. **Significações Culturais e Simbólicas sobre o corpo do balé folclórico da Bahia: Uma herança Sagrada para a educação Física**. Tese (Doutorado em Educação Física) — Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, p. 149. 2018.

SCHECHNER, Richard. org. LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2012.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. **Os Orixás na vida de quem neles acreditam**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.

ÓBVIO NÃO É BRINCADEIRA COMO ÉTICA E ESTÉTICA AJUNTADAS NA PESQUISA ARTÍSTICA

Alan Monteiro⁵¹

Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia — IFPB campus Campina Grande

RESUMO

Permeio esta escrita em tempos de pandemia e a necessidade de encontrar modos de (r)existir⁵², entendida nos cultivos do corpo-reflexão, do existir como forma de desenvolver corpos em resistência, algo intrínseco a culturas brincadas a exemplo do cavalo marim, brinquedo localizado academicamente na cultura popular. (R)existir, aqui, é ação transgressora alinhavada pelo ato de brincar que transmuta a ordem cotidiana, mesmo que temporariamente, tornando espaços em terreiro. Aqui, busco refletir algumas formas de organização do que estou denominando de grupos de estudos em cavalo marim (marinho), no que concerne as relações e as intensidades dos aprendizados individuais-coletivos. Essas formas de entendimento são buscadas estruturas das relações entre os e as participantes, compondo o que vou compreendendo uma ética brincada, no sentido de perceber-pensar-saber-fazer atravessados por estruturas que perpetuam a colonialidade.

Palavras-Chave: Cavalo Marim. Brincar. Ética.

51 Licenciado em Ed. Artística e especialista em Representação Teatral pela UFPB, Mestre em Artes Cênicas pela UFRN, doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília — UnB. Docente-artista e brincador-pesquisador junto ao IFPB *campus* Campina Grande. Botador de figura de Cavalo Marinho de Mestre Zequinha em Bayeux-PB e Coordenador do Grupo de Estudos em Cavalo Marim Boi da Praça em João Pessoa-PB. alan.monteiro@ifpb.edu.br. CV: <http://lattes.cnpq.br/3429814953778266>.

52 Este texto foi produzido primeiramente para a cadeira Seminários Avançados de Pesquisa oferecida em formato intensivo em janeiro de 2020 no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena na Universidade de Campinas, UNICAMP, e ministrada pela Prof. Dra. Ileana Diéguez Caballero da Universidade Autónoma Metropolitana — UAM *campus* Cuajimalpa da Cidade do México. Eram para ser dez dias seguidos de aula, mas na metade foi interrompida pelo começo da pandemia de COVID19.

INTRODUÇÃO COMO TOADA DE ALEVANTE⁵³

A primeira vez que ouvi a palavra Brincante foi da boca de meu pai: “É um brincante”, dizia isso seguido de uma risada quase sem sair da boca, empareado a um leve tom de ironia. Não entendia o que isso queria dizer, mas sentia que não era um elogio. Por vezes, as palavras moram na boca antes do ajuizamento sobre elas. É possível notar que esses imaginários chegam sutilmente, quase que silenciosos, sem saber (sabendo!) de onde e povoam. Nisso, qualificações são erguidas em forma de posturas, estruturas herdadas e perpetuadas no contorno dos corpos e por suas ações.

O racismo é apenas um braço do colonialismo, mas a questão central é o colonialismo. Mas como eles gostam de segmentar (o colonialista), eles vão criando narrativas segmentadas pra nos tira do foco central. E ao fala do colonialismo eu uso sempre como metáfora o adestramento de animais porque é o que eu fiz a partir dos meus dez anos. Então cada vez que uma pessoa vai adestrar um animal qual é a primeira coisa que a pessoa faz? Digam aí, me ajudem.[...] A primeira coisa ao adestrar um boi era por um nome. Eu tinha um boi que o nome dele era Canário. Eu não sei se ele gostaria de ser chamado de boi, mas como é que eu vou chamar um boi de passarinho? Então a gente põe um nome que enfraqueça o animal. A gente nunca põe um nome que fortaleça. A não ser quando é no caso do cachorro. Numa conversa com uma menina sobre a origem do racismo e como isso desvia do foco central que é o colonialismo, ela revela que seu pai é adestrador de burros e relata uma fala dele: “Minha filha, quando alguém chamá você de burro — festeje, comemore, faça uma festa. E ela pergunto ‘por quê?’. (o pai responde) Porque eu sou adestrador de burro. Ninguém adestra um burro. Você pensa que ele tá manso, você monta, e mais pra frente ele te derruba e ainda pisa em cima. O burro ele não só derruba. Ele derruba e pisa em cima. Você encurrala ele num canto de cerca. Você pega ele uma vez. Nunca mais ele encosta naquele canto de cerca. Você vai montar num burro e ele vê uma cobra. Dez ano depois naquele lugar que ele viu a cobra ele não passa, ele disvia. Ou seja, o burro é o animal mais inteligente. Por que, que os colonialista nos chamam de burro? Porque nós não aprendemo o que ele quer que a gente aprenda. Nós nos recusamos a ser adestrado. Cada vez que ele diz ‘você é um nêgo burro’ é porque ele está nos respeitando. Quando ele diz ‘você é um nêgo inteligente’, é porque nós, nós estamos sendo adestrado. Quem mais parece com, com, com gente é cachorro. É por isso que o colonialista diz o cachorro é o melhor amigo do homem. O porquê o cachorro se permite adestrar, num se permite, mas consegue ser adestrado e o cachorro é um dos poucos animais que adestrado mata o outro cachorro em defesa do adestrador. O boi não faz isso, o burro não faz isso, a maioria dos animais que eu adestrei nunca enfrentaram seu irmão contra mim ou em meu benefício. O cachorro faz isso! O cachorro mata o cachorro em nome do seu adestrador. Então o cachorro é quem mais se parece com gente⁵⁴.

53 Traduzindo para o acadêmiquês, é uma música, toada, executada pelo conjunto de tocadores que compõem o banco/bancada na brincadeira do Cavalo Marim. Alevante porque é um crescendo, parecendo um aboio para chamar atenção das pessoas presentes para o começo da brincadeira.

54 Fala de Antônio Bispo dos Santos — Nêgo Bispo, pensador quilombola do piauiense, proferida na mesa Saberes Tradicionais no Fórum Negro de Arte e Cultura na Universidade Federal da Bahia, disponível no canal Encruzilhada Grupo, <https://www.youtube.com/watch?v=aAjYeoo5DYc>, visitados 09/05/20.

É possível perceber na fala acima o colonialismo como um processo de aprendizagem dotado de método. Segundo ainda Nêgo Bispo (2015)⁵⁵, o pensamento colonialista é composto por uma ideologia de forma segmentada e limiar de pensamento. É um saber organizado para ser mercantilizado objetivando produzir sínteses de modo se perpetuar pela escrita, valorizando o acúmulo de conhecimento, o Ter. O saber orgânico que caracteriza culturas afro-pindóricas, como colocado pelo próprio Nêgo Bispo ao se referir como os povos originários denominavam o território passado a ser chamado de Brasil com a invasão, é resolutivo envolvendo a composição do Ser. A cosmologia circular do pensamento orgânico tenta ser conceituado das mais diferentes conceituações: popular, tradicional, afro-indígena. Nomes dados em oposição à cultura erudita, acadêmica a qual, por sua vez, possui origem e guarda heranças dos tratos coloniais europeus.

O pensamento colonial parte do amplo para o reduzido, do integrado para o segmentado. O orgânico vai do individual para o integrado. Isso se reflete em perceber nessas culturas práticas que buscam a interação entre os diferentes participantes, enquanto que nas estruturas coloniais a competição e a individuação são focadas. Nesse sentido, não há como se falar de pós-colonialidade se essas estruturas permanecem na atualidade onde, por exemplo, a maioria das empresas atuando no Brasil são multinacionais. O colonialismo nunca acabou.

Então, a grande chave não da descolonização, mas da contracolônização. Por que, que eu questiono a descolonização? Porque **desfazer, desmanchar é uma pedagogia de aprender**. Se eu desmanchá um cesto, eu aprendo a fazê um cesto, porque as dobras vão fica ali feitas, é só seguir as dobras eu faço de novo. Nós não precisamos desmanchar o colonialismo, nós precisamos destruir o colonialismo pra não fica pedaço nenhum pra que não seja refeito. Desmanchar é uma pedagogia de aprender. Se eu for desmanchar esse troço eu posso aprender a fazê esse troço. Eu não posso aprender. Não desejo⁵⁶.

Se o colonialismo é um corpo que permeia a estrutura das relações⁵⁷, podem se apresentar abertamente em suas narrativas, ou seja, ações opressoras expressadas com pouco ou nenhum limite ou reação contrária, mas também constroem caminhos subterrâneos, atitudes normatizadas, passando, assim, de modos não tão perceptíveis em suas ideologias e objetivos.

55 Idem. Para saber mais sobre Nêgo Bispo, acessar: <https://www.brasildefato.com.br/2019/11/13/nego-bispo-pensador-quilombola-piauiense-lanca-livro-na-ufrn>, visitado em 11/05/20.

56 Ibidem, grifos meus.

57 O racismo é um exemplo das estruturas herdadas dos processos que constroem o corpo do colonialismo no Brasil. São modos operacionais de pedagogias de transmissão que perpetuam desqualificações sobre seus alvos, como o povo preto e indígena e, conseqüentemente, as epistemologias ligadas a eles. Para ter mais informações sobre racismo estrutural acessar a palestra de AD Júnior sobre o tema no canal TEDx Talks, <https://youtu.be/cCqIYediyg>, ou a citação do médico Marcelo Veras sobre doenças para justificar a escravidão, <https://youtu.be/ruqr8TjUC8g>, ambas acessado em 11/05/20, além da obra de referência Racismos Estrutural de Silvio Almeida publicada na coleção Feminismos Plurais em 2019.

EPISTEMICÍDIOS, CAVALO MARIM, BRINCADEIRA, TEATRO E PERCEPÇÕES

A estrutura colonial é uma construção social herdada e perpetuada no Brasil por processos de organização e aprendizagem. Dramaturgias enraizadas nas relações de instituições criadas por essa estrutura para manter e perpetuá-la, a exemplo da própria universidade e seus modos de produção hierarquizando culturas e seus conhecimentos gerando epistemicídios⁵⁸.

O único ser dotado de uma episteme superior era o homem ocidental. Os quatro genocídios/epistemicídios são constitutivos das estruturas epistêmicas racistas/sexistas que produziram um privilégio e uma autoridade para a produção de conhecimento do homem ocidental, com a inferiorização dos demais. [...] **As universidades ocidentalizadas, desde o início, internalizaram as estruturas racistas/sexistas criadas pelos quatro genocídios/epistemicídios do século XVI. Essas estruturas eurocêntricas de conhecimento se tornaram consensuais. Considera-se normal haver homens ocidentais de cinco países que produzem o cânone de todas as disciplinas daquela universidade. Não há um escândalo nisso, é tudo um reflexo da naturalização das estruturas epistêmicas racistas/sexistas de conhecimento que mperam no mundo moderno e colonial** (Ramón⁵⁹ GROSGOUEL, 2016, p. 25, grifos meus).

O fogo sempre esteve presente nesse movimento epistemicída, seja na queima de livros em momentos anteriores aos do nazismo do século XX ou pela queima dos corpos de mulheres na inquisição que durou até perto do final dos 1900, não esquecendo, ainda, da caça aos Quilombos no invadido Brasil. Destaco isso porque esqueço quão próximo esses movimentos são. Ao fazer um *google* é possível encontrar referências dizendo que as últimas pessoas nascidas escravizadas no Brasil, vieram a morrer na década de 60.

Fogo!... Queimaram Palmares,
Nasceu Canudos.
Fogo!... Queimaram Canudos,
Nasceu Caldeirões.
Fogo!... Queimaram Caldeirões,
Nasceu Pau de Colher.
Fogo!... Queimaram Pau de Colher...
E nasceram, e nasceram tantas outras comunidades que os vão cansar se continuarem queimando.
Porque mesmo que queimam a escrita,
Não queimarão a oralidade.
Mesque que queimem os símbolos,
Não queimarão os significados.

58 Uma introdução ao assunto pode ser vista no vídeo: Epistemicídio: Há Conhecimento Superior e Inferior?, com a prof. Dra. Caroline Freitas, no canal da Casa do Saber. Disponível em, <https://www.youtube.com/watch?v=9AoWXOvIR0U&feature=youtu.be>, acessado em 13/05/20.

59 Escolho fazer essa transgressão sobre a ABNT a fim de localizar invisibilizações do gênero feminino por meio de acrescentar o primeiro de autoras e autores. Essa ação me vem desde a pesquisa realizada durante o mestrado (2009-11), quando utilizei Stuart Hall e no meu imaginário ele era um homem branco.

Mesmo queimando o nosso povo
Não queimarão a ancestralidade⁶⁰.

Ao falar das universidades, exemplos desse movimento podem ser encontrados nos fluxogramas de curso, aonde não raro é nenhuma ou pouca a existência de referências com autores que apontem epistemologias distintas das produzidas nos Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha, França e Itália. Quando isso difere, também não é raro perceber abordagens com viés tecnicista no sentido produtivista ou temático, a exemplo do cavalo marinho.

Percebendo essa paisagem não posso desvencilhar prática e contexto da reflexão que estou propondo em minha pesquisa de doutoramento sobre rastros da formatividade do figureiro do cavalo marinho em relação ao trabalho de ator, sendo que o primeiro é e não é ator, mas ambos ocupam espaços cênicos de distintas maneiras.

Nesse caminhar, noto que não há epistemologia pronta e acabada. Estando ela em trânsito nos corpos, haverá outras configurações na ocupação de outros terreiros e corpos.

Esse processo de atualização em semelhança e diferença da ação no momento presente, aponta uma pedagogia de manutenção das características do acontecimento da brincadeira como um espaço do aprender na poeira do terreiro, distinto de alguns agenciamentos universitários com ambientes controlados.

A emergência desse estudo vem no sentido de reconhecer e localizar a produção epistemológica fora do ambiente universitário, como também a necessidade de fazer visível a contextualidade de práticas localizadas em circunstâncias concretas, além das dinâmicas que articulem e permitem o compartilhamento da experiência (Ileana DIÉGUEZ, 2019, p. 112).

O primeiro passo que proponho é tentar rastrear os lugares de mim estruturados e ocupados pela colonialidade que propõem necropolíticas e com isso epistemicídios, e ter a noção de que mesmo localizando-os, eles sempre farão parte de mim e vou ter que aprender a lidar com as peças que ele possa pregar, me fazendo lembrar de onde vim e como aprendi isso sem ninguém me ensina. Acredito que assim começo a refletir sucintamente neste escrito acerca de uma ética em pesquisa poética e da brincadeira, direcionando estéticas das relações.

Sinto essa estrutura em mim ao perceber que existem modos no meu corpo. Heranças silenciosas que encontram momentos e modos de emergir, por vezes violentos, sem eu notar, do mesmo jeito que foram ganhando morada em mim. Ao perceber essa ambiência é necessária uma tomada de decisão observar a paisagem ao se relacionar ao invés decidir direcionar a atenção somente para uma parte específica. Nesse atentar da paisagem, acaba-se por apontar formas de aproximação, aonde vou desconstruindo idealizações acerca das relações: pessoas são pessoas e estão sujeitas as estruturas coloniais ao mesmo tempo em que buscam modos de resistência.

Essa caminhada a partir de rastros na construção de horizontes éticos das relações media-se a partir da não romantização das relações e do perceber do contexto que elas povoam e

60 Poema Fogo!... Queimaram Palmares, Nasceu Canudos, de Antônio Bispo dos Santos, Nêgo Bispo, do Quilombo Saco-curtume em São João do Piauí-PI, contido no livro *Colonização, Quilombos: modos e significados*, disponível em http://cga.libertar.org/wp-content/uploads/2017/07/BISPO-Antonio.-Colonizacao_Quilombos.pdf, e também no sítio <http://conaq.org.br/noticias/fogo-queimaram-palmares-nasceu-canudos-por-nego-bispo/>, ambos visitados em 17/07/23.

interagem. Esse intento direciona o desejo de brincar cavalo marim⁶¹ por meio de um aprender cultivado nas dinâmicas relacionais do que estou denominando de grupo de estudos.

A teoria não é intrinsecamente curativa, libertadora e revolucionária. Só cumpre essa função quando lhe pedimos que o faça e dirigimos nossa teorização para esse fim. Quando era criança, é certo que eu não chamava “teorização” os processos de pensamento e crítica em que me envolvia. Mas, como afirmei em *Feminist Theory: From Margin to Center*, a posse de um termo não dá existência a um processo ou prática; do mesmo modo, uma pessoa pode praticar a teorização sem jamais conhecer/possuir o termo, assim como podemos viver e atuar na resistência feminista sem jamais usar a palavra “feminismo” (Bell HOOKS, 2017, p. 86).

FALANDO DO BRINQUEDO PROPRIAMENTE DITO E COMO SE DIZ

O Cavalo Marinho é uma brincadeira que acontece entre os estados de Pernambuco e Paraíba, mas não das mesmas formas e sotaques. É um ritual cênico caracterizado por seus trupés (passos da dança), toadas (letra das músicas), sonoras (melodias), loas (versos e falas) e seu roteiro se desenrola em torno do jogo de apresentação de figuras (personagens), denominado na tradição de botá figura. Consiste em improvisos que satirizam e evocam situações e saberes que compõem o imaginário local. Há uma gama de figuras, como o Capitão Marinho, senhor de engenho, dono da festa e um dos possíveis motivos de nomeação da brincadeira. Há também o Seu Ambrósio, comerciante que chega para vender ao Capitão as figuras do cavalo marim. Há o Mateus, Bastião e a Catirina, que são negros contratados pelo Capitão para tomar conta e dar conta da festa enquanto esse vai sair em viagem para buscar sua Galantaria, grupo de Galantes formando dois cordões onde no final de cada um estão a Pastorinha e a Daminha e que fazem uma coreografia guiada pelo Capitão com arcos enfeitados de fitas coloridas.

Relatos descrevem a existência de um número expressivo de figuras com loas e toadas próprias. Segundo mestre Inácio Lucindo (Cavalo Marinho Estrela do Oriente de Aliança – PE), mestre Biu Alexandre e Aguinaldo Roberto (Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado – PE), e de autores como Érico José Souza de Oliveira (2006) e Mário de Andrade (1981), e dos artigos da Cia. Mundu Rodá⁶², existem mais de 70 (setenta) figuras nessa brincadeira. Elas vão surgindo ou sendo chamadas para participar da festa dita em homenagem aos Santos Reis do Oriente, mas que em seu enredo trás referências a Jesus.

61 Escolha de seguir a denominação tradicional da brincadeira por seus participantes, que se denominam brincador, folgazão ou galante, invés de brincante. Essa nomenclatura de brincante está presente atualmente no brinquedo e é apontada como sendo externa a quem faz o compõe, como indica Fábio Soares, brincador do Cavalo Marinho Estrela Brilhante de Condado-PE, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nJLoXQFd244>, visitado em 17/07/2023.

62 Para saber mais sobre os acessar o sitio munduroda.blogspot.com.br/search/label/Artigos Mundu Rodá, visitado em 17/06/2018.

É nesse entrar e sair de botá figura feito pelo brincador figureiro que se desenrola o roteiro da brincadeira, o qual é recriado de acordo com o tempo para brincar, com ações e falas marcando a mudança dos quadros⁶³.

A ideia de desenvolver um grupo de estudos nessa brincadeira parte do desejo de desenvolver o brincar nele individual e coletivamente, bem como localizando os protagonistas e com se poderia aprender na figura dos mestres e brincadores tradicionais, reconhecidos fazerem parte de um grupo de cavalo marim pertencente àquela comunidade local onde está situado o brinquedo e/ou mantendo estreita relação com ele e participando do grupo.

Então o primeiro movimento foi de pensar ações de estar junto dessas pessoas não só no acontecimento do brinquedo, mas estabelecendo vínculos a partir desse contato. Essa proximidade foi se desenvolvendo entorno do cavalo marim a partir da organização de oficinas, como também da ida para visitas aos mestres e brincadores. As relações foram se organizando em escutas de como chegar, como falar, atenções e paciências vindas da paixão pelo brincar de modo a perceber a sambada e o entorno que a compõe.

Fui percebendo que é um fazer em rede com ditos e não ditos, mas cheio de percebidos que permitem a realização do samba. Saber entrar e sair de modo a perceber os lugares e limites das relações e como elas podem ser alimentadas e por que, tornam-se dramaturgias não só para pesquisa, mas para vida.

A segunda perspectiva desenvolvida no que estou localizando como grupo de estudos em cavalo marim é das pedagogias de transmissão da brincadeira. Este contexto passa por entendimentos da dimensão técnica desse aprendizado. Esse lugar ensaia musculaturas a fim de articular saberes-fazeres-pensares numa ecologia de saberes a compor suas epistemologias (Boaventura de Sousa SANTOS e Maria Paula MENESES, 2010). Assumindo essa construção é por meio dela que, ao mesmo tempo concebo minha visão de mundo e das relações e limites que o povoam.

A técnica como um dimensão do corpo que sou em estado de aprendizado, buscando meios pelos quais se organizar tanto no sentido de assimilação, quanto nos rastros de evocar o aprendizado de modo a atualiza-lo na tentativa de atender a singularidade e semelhança das demandas no presente.

Dessa forma são rastros orientados por momentos por vezes concomitantes não de observação/repetição, mas ciclos de percepção – tentativa – repetição.

Toda essa rede colabora constituindo uma camada discursiva de narrativas referenciais que povoam meu imaginário. Esse cultivo não se faz indo uma, nem duas vezes numa sambada ou visitando um mestre brincador. É preciso querer se demorar na conversa para ir se organizando musculaturas em corpo e pluralidade de ambiências dele: ética, poética, amizade, briga, intriga, ouvir, falar, contradição, conversa, escuta, fala, dirige, cansa, pega ônibus, ir, estar, presença, ausência, dor, frustração — um corpo feito de partes, mas não são elas que formam o todo, mas a relação entre elas (Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI, 1992; Étinne DECROUX in Luis Otávio BURNIER, 2001).

63 Exemplo da brincadeira do Cavalo Marim de pandeiro da zona da mata norte de Pernambuco e sul da Paraíba, ao qual estou me referindo nesta pesquisa, acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=gqEdlGV3w5I&t=1651s>, visitado em 19/05/20.

Essa arquitetura das relações oferece lastro aonde vou percebendo agenciamentos que compõem a estética do cavalo marim como uma estética do acontecimento.

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça [...] o que eu quero apontar aqui é que uma sociedade constituída sob o signo da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível (Jorge Larrosa BONDÍA, 2002, p. 21-2).

O fluxo descrito acima se realiza dentro e fora da brincadeira. O bem estar dos componentes, a capacidade de desenvolver diálogos, as heranças das relações ali muitas vezes familiares, as hierarquias, como se percebe quem é de dentro e de fora do brinquedo. Perceber a paisagem e não só o detalhe.

Se o exercício da soberania visto como manutenção da estrutural estatal em sua personalização “consiste na capacidade da sociedade para a autocriação pelo recurso às instituições inspirado por significações específicas sociais e imaginárias” (Achille MBEMBE, 2018, p. 10), é urgente perceber que é “preciso pleitear os vínculos entre imaginação, afecção, corpo e as intensidades afetivas que animam as teorias” (Ileana DIÉGUEZ, 2019, p. 119). Para mim esse transbordar vem da forma de sentir o mundo que o viver na brincadeira cultiva.

O aprender no grupo de estudos passa pelas tensões ao mesmo tempo que pela busca de encurtar as relações entre os participantes, bem como para referenciar mestres e brincadores a partir de uma percepção contextual não idealizada, mas que busca perceber os limites das relações refletindo se “os afetos estão ou não podendo passar; e como?” (Suely ROLNIK, 2014, p. 36), ou seja, desenvolvendo escutas para reconhecer lugares de fala a fim de estabelecer diálogos na diferença e suas trocas.

Essas epistemologias apontam modos criativos com e nos quais leio e aprendo modos de brincar cavalo marim, ação que cultiva musculaturas a modelar outros quebra-cabeças da dramaturgia do corpo. Aprender a aprender (Eugênio BARBA e Nicola SAVARESE, 2012) mostra não só como as coisas se desmancham, mas como elas se compõe. É perceber como a relação entre as partes forma corpos (Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI, 1992; Étinne DECROUX *in* Luis Otávio BURNIER, 2001), assim como estrutura a brincadeira do cavalo marim.

COCOS DE DESPEDIDA E PANDEMIA: MODOS DE REXISTÊNCIA

Quando esta cadeira de pesquisa começou ainda não sabia de pandemia, corona, covid19, respirador pulmonar, curva em relação à quantidade de leitos em UTI, mortes subnotificadas. O rumor era que existia um novo vírus vindo da China, mas, como outras pandemias, acreditava que não chegaria aqui. De toda forma, chegou e de várias formas. Toda essa situação escancarou a estrutura colonial em sua precariedade propondo sustentar a realidade social de forma extremamente desigual. Essa punção de morte foi se alastrando e vitimizou brincadores como Jagunço, antigo Mateus de Cavalo Marinho de Mestre Zequinha em Bayeux-PB e Seu Zé Hermínio, rabequeiro do mesmo brinquedo.

Quando começou a quarentena não era época de sambadas, mas alguns brinquedos ainda cumpriam editais públicos de fomento a atividades nos terreiros. Pelo final de maio começariam algumas sambadas esparsas em datas até que outubro chegasse, quando as brincadeiras de maracatu rural e cavalo marim começariam a ser mais frequentes. O Cavalo Marinho seguiria até o dia de réis e o maracatu até a terça de carnaval, não com sambadas todos os dias, mas com movimentos de arrumação e organização entre pessoas e paramentos e transportes. A realidade mudou e foi preciso encontrar outras formas de reexistir e isso não é óbvio.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-memória, 1981.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos: modos e significados**. CNPq — Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e UnB — Universidade de Brasília: junho de 2015.

BARBA, Eugenio. SAVERESE, Nicola. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Realizações Editora, 2012.

BONDÍÁ, Jorge Larrosa. Notas sobre experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, ANPED, Jan/Fev/Mar/Abr, nº 19, 2002, p. 20- 28.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DIÉGUEZ, Ileana, 2019. **Interpelando al “caballo académico: Por una práctica afectiva y emplazada”**. *Nómadas* 50/ abril 2019. Universidad Central, Colombia, pp. 111-121.

GROSGOUEL, Ramón. **Revista Sociedade e Estado**. Volume 31, Número 1, pg. 25-49. Janeiro/ Abril, 2016.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade; tradução de Marcelo Brandão Cipolla**. 2 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

OLIVEIRA, Érico José Souza de. **A roda do mundo gira: um olhar sobre o cavalo marinho Estrela de Ouro** (Condado - PE). Recife: SESC, 2006.

PARDO, Juliana. **Minha chã: uma atriz nas veredas do cavalo marinho**, 2001. Disponível no sítio munduroda.blogspot.com.br/search/label/Artigos Mundu Rodá, visitado em 29/09/16.

RAMOS, Jarbas Siqueira. **O corpo-encruzilhada como saber do sul: por uma ecologia de saberes**. In *Revista Ouvirouver*, Uberlândia – MG, v. 13 n. 1 p. 134-146, jan.|jun. 2017.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2 ed. Porto alegre: Sulina; Editora da UFRS, 2014.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos**: modos e significados. CNPq — Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e UnB — Universidade de Brasília: junho de 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa e MENEZES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Editora Cortez, 2010.



NÃO ESCREVERAM MEU NOME: CAMINHO POÉTICO PARA PENSARMOS EPISTEMOLOGIAS DO VIVIDO

Silvânia Cerqueira da Costa

Resumo

O presente artigo expõe o percurso escreVivente do processo de criação da performance/instalação Não escreveram meu nome, a qual traz para o chão a escrita de nomes de mulheres de diferentes gerações, ocultos pelo racismo. A inquietação surgiu com a pesquisa netnográfica de imagens de amas de leite do período colonial, nas quais não constam os nomes das escravizadas que seguram os sinhozinhos, ato que explicita a sutil máscara de silêncio, uma denúncia do apagamento das identidades femininas negras.

Palavras-chave: Desapagamento. Escrevivência. Performance.

Escavando silêncios: a mudez das bocas

No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem-precisam-controlar e, conseqüentemente, o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado (KILOMBA, 2019, p. 34).

Este texto pretende expor, por meio dos diferentes estados de presença e nas novas configurações, o corpo-quilombo, inscrever no mundo de outras maneiras e por outras vias artísticas visuais os nomes não ditos, rompendo bifurcando a linguagem, removendo as máscaras de silêncio citadas por Grada Kilomba (2019) e metaforizadas na obra da artista visual Rosana Paulino, *Bastidores* (1997). Nela, a artista expõe, lado a lado, fotografias 3x4 em preto e branco de mulheres negras, uma releitura de imagens preexistentes registradas em momentos da vida cotidiana. O título da obra pressupõe o anonimato daquilo que acontece em segredo, no universo doméstico, distante dos espaços públicos.

Bastidores propõe uma leitura do ocultismo das opressões e os silêncios da linguagem quando, em uma das imagens, a boca é costurada, signo manifestado no símbolo da máscara de flandres, instrumento de tortura epistemicida usado no período escravocrata, sutileza tecida em costura que sinaliza os silenciamentos. Boca fechada não produz linguagem e, assim, não divulga saberes, ato que nomeamos aqui como epistemicida, considerando que a boca é meio de mensagem, é lugar de domínio da língua falada, domínio da perpetuação de saberes, órgão de pulsão de palavras e saberes ancestrais, o fiar do cotidiano e de partilha, “do passar adiante, da amarração do elo entre aquele que já fez o caminho e o outro que ainda irá caminhar” (RUFINO, 2020, p. 181).

O silêncio das violências sugeridas pela obra da artista se assemelha às fotos das amas de leite, *mommies* (hooks, 2019), mulheres emudecidas ora pela vedação da boca, ora pela ausência de nomes, seres assujeitadas no sistema de dominação heterocispatriarcal. Essa ação que, no contexto, se manifesta na palidez da história do Brasil, a qual vem sendo enegrecida, timidamente, pelas mãos de mulheres negras escreViventes. São escritos de experiências mobilizados por trilhas abertas por ancestrais vivas, via de transdução do desaparecimento, palavra com a qual sugerimos ser o traço do presente, graças à participação, ainda que tênue, de mulheres negras na produção e difusão do conhecimento, sinalizando uma episteme feminina negra referenciada.

Por essa via, expomos os caminhos corporais e escreViventes que o corpo busca seguir, se fazendo pelo desejo de voltar ao chão. Eu retorno movida pelas tecnologias ancestrais, as mesmas usadas pelas que vieram antes para sinalizar os caminhos, os quais seguimos deixando rastros para as que ainda estão por vir, abrindo trilhas, rompendo territórios, ocupando as telas para escrever códigos, bifurcando as fronteiras sexistas.

Inscrevendo existências pela via escreVivente, pois essa traz para o chão de nossas experiências os mapas de agora, ela narra o rito corporal da presença e das narrativas soterradas pelas teorias modernas. Para isso, uso o ciberespaço para se fazer presente no chão, seja este físico ou apenas teórico, pois a nossa existência no presente se faz por meio das linhas com as quais nós configuramos, buscando os vestígios do que foi apagado e silenciado, ao emergir neste tempo os inscritos regentes nas encruzilhadas pelas quais transitamos físicas e virtuais: o ciberespaço.

A netnografia, o fio de Ariadne condutor de pesquisas no ciberespaço

Sabemos que fomos criadas ontologicamente pela história branca, cis, hétero, patriarcal, porém ingenuidade é algo que não nos habita mais pois, ao entender como se ordenam as coisas, é possível compreender as matrizes de criação identitária natural. Por um longo tempo, naturalizaram o ser mulher preso à universalidade única: Eva, a dona da maçã, a serpente tentadora que trouxe o pecado para o mundo ao corromper Adão (coitado!), e são as mulheres que anunciam o fim do mundo, ao romperem as fronteiras do público/privado, humano/máquina, homem/mulher. A única fronteira que talvez não tenha se rompido é a do racismo. Essa foi apenas reprogramada, pois nós mulheres negras, de maneira tímida, estamos assumindo a produção científica, e algumas lacunas sobre as relações de gênero e raça foram desenhadas, e entendidas afastadas do essencialismo, atualização epistêmica realizada por feministas negras que dissertam a respeito das relações de poder e classe social.

Em relação às distinções e exclusão identitárias, sobre as quais a Haraway (2019), explicita suas fraturas, a feminista Lélia Gonzalez (1988), também no século XX, explicita que a necessidade de pensarmos a respeito da situação do negro como parte construtiva de uma América Latina, as falências e a discriminação do Estado e da sociedade que compõe este território, que colocava as mulheres ameríndias e americanas em condições subordinadas a uma latinidade inferiorizada. Isso talvez não tenha mudado tanto, pois, embora tenha ocorrido a tomada da narrativa ciborguiana, invertendo as relações de poder com a ascensão de mulheres negras, a sociedade ainda se estrutura aos modos do capital dominador que dita quem vive e quem morre. O acesso do ciborgue é desigual, no entanto, cientes das desigualdades, pois a ingenuidade é mito de branco burguês, a apropriação das máquinas e dos discursos tem acontecido, e vem propondo outros modos de existir, mesclando-os aos modos de transdução no chão através da netnografia.

Essa permite encurtar as distâncias entre tempo e espaço, devido à própria dinâmica da internet, em que os grupamentos sociais estão dispostos em rede e os registros em imagens e sons também se fazem presentes, compondo um acervo de dados e acervos digitais com registros dos mais variados temas. Por meio delas, podemos nos conectar por intermédio da Pedagogia do Fazer de pequenos grupos, desenvolvendo uma dobra ética sobre nós, mulheres da diáspora.

Foi nessa busca de pensar outras escritas sobre as dores do corpo feminino nos diferentes contextos que decidi registrar, em performance, a minha passagem por essa vida, escrevendo no mundo a minha experiência e a de outras mulheres, atentando-me para outras tecnologias. A tecnologia do poder, as tecnologias afetivas/comunitárias, para juntas evocarmos esse futuro, o de agora, no qual a nossa escrita, embora habitada pelo trauma, escreve outras existências com os meios digitais, em performances simultâneas no ciberespaço.

É preciso voltar e só depois seguir

*Blue Windows*⁶⁴

Olho em torno e não vejo vento, sinto o silêncio, o esvaziamento das ruas e o vazio do silêncio resistente se ligando para abrir mais uma janela, vejo a tela abrindo sem fundo, apenas a luz azul e ícones, enxergo pequenos pixels que craquelam a imagem em meio aos ruídos, avisto teclas rompendo territórios, giro e volto a brincar de escavar lugares, penetro a tela com o desejo de escrever corpos, de estar em multidões, ainda que essas sejam virtuais/reais. Volto à minha janela, a mesma que se abriu quando toquei a palavra “power”, palavra que lembra som de poder, de estar, e cá estamos produzindo ruídos, promovendo uma entropia de mics abertos, sem dimmer, escuto bips, desses que não são de despertador, são elas chegando, corpos que fogem do isolamento, as mesmas que declinam o individualismo, me junto a elas e performo, escrevo, traço palavras invisíveis, me deixo ser sugado pelos olhos centrais da janela, permito que me consuma, deixo-me ser convertida em números infinitos, 01001, com eles refaço meus perfis de resistência, que lembra existência, insistência, pois é, ela apareceu de novo, nessa brincadeira de faz de conta escavo ela, percebo que resistir é também recusar, “resistere”, resisto, tomo posse do resisto e penso em estratégias de estar viva, penso em aquilombar, fundir cidades, nesse devaneio de brincar com janelas e pintar lugares inexistentes, ambientes de faz de conta com filtros. Encontro algumas malungas, potencializo atualizações, evoco o Elecô. Eu tenho dez dedos, mas me considero parte da comunidade no agora, corpos precárias teleperformando existências em baixa resolução, deixando borrões em forma de links, acendendo velas para pedir licença, enquanto mapeio meu corpo e deixo minhas linhas serem sugadas pela janela, a mesma que se fecha com ESC.

(Silvânia Cerqueira, 2022)

A partir de 1990, muitos artistas começaram a explorar a internet como meio de expressão artística. A grosso modo, podemos dizer que os trabalhos realizados para a rede representaram uma fusão da arte-comunicação desenvolvida nos anos 1980 com o meio digital. A arte-comunicação, como foi visto, utilizou recursos predominantemente não digitais (correio, fax, *Slow-scan television*, entre outros) ou semi-digitais, como o videotexto, para estabelecer contatos de comunicação entre os diversos integrantes de uma determinada proposta artística.

Assim, a arte na rede, em certo sentido, dá continuidade a algumas ideias e propostas da arte-comunicação dos anos 1980. São elas: bidirecionalidade do sistema, participação do público no trabalho proposto, desenvolvimento de uma obra em tempo real, desmaterialização da produção artística, ubiquidade, coletividade, simultaneidade, processualidade, compartilhamento, rede, entre outras, mas agora em um contexto eminentemente digital e valendo-se da internet (ARANTES, 2005, p. 98).

64 Texto de artista publicado na dissertação de mestrado em Artes Visuais na Universidade Federal da Bahia, disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/38355/1/disserta%C3%A7%C3%A3o%20%283%29.pdf>

No meio de todo este processo de apropriação do ciberespaço, os corpo-quilombos ainda são colocados no silêncio ou em ataque pelo colonialismo de dados, o que nos evoca a pensarmos nas tecnologias ancestrais e no retorno, olhar para atrás, *Sankofa*, mirar o que veio antes para só depois avançar.

A *adinkra Sankofa* é um ideograma, símbolo que incorpora, preserva a sabedoria e também transmite aspectos históricos, filosóficos, valores e normas socioculturais. Sua imagem sugere uma grafia de pássaros e ela nos ensina que: “Nunca é tarde para voltar e apanhar aquilo que ficou para trás.” (NASCIMENTO, 2008, p. 32). Na tentativa de apanhar o que ficou, volto à comunidade atualizada para pensar as vias atuais e se inscrever em coletivo, retorno que fiz, pois, após o processo de partilhas no ciberespaço, meu quilombo se moveu para voltar ao chão. A performance/instalação *Não escreveram meu nome* (2023) é o início, o retorno para ancorar e apanhar o que nos pertence.

Nesse ato, tento escreViver, emergem para o chão os nomes não citados na história do Brasil. Situo a grafia nominal daquelas que vieram antes, das que aqui estão tornando o chão um lugar de partilha com traço de nomes não ditos nos livros de História e dos saberes silenciados, pois, culturalmente, só existimos quando somos nomeadas. Nas Ciências, a existência se ancora no ato de nomear.

A performance/instalação escreVivente *Não escreveram meu nome* (2023) traz na linguagem grafada os nomes não ditos e não inscritos, revirando os arquivos de memórias, desmontando as narrativas hegemônicas e propondo uma fabulação crítica das histórias narradas pelo viés da subalternidade. Assim, contam a nossa história costurando as memórias fraturadas para conceber uma outra narrativa, imaginando as vozes antes não ouvidas e os arquivos esquecidos (HARTMAN, 2021).

A busca por nomes para escreViver por meio da netnografia, método de pesquisa imersiva de realização no ciberespaço, expõe o quanto esse detém o poder de agenciamento e enunciação, permitindo aos coletivos humanos inventar e exprimir, de modo contínuo, enunciados complexos, e abrir o leque das singularidades e das divergências (LÈVY, 1998, p. 65).

O ambiente analisado evidenciou os silêncios, evocando o entendimento de como nós mulheres negras fomos inscritas e como somos lidas nesse ambiente interfronteiriço, condicionado ao envio de códigos colonialistas. Esse sugere as imagens impulsionadas neste espaço, inquietação que não nos fez retroceder, pois esse espaço de respiro concebido em consequência do esvaziamento das ruas provocou o entendimento de outras vias de pensarmos os nossos processos criativos e as estratégias de pesquisa netnográficas (SILVA; SOUZA; CASSINO, 2021).

O uso da netnografia se fez presente. Pois é, percebi que a Web também se constitui ainda presa à política do apagamento, e a obra é o rito de encerramento. Trago agora para o chão os nomes não ditos. Sim, nomeei as fotos de amas de leite que encontrei com a netnografia, trazendo-as para o *Kilombo* de agora, convidando-as para narrá-las, presas à sutileza do tempo e das atualizações de espaços escritas em preto.

A reflexão que fazemos acerca das inscrições de imagens fixadas no ciberespaço pressupõe o agenciamento de nossas narrativas, o que nos faz conceber caminhos desviantes ao pensarmos a inteligência, partindo dos estudos cosmológicos das Filosofias Africanas, a qual explicita que: “A inteligência deve ser vista como instrumento e precisa

se afastar dos usos perigosos, nefastos, maléficos e egoístas [...]” (LOPES; SIMAS, 2021, p. 47). Por meio do pensamento desta, enquanto instrumento para afastar os malefícios de uma sociedade global, tomamos a inteligência coletiva como via de união de corpos e narrativas não inscritas movemos as narrativas femininas, numa encruzilhada de novas estratégias, assumindo os desvios da rede telemática atualizando no chão do campo da fisicalidade os nomes não ditos, nomeando.

Digo que atualizamos, porque a pesquisa realizada em telas com buscas no “pai *Google*”, o senhor que sabe tudo e inscreve muitos, se atualizou no chão físico, mas não abandonamos o nosso ciberquilombo, unimos todos os códigos em um site, pois entendemos os diferentes chãos, e o ciberespaço é também um terreno que estamos arando, arte sutil de abrir germinações, é por meio dela que acomodamos o processo num site, o nosso *Kilombo* digital, concebido para expor os caminhos traçados até aqui e os estão por vir, trazendo para rito final o que apanhamos no passado ancestral, observando as estratégias de agenciamentos das que vieram antes ao entender o caminho trilhado.

As marcas que ficam

Um buraco aberto no ciberespaço, ambiente onde concebemos as configurações de nosso, embora seja domínio do colonialismo de dados, o corpo quilombo, agora desejan- te de chão, se apropria do recurso fotográfico expoente de outras atualizações, movendo-se no ambiente físico e virtual. Chão/físico não precisa ser esquecido, é nele que movemos também as atualizações e trazemos as polifonias unidas por esse território em outros espa- ços da geografia física, ampliando a rede de ação. Enquanto cremos que a diáspora foi rompida, estamos retomando a tecnologia do estar junto pelas vias *cybers*, sem se prender à visão tecnofóbica.

Expomos os caminhos corporais e escreViventes que o corpo busca seguir, se fazen- do pelo desejo de voltar ao chão. Retorno movida pelas tecnologias ancestrais, as mesmas utilizadas pelas que vieram antes, para sinalizar os caminhos que seguimos, deixando 108 rastros para as que estão por vir. Abrindo trilhas, rompendo territórios, ocupando as telas para escrever códigos, bifurcando as fronteiras sexistas.

Esse buraco foi aberto no contexto pandêmico, que nos tirou do chão para habitar- mos as fronteiras do ciberespaço, ambiente onde concebemos as configurações de nosso ciberquilombo, no qual também nos deparamos com o colonialismo de dados. Esse sugere as imagens impulsionadas neste espaço, inquietação que não nos fez retroceder, pois esse espaço de respiro, concebido em consequência do esvaziamento das ruas, provocou o en- tendimento de outras vias de pensarmos os nossos processos criativos e as estratégias de pesquisa netnográfica.

Embora o quilombo agora deseje o chão, o recurso netnográfico permitiu vislum- brarmos outras atualizações. O chão não precisa ser esquecido, pois é nele que movemos também as atualizações e trazemos as polifonias unidas por este território em outros espa- ços da geografia física, ampliando a rede de ação enquanto cremos que a diáspora foi rompida, estamos retomando a tecnologia do estar junto pelas vias *cybers*, sem se prender à visão tecnofóbica.

O problema do Ocidente agora é a contenção. Eles esqueceram que a tecnologia do racismo não obedece a um único dono, ela pode ser alimentada e, nessa ação, novos códigos se confundem e se rompem. Rompimentos provocados por outros corpos, os ciborgues.

Pertencemos às cadeias políticas que tomam os corpos por meio das estruturas de dominação e dos acoplamentos, não mais com ingenuidade, como pensaram os fabricantes das máquinas de guerra (cibernética). Códigos tensionados no ciberespaço, que alteram as relações humano/máquina, em composições presentes na cena performativa, permitindo pensarmos e sairmos da caixinha engessada da Performance negra, presa à concretude do chão e da materialidade física do público, pois a ação pode ocorrer em diferentes meios, com os quais estabelecemos outros estados de presença.

Compreendendo que o rito corporal se expandiu e se narra por outras vias, mas não perdeu seu o chão, não se desvinculou do coletivo ao qual pertence, esse apenas se viu em outro estado de pensar a Performance Art negra, abrangendo as configurações performativas e a relação com público por outras vias sensíveis, explorando composições corporais híbridas humano/máquina.

E, assim, em conseqüente, explicitar o quilombo que performa no ciberespaço para entendermos a dinâmica das imagens produzidas e escritas em códigos binários. Elas são representações simbólicas das metáforas sucessivas do quilombo, pelas quais compreendemos a singularidade e também as relações de fronteiras rompidas, natural/artificial, corpo/cultura, através das *assemblages* naturais culturais e seus agenciamentos para revelar categorias culturais, atuando na produção do conhecimento ao materializar novos significados para natureza/cultura, sujeita/obra.

Linha de escritas enegrecidas, as quais elucidam a palidez discursiva presente nas performances visuais e digitais brasileiras, mais especificamente nos corpos, território no qual existe um quilombo e suas interseções, encruzilhadas de múltiplas narrativas que se cruzam nas memórias e pesquisas realizadas nos nossos territórios, por meio dos quais traçam experiências com novos ritos, escrevendo narrativas coletivas/individuais de uma memória que revive, que redimensiona a História, suas realidades sociais e psicológicas, desprende-se de leituras generificadas.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Priscila. **Arte e mídia: perspectivas da estética digital**. Senac, 1st ed., 2005.

EVARISTO, Conceição. Escrivência,. In: **Escrivência: a escrita de nós — reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. DUARTE, Constância L; NUNES, Isabella R. (orgs.). Ilustrações Goya Lopes. 1. ed., Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução Jess Oliveira, 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOZINETS, Robert. V. **Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online**. Porto Alegre: Penso, 2014.

RUFINO, Luiz. Muideza da Ancestralidade. In: **Aruaças**. SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. 1. ed., Rio de Janeiro. Bazar do Tempo, 2020.

LÉVY, Pierre. **A Inteligência Coletiva: por uma antropologia do ciberespaço**. Tradução Luiz Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1998.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias Africanas: uma introdução**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução Jess Oliveira, 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOZINETS, Robert. V. **Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online**. Porto Alegre: Penso, 2014.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Elisa L. (org.). **A matriz africana no mundo**. Selo Negro,. (Coleção Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira - Vol. 1). São Paulo, 2008.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ . **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Tradução Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTMAN, S. **Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.