



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

LARA XEREZ PEIXOTO FERREIRA

**UMA CORRENTEZA QUE CONDUZ AOS FLUXOS VIVOS DA MEMÓRIA: A
CRIAÇÃO EM FAREJOS DE UM TEMPO ROUBADO**

FORTALEZA

2024

LARA XEREZ PEIXOTO FERREIRA

UMA CORRENTEZA QUE CONDUZ AOS FLUXOS VIVOS DA MEMÓRIA: A
CRIAÇÃO EM FAREJOS DE UM TEMPO ROUBADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Arte e processo de criação, poéticas contemporâneas.

Orientadora: Prof^o Dra. Cláudia Teixeira Marinho.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F441c Ferreira, Lara Xerez Peixoto.

Uma correnteza que conduz aos fluxos vivos da memória: a criação em farejos de um tempo roubado. / Lara Xerez Peixoto Ferreira. – 2024.

106 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Claudia Teixeira Marinho.

1. Memória. 2. Ancestralidade. 3. Tempo Roubado. 4. Processo de criação. 5. Performance. I. Título.

CDD 700

LARA XEREZ PEIXOTO FERREIRA

UMA CORRENTEZA QUE CONDUZ AOS FLUXOS VIVOS DA MEMÓRIA: A
CRIAÇÃO EM FAREJOS DE UM TEMPO ROUBADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestra em Artes. Área de concentração: Arte e processo de criação, poéticas contemporâneas.

Aprovada em: 29/02/2024

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Cláudia Teixeira Marinho (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Emyle Pompeu de Barros Daltro
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Leandro Santos de Jesus Bulhões
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À minha mãe Sônia Xerez,
À Iyá mi Yewá, senhora da minha cabeça
(orí)
À babá mi ossóssi, senhor dos meus
caminhos
À Esú, por me ensinar que o trabalho é
um grande ebó de caminhos.

AGRADECIMENTOS

Yemoja, que me deu orí firme pra atravessar a pós-graduação.

Ao meu pai Leonardo pela geniosa ideia de inventar a pesquisa "Cearenses no Amapá",

Aos meus alunos pelo vínculo e afetividade.

Aos amigos professores da escola Catarina, nós que estamos no cotidiano lutando por uma educação pública, gratuita e de qualidade.

Ianka Oliveira, pela amizade, cafés e pela força da percussão.

Afiá Coletiva e Mandu pela nosso assentamento de vida, Trunqueiras.

Luciana dofonitinha ty oyá, que tanto me cuidou e literalmente, me alimentou.

Pedra Silva, Ilton Rodrigues e Mel Andrade que contribuíram em outras correntezas desta pesquisa.

Sara Nina, pela dedicação e apoio nessa travessia escrita,

Cláudia Marinho que me apresentou o pensamento de Muniz Sodré.

À Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pelo apoio de doze meses como bolsista.

Aos movimentos negros pela incansável luta da política de cotas raciais.

Há doze anos ainda estudante da UECE acompanhei a implementação da política de ações afirmativas no ensino superior e hoje estou nela. Apesar da dívida ser impagável, me sinto feliz por ser resultado dessa política afirmativa na pós-graduação.

A terra é circular. O sol é um disco. Onde está a dialética? No mar, atlântico mãe. Como eles puderam partir daqui para um mundo desconhecido? Ai eu chorei de amor pelos navegadores, meus pais. Chorei por tê-los odiado, chorei por ainda ter mágoa dessa história. Mas chorei fundamentalmente diante da poesia do encontro do Tejo com o Atlântico. Da poesia da partida para a conquista. Eles o fizeram por medo também e talvez tenham chorado diante de todas as belezas além do mar atlântico. Ó paz infinita poder fazer elos de ligação numa história fragmentada. África e América, e novamente Europa e África. Angola, jagas e os povos de benin de onde vem minha mãe... Eu sou Atlântica. (Beatriz Nascimento, 1989)

RESUMO

Um mergulho no orí, um mergulho no que pode ser imaginado. Tempo roubado é um fluxo constante farejando memórias que foram soterradas pela colonialidade. Memórias que resistem na vivência em quilombo, na oralidade e na cultura afrobrasileira. Tecendo diálogos com Beatriz Nascimento, Grada Kilomba, Leda Maria Martins e Muniz Sodré, fomento quais são as concepções sobre memória para a população negra brasileira relacionando com minhas memórias de vida. Elaborando proposições sobre a ancestralidade, realizo aproximações com Sandra Pétit, Nego Bispo, Jaider Esbell e Pedra Silva. Fluindo nos rios que encontram caminhos, partilho ações performativas realizadas entre os anos de 2020, 2021 e 2022 que compõem os percursos de retomada de caminhos e imaginação. Partindo da relação poética entre palavra e corpo, a criação acontece em espaços de força da natureza, rios, praias, mangues, atravessando espaços e territórios ancestrais.

Palavras-chave: memória; ancestralidade; tempo roubado; processo de criação; performance

ABSTRACT

A dive into orí, a dive into what can be imagined. Stolen time is a constant flow sniffing out memories that were buried by coloniality. Memories that endure in the quilombo experience, in orality and in Afro-Brazilian culture. Weaving dialogues with Beatriz Nascimento, Grada Kilomba, Leda Maria Martins and Muniz Sodré, I elaborate on the conceptions about memory for the black Brazilian population, relating them to my life memories. Elaborating propositions about the currents of ancestry, with Sandra Pétit, Nego Bispo, Jaider Esbell and Pedra Silva. Flowing in the rivers that find paths, I share performative actions carried out between the years 2020 and 2022 that make up the paths of resuming paths and imagination. Starting from the poetic relationship between word and body, creation takes place in spaces of natural strength, rivers, beaches, mangroves, crossing ancestral spaces and territories.

Keywords: memory; ancestry; stolen time; creation process; performance.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Casa 79 no bairro Parque Dois Irmãos.....	16
Imagem 2 – Performance na Sabiaguaba.....	20
Imagem 3 – Frame do Filme Orí.....	24
Imagem 4 – Casa de minha avó paterna Maria José no Amapá.....	26
Imagem 5 – Frame do Filme Orí	29
Imagem 6 – Frame do Filme Orí.....	33
Imagem 7 – Monumento a Voz de Anastácia	39
Imagem 8 – Performance na Sabiaguaba.....	44
Imagem 9 – Espetáculo de dança Trunqueiras.....	48
Imagem 10 – Festejo de Yabás e Xangô	54
Imagem 11 – Assentamento do orixá Tempo	55
Imagem 12 – Dança do orixá Obaluaiyê.....	58
Imagem 13 – Xirê o círculo ancestral.....	59
Imagem 14 – Makunaima I Jaider Esbell.....	73
Imagem 15 – Makunaima II Jaider Esbell.....	74
Imagem 16 – Makunaima IV Jaider Esbell.....	75
Imagem 17 – Makunaima VI Jaider Esbell.....	76
Imagem 18 – Quintal da artista Pedra Silva no bairro Planalto Ayrton Senna.....	77
Imagem 19 – Frame da instalação Para a terra volta toda corpa em matéria.....	81
Imagem 20 – Frame do vídeo performance Rastros d'as encruzilhadas.....	82
Imagem 21 – Frame do vídeo performance Chorar um Rio Inteiro.....	84
Imagem 22 – Frame do vídeo performance Chorar um rio inteiro.....	84
Imagem 23 – Anotações da artista.....	87
Imagem 24 – Ação performativa na praia da sabiaguaba.....	90
Imagem 25 – Frame da ação performativa na praia da sabiaguaba.....	91
Imagem 26 – frame da ação performativa na praia da sabiaguaba.....	91
Imagem 27 – frame da ação performativa na praia da Sabiaguaba.....	92
Imagem 28 – Tempo Roubado 2021.....	95
Imagem 29 – Tempo Roubado 2021.....	96
Imagem 30 – Tempo roubado 2021.....	97
Imagem 31 – Tempo Roubado 2021.....	98

Imagem 32 – Tempo roubado 2022.....	99
Imagem 33 – Tempo roubado 2022.....	100
Imagem 34 – Tempo roubado 2022.....	101
Imagem 35 – Tempo roubado 2022.....	102

SUMÁRIO

1	UM MANANCIAL DE DESEJOS OU COMO SURGE UMA PESQUISA.....	13
2	OS FLUXOS DA MEMÓRIA.....	22
2.1	Eu sou atlântica: o legado de Beatriz Nascimento.....	22
2.2	O apagamento e a experiência cotidiana do trauma: o aparato de Grada Kilomba.....	35
2.3	Leda Maria Martins e o corpo como memória.....	41
2.4	O terreiro enquanto memória: o pensamento de Muniz Sodré.....	49
3	AS CORRENTEZAS DA ANCESTRALIDADE.....	60
3.1	A palavra entoada: a oralidade enquanto método ancestral.....	61
3.2	Um artista da transformação: Jaider Esbell e a ancestralidade indígena... 	68
3.3	Ancestral das encruzilhadas pretas e indígenas: a criação de Pedra Silva.....	77
4	RIOS QUE ENCONTRAM CAMINHOS: POÉTICAS DA CRIAÇÃO.....	86
4.1	Percursos inventivos: corpo travessia	87
4.2	Um corpo casa.....	93
4.3	Um corpo rio.....	99
5	UM MANANCIAL DE DESEJOS OU COMO SE DESPEDIR DE UMA ESCRITA.....	103
	REFERÊNCIAS	107

1 UM MANANCIAL DE DESEJOS OU COMO SURGE UMA PESQUISA

Há um mistério que habita em todas as existências. Nas palavras contadas, no segredo das folhas, no céu rosado de todo entardecer, no corpo que dança, na fé cotidiana. As marés que enchem e secam, o rio que sempre corre pro mar, no corpo que se prepara para uma gestação. As estrelas que iluminam a escuridão noturna, a água que se transformou em nuvem, nos rituais que continuam o legado da memória, nas fotografias analógicas, em tudo há um mistério: algo que não foi totalmente explicado. Com esse desejo de mergulhar no mistério começo minha busca pelo tempo roubado.

Esta não é apenas minha dissertação de mestrado. Em maio de 2018 viajei para a cidade de Macapá, no estado do Amapá, região norte do país. Em meio a chuva da floresta amazônica e um arco-íris que irradiava os caminhos e o pensamento, senti em meu desejo mais íntimo que ali eu estava fazendo o caminho de retorno. Um movimento ancestral de refazer e reinventar caminhos, de compreender motivos para tantos êxodos, de repensar novas existências cheias de prosperidade.

Este é um trabalho sobre memória. E que pelo meu ará (corpo), pelo meu okan (coração) e pelo meu orí (cabeça) essa memória continua a ser reelaborada. Meu ancestral vivo, meu pai José Leonardo, possui uma pesquisa feita de forma independente intitulada de “Os Cearenses no Amapá: do sertão até o rio Amazonas”. Ele iniciou esta pesquisa motivado pelo desejo de conhecer as histórias de vida de seus antepassados, além de saber se nossa família começava seu rastro histórico no Ceará ou no Amapá. Nesta pesquisa, que ainda não foi concluída, meu pai faz um paralelo com os fatos históricos que aconteceram na década de 1940, como o ciclo econômico da borracha, no qual vários sertanejos nordestinos deixaram seus territórios em busca de emprego e melhores condições de vida. Partiram rumo ao desconhecido para esta região que economicamente vivenciava um crescimento econômico por conta da extração de látex das árvores da floresta.

Nesse contexto, Raimundo Nonato, meu bisavô, decidiu partir para o norte do país através de um balcão de empregos na Praça do Ferreira, no centro de Fortaleza. Não se houveram mais notícias nem rastros de vida de Raimundo Nonato. E desde a sua partida os desencontros e ausência de vínculos entre minha ancestralidade paterna foram se perpetuando. Minha inquietação em iniciar esta

pesquisa surge de buscar compreender por que tantos desencontros, fatos que me trazem a sensação de viver em um tempo que foi roubado.

Compreendo que a narrativa de apagamento de uma memória ancestral não é um fato isolado que cabe apenas a minha realidade. Infelizmente é uma dimensão comum a tantas outras pessoas negras nesse país, sendo resultado dos processos violentos de colonização.

Apesar das violentas tentativas em dizimar a memória, ressalto que as experiências de resistência e manutenção do legado sempre existiram, seja nos terreiros de candomblé, nas escolas de samba, que são os quilombos contemporâneos apontados pela historiadora Beatriz Nascimento (1989), na memória que se mantém pelo corpo, gesto, oralidade e ritual, como nos diz Leda Maria Martins (2019), na filosofia nagô salientada por Muniz Sodré (2017) que pensa o corpo e o coração como unidades que compõem o ser humano, em contraposição ao pensamento filosófico moderno ocidental que propõe a separação entre o sentir e o pensar.

Ao viajar para Macapá, minha primeira vez na cidade, pude acompanhar um pouco a pesquisa de meu pai. Utilizando como método de pesquisa a oralidade, havia uma sutileza muito grande ao adentrar nessas histórias de vida. Conversando com tios, tias, primos, alguns de segundo ou terceiro grau, ele ia perguntando acerca dos caminhos por eles trilhados. Contudo, algumas histórias não puderam ser devidamente apreendidas, uma vez que alguns ancestrais partiram antes do início dessa pesquisa, e muitos outros tios e tias que ainda permanecem no plano físico, não tinham conhecimento dos rastros de vida de outros parentes, a história não pode ser perpetuada. Ainda no Amapá, tomei conhecimento de algumas dessas histórias, como a de minha avó paterna Maria José, natural do Ceará, que ao chegar em Macapá contraiu uma doença típica da região das florestas, a malária. E infelizmente ela veio a adoecer sete vezes por conta desta infecção. Sobreviveu a todas elas, criou seus filhos, construiu sua casa e em meu coração segue sendo sinônimo de bravura e coragem.

São essas duas histórias que me foram contadas- a partida de Raimundo Nonato e os adoecimentos de Maria José - que me fizeram questionar que algumas experiências das quais vivenciei não são tão novas assim. Diferente da pesquisa de meu pai, que possui uma abordagem essencialmente política, econômica e histórica - e esta pesquisa possui influência destes fatos - o caráter aqui é artístico, pois aqui

assumo minha postura de recriar narrativas pelo viés da reinvenção, atreladas às minhas perspectivas espirituais e imaginativas.

Onde esses ancestrais viveram depois que chegaram em Macapá? O que os motivaram a fazer essa travessia de barco? Que sentimentos os impulsionaram para atravessar longos dias e noites no rio Amazonas? Que dificuldades eles enfrentaram na floresta? Quais os seus dilemas? A espiritualidade os protegeu? Que alimento os nutriu? Por que não sei quase nada sobre essa história? A quem interessa o soterramento dessas narrativas? Como iniciar um processo de resgate das memórias? E por que buscar imaginá-las? São questionamentos, tensões e provocações que impulsionam a retomada, em caminhos performáticos, desta ancestralidade perdida no tempo-espaço.

Ainda nas influências que impulsionam o farejar de um tempo roubado, em dezembro de 2020, alguns meses antes de adentrar no Programa de Pós-Graduação em Artes, fiz minha iniciação no candomblé de nação ketu, religião afrobrasileira de culto aos orixás, onde sou confirmada para orixá Iyewá. O candomblé possui como alguns de seus princípios fundantes e organizativos o culto à ancestralidade, o segredo, a hierarquia, o conhecimento pela oralidade, onde reverenciar os mais velhos significa respeito com aqueles que possuem sabedoria, e são os ancestrais que me orientam em minha existência terrena. Sem dúvidas é a espiritualidade que me fortalece, impulsiona e se faz consolo para buscar esse tempo roubado. Além disso, a cultura da religião influencia em termos criativos a construção desse trabalho. Os signos que compõem a construção de ações performáticas já realizadas, como o uso de indumentárias brancas, as cabaças enquanto objetos de banho, a ideia de tempo demorado e persistente, que aprendi e vivenciei com orixá Oxalá, a ligação com as águas e o poder de Yemanjá, dentre outros elementos que hão de surgir ou se repetirem nas próximas ações.

Minha relação com a memória também foi despertada por minhas vivências territoriais. A minha iniciação espiritual ocorreu no território do Parque Dois Irmãos. Sou iniciada no Ilê Ibá Asé Kpósu Aziri¹, o candomblé mais antigo em funcionamento no estado do Ceará. São vivências marcadas no corpo, na pele, no

¹Palavra de origem yorubá. Ilê (casa), Ibá (algo como reza, oração), Axé (a nossa força vital), Kposu (inkice, algo como Osun), Aziri (inkice, algo como Obaluaiye). Os inkices são em referência aos nossos avós espirituais, Pai Del de Osun e Pai Xavier de Obaluaiye. Tradução livre pelo Egbomi Joécio de Oxóssi.

espírito, que elaboram minha identidade de pessoa negra e meus posicionamentos políticos, que de muitas formas, também são posicionamentos coletivos.

Morei vinte e seis anos no bairro Parque Dois Irmãos, na mesma casa, número setenta e nove. Dessa casa, todas as minhas primeiras experiências profissionais e espirituais que hoje me formam enquanto mulher, se desenvolveram neste bairro e nas suas imediações. Estudei muitos anos na mesma escola, comecei a estudar Teatro também no ambiente escolar e por várias vezes ensaiando na Igreja do bairro. Fui aluna e trabalhei com o Grupo Formosura de Teatro, grupo que há mais de 35 anos atua com teatro de bonecos e possui sede no bairro Serrinha, vizinho ao bairro Parque Dois Irmãos. Sou bacharel em Serviço Social pela Universidade Estadual do Ceará e tive uma relação muito íntima com o campus do Itaperi, também nas imediações do bairro em que residia. Apesar de não exercer a profissão, considero que a maior aprendizagem dessa formação foi a de sempre observar o que há por detrás de um fato social. A sociedade é feita por teias, camadas e complexidades. O modo de produção capitalista racista e patriarcal é um nó que estrutura as relações humanas e marca profunda e cotidianamente as desigualdades sociais do país, juntamente com o processo de colonização do território nacional que foi marcado pelo sangue derramado dos povos originários e os mais de trezentos anos de período escravocrata.

Imagem 1: Casa 79 no bairro Parque Dois Irmãos. 1998.



Fonte: Arquivo Pessoal

Corroborando com o pensamento de Grada Kilomba, enfatizo a importância do território para as pessoas negras. Na obra *Memórias da Plantação* (2019), a artista e psicóloga comenta sobre as camadas em que o racismo se apresenta. A experiência do racismo cotidiano é uma experiência traumática, uma vez que afeta toda a organização psicológica do sujeito, seja pela reação do choque violento em não conseguir responder a um comentário de cunho racista, seja pela atemporalidade, onde “memórias coloniais intrusivas tendem a voltar (...) pelo passado traumático, que retorna em forma de experiências sensoriais ou motoras fragmentadas” (KILOMBA, 2019, p.223).

Há também a dimensão do racismo que se configura pela separação. A sensação de fragmentação, de não possuir uma história, uma narrativa, uma comunidade, coincide com a fragmentação histórica da escravização e do colonialismo. Pessoas negras são recorrentemente afetadas pela sensação de não pertencimento, o que para Kilomba é um resultado do passado escravocrata e sua reatualização, onde por vezes pessoas negras não puderam construir seus vínculos territoriais e afetivos. Portanto, essa pesquisa também possui uma dimensão política, que busca colaborar para uma redescoberta dessa realidade fragmentada.

O objetivo deste trabalho é a análise da construção das ações performativas que denomino *Tempo Roubado*. Por objetivos específicos, busco compreender de que forma ocorre a articulação entre as minhas memórias e a dimensão da reinvenção, e busco analisar os elementos artísticos que compõem a poética dos farejos e o percurso criativo.

O percurso no Programa de Pós Graduação em Artes permitiu a reformulação dos objetivos iniciais de pesquisa, a construção do percurso metodológico e aproximação de referenciais artísticos e teóricos para este projeto. Fui (e aqui também falo no plural, fomos) diretamente afetados pela pandemia². Assim que comecei as aulas, em maio de 2021, estávamos saindo de um lockdown. Emocionalmente difícil vivenciar pelo segundo ano um isolamento social, desgastadas do excesso de telas, angustiada com a demora da vacina que foi

² Em março de 2020 a população se manteve em estado de isolamento social devido ao surto mundial do coronavírus, em uma pandemia que afetou diversos países em diferentes continentes. A COVID-19 é uma infecção respiratória causada pelo corona vírus. Em maio de 2023, a Organização Mundial de Saúde declarou o fim da Emergência de Saúde Pública referente à COVID-19. Fonte: <https://www.gov.br/saude/pt-br/coronavirus> Acesso em: 02.10.2023.

recusada onze vezes pelo então presidente, porém de alguma forma feliz por estar viva e cursando um mestrado.

E no campo da produção, criação e formação em artes, nós pessoas negras e racializadas, não temos mais tempo para outras pessoas contarem nossas narrativas e sermos objetos de pesquisa, muito menos uma parcela pequena de contribuição. O pensamento negro precisa ser central. Não temos mais tempo para ser a caça. Sigo sendo a caçadora das infinitas possibilidades de reinvenções de vida.

No que tange ao percurso metodológico, elaborei a poética dos farejos, a partir da influência do pensamento de Leda Maria Martins, professora da Universidade Federal de Minas Gerais, geniosa intelectual negra e suas Afrografias da Memória (2021). Essa elaboração metodológica foi a maior contribuição que o PPGARTES incidiu nesta pesquisa. Ainda assim, algumas experimentações desse projeto performático foram realizadas antes de ingressar no mestrado. Em 2020 produzi o vídeo-performance “Chorar um Rio Inteiro”, trabalho resultante da Residência Memórias Negres-Natives, conduzida pelas artistas Amanda Monteiro, Pedra Silva e produção do Ateliê Casamata. Neste trabalho, trago alguns elementos sobre minha relação com a memória, a ancestralidade, bem como signos que ainda utilizo, como as bacias e indumentárias brancas. Considero que essa foi a semente para a construção do projeto posterior.

Ainda em 2020, fiz um segundo vídeo-performance, agora na praia da Sabiaguaba, na cidade de Fortaleza, que aqui já nomeio de Costurar um Tempo Roubado. E em janeiro de 2021, com recursos da Lei Emergencial Aldir Blanc 14.017, de 29 de junho de 2020, realizei um terceiro vídeo-performance ainda na praia da Sabiaguaba, com maior duração (11 minutos e 27 segundos), bem como uma maior equipe de profissionais de audiovisual. Esses vídeos foram experimentos importantes, que acumularam para o desenvolvimento e aprofundamento da pesquisa.

A escolha da Sabiaguaba se deve por vários motivos. Pela imensa riqueza natural que a região possui: mangues, rios e praias, onde cada ambiente é um local de muita força energética e relacionando com a filosofia e espiritualidade que vivencio; orixás estão e são manifestações da natureza. O mangue é dominado pela orixá Nanã, aquela criadora do mundo, detentora das memórias, sábia e guardiã dos segredos mais profundos. O rio é a morada de Iyewá, no qual há uma

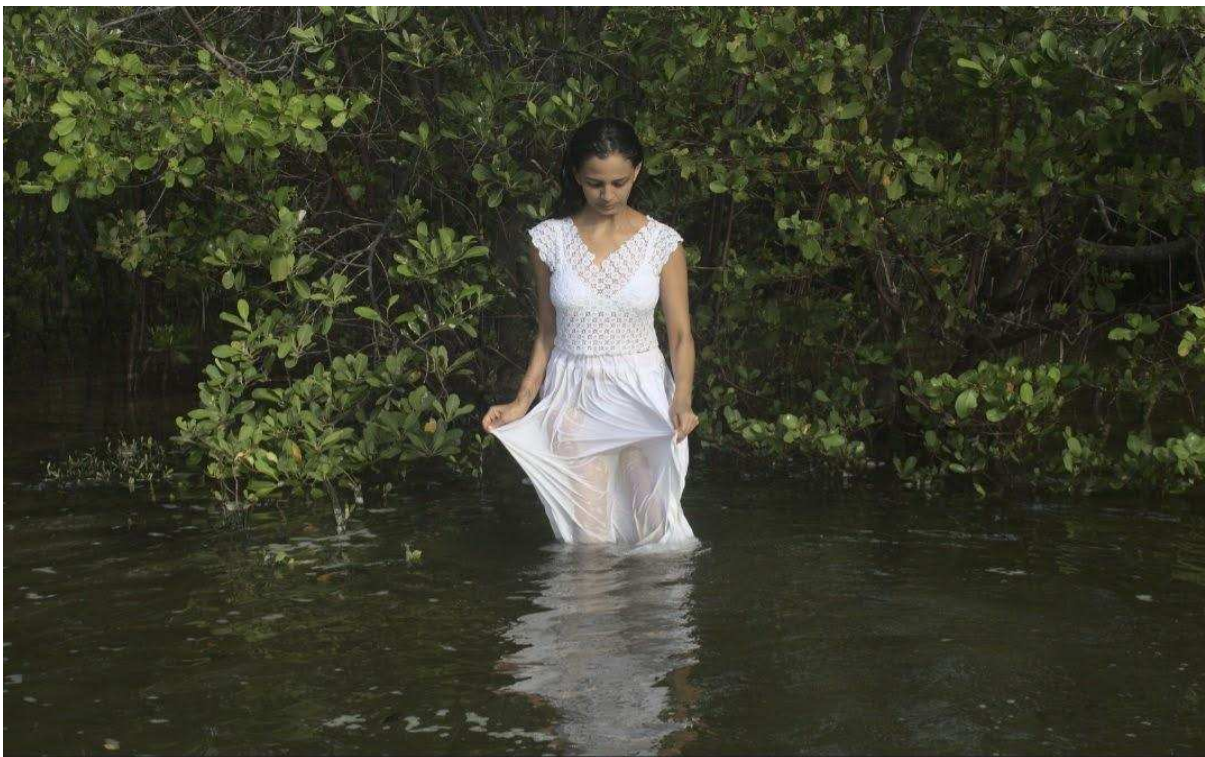
narrativa mitológica, que denominamos de itan, onde ela se transforma em rio para salvar seus filhos. As águas do mar e toda a praia é uma região dominada por Iemanjá, orixá muito conhecida em nosso país, grande mãe de todas as cabeças e que possui o princípio gerador da vida.

Além disso, possuo uma relação ancestral com os rios. Raimundo Nonato, meu bisavô que aqui já foi citado, meu pai Leonardo, moraram na cidade de Macapá e na cidade de Belém por muitos anos. Entre idas e vindas, por vezes eles vieram de navio pelos rios, até porque só existem dois meios de se chegar em Macapá: ou por avião ou o navio. Meu irmão Victor, que é dois anos mais velho que eu, também morou alguns anos em Belém e atualmente ele trabalha em navios, passando alguns meses embarcado e tendo as águas enquanto paisagem cotidiana. Também recorro de minha trajetória, pratiquei natação por muitos anos e gosto bastante de nadar, é atividade física que pratiquei por maior tempo em minha vida. Deste modo, considero que minha relação com as águas possui caminhos muito fluídos, e nessa construção percebo que as águas dos rios, mar, são signos recorrentes em minhas construções poéticas.

Sobre o desenvolvimento das ações performativas *Tempo Roubado*, objeto desta pesquisa, o processo criativo busca refazer e recriar caminhos trilhados por ancestrais, e é registrado em fotografias. Disso surge a poética dos farejos, que é uma busca de sentir, reinventar, retomar lugares, no quesito do território e da afetividade. Realizo três experimentos em performance na praia da Sabiaguaba, construindo um formato que atravessa espaços da natureza e espaços de imaginação.

A criação das ações performativas ocorre sobre dois eixos: o corpo e a escrita, trabalhando na composição de um corpo que se apresenta enquanto travessia, corpo casa e o corpo rio, além dos escritos de si. O primeiro é a criação de um estudo corporal acerca das ações e gestos performáticos, corroborando com o pensamento de Martins (2021), onde o corpo é o lugar da memória; e o segundo eixo é a compreensão dos escritos sobre minha relação com a memória.

Imagem 2: Performance na Sabiaguaba.



Fonte: Fotografia de Pedra Silva. 2022.

O primeiro capítulo tem por objetivo compreender de que forma ocorre a articulação entre as minhas memórias e a dimensão da reinvenção. Para isso, recorro aos conceitos e criações artísticas de Beatriz Nascimento (2019), Leda Maria Martins (2019, 2020), Grada Kilomba (2019), Muniz Sodré (2017). Vou tecendo diálogos com a compreensão desses autores sobre como está elaborada, se organiza e se mantém viva a memória do sujeito negro. Prossigo articulando com as minhas memórias pessoais que impulsionam a criação dessa pesquisa, também ressaltando a relevância e necessidade de reinventar, imaginar e construir novas memórias, considerando a realidade do apagamento e a falsa representação de imagens negras, por vezes ligadas apenas ao sofrimento do período escravocrata.

O segundo capítulo tem por objetivo realizar uma discussão sobre ancestralidade. Neste sentido, vou fomentando a compreensão da oralidade como método de manutenção do legado ancestral, a partir do pensamento da professora Sandra Pétit (2015), e das sabedorias quilombolas de Nego Bispo (2023), que nos ensina a enxergar o mundo pela confluência e a construir práticas contracoloniais. Também teço diálogos com artistas e suas criações que carregam a ancestralidade como norte e alicerce criativo: Jaider Esbell (2017) artista indígena da etnia Makuxi,

do estado de Roraima, e Pedra Silva (2020), artista travesti cearense, que atua em linguagens transversais, a partir de sua retomada identitária.

O terceiro capítulo, por sua vez, tem por objetivo analisar os elementos artísticos que compõem a poética dos farejos e o seu percurso inventivo. Para isso, apresentarei três ações performativas que foram realizadas entre 2020, 2021 e 2022, a partir de registros fotográficos e escritos, no qual realizo um percurso de retomada de caminhos e imaginação.

Esse trabalho é sobre aprender a demorar. Produzir novas memórias é um exercício constante de observação e paciência. Buscar compreender aquilo que não foi dito, ter sensibilidade e cuidado em adentrar em lugares desconhecidos. Entender que as ações produzidas no tempo presente, serão reverberadas em outras conjurações de vida e presença.

2 OS FLUXOS DA MEMÓRIA

Adianto que não ando só, não falo só, que não apareço só. Faço saber que toda visualidade que me comporta, todas as pistas já expostas do meu existir são meramente um passo para mais mistérios. Somos por nós mesmos o poço de todos os mistérios. Faço saber ainda que não temos definição, que viemos de um tempo contínuo, sem estacionar. (ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim!)

Antes de mergulhar nas águas turvas da memória, evoco as palavras de Jaider Esbell, artista indígena da etnia Makuxi, que dedicou sua vida à arte indígena contemporânea e à relação ancestral com seu avô, Makunaima. Assim como eu, Jaider também teve o seu tempo roubado, a sua mitologia pessoal e de seu povo foi sequestrada. Nos livros didáticos de literatura, conhecemos Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, uma fantasia colonial que nada contribui para a memória de Makunaima, seu avô. Adianto que também não ando só, e que estamos firmando aqui um compromisso coletivo em construir novas memórias e imaginários para pessoas negras e indígenas.

Neste fluxo, compreendo que em diversas áreas do conhecimento humano, pesquisadores se debruçam na elaboração do que é a memória. Como algo a ser acessado, lembrado, revisitado, como um fato político, como uma memória coletiva. Diante de uma pluralidade de compreensões, o fato é que aqui escolho dialogar com autores que centram o pensamento em uma perspectiva negra: Beatriz Nascimento (2022), Grada Kilomba (2019), Leda Maria Martins (2019, 2020) e Muniz Sodré (2019).

2.1 Eu sou atlântica: o legado de Beatriz Nascimento.

Beatriz Nascimento foi uma mulher negra, nordestina da cidade de Aracaju (SE), historiadora, pesquisadora e escritora. Estudou toda a sua trajetória em escolas públicas, migrou com sua família para o sudeste do país, ingressando no curso superior de história da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e cursou parte do mestrado em comunicação, sob orientação de Muniz Sodré. Contudo, sua dissertação não pode ser defendida pois ela teve sua vida

interrompida pelo ex companheiro de uma amiga, no qual ela interviu em uma situação de violência, onde ele disparou cinco tiros contra a historiadora.

Em seu legado, Beatriz deixa um vasto estudo sobre território, elaborando o conceito de quilombo - este não apenas como sentido territorial, mas como identidade da população negra -, corporeidade, gênero e raça, racismo na educação, adentrando também nas pesquisas em arquivo e imagem. Ela também deixa um legado artístico, com a produção de ensaios, prosas e poesias, inclusive o poema que é o prólogo desta dissertação e que muito influencia a construção da performance *Tempo Roubado*, “Eu Sou Atlântica”, é de sua autoria, abordando poeticamente as diversas transatlânticas que seu corpo negro vivenciou.

Considero interessante tecer algumas considerações sobre sua trajetória enquanto intelectual e de outras pesquisadoras que abordarei neste trabalho, pois todas elas apesar de suas potentes formulações sobre a memória negra estar cravada no corpo, no território e em práticas culturais, essas pesquisadoras ainda são invisibilizadas nas universidades brasileiras. Eu as conheci fora do ambiente acadêmico, durante minhas duas graduações e na pós-graduação apenas um autor me foi apresentado. O que chamo de invisibilidade é também uma das reverberações do racismo na academia.

A pesquisadora aborda dois conceitos que analiso serem relevantes compreendê-los antes de adentrar no estudo dos locais da memória: a transatlânticidade e a transmigração, que são os prolongados deslocamentos que foram vivenciados pela população negra, explorando a relação entre o corpo e o território. Sobre o primeiro, Beatriz a partir de seu estudo com os quilombos, nos diz que a história da população negra é uma história transatlântica. O Oceano Atlântico não é apenas metáfora ou cenário, mas foi aquele que guardou durante longos períodos de profunda solidão a travessia dos povos negros oriundos do território africano. Pensar a transatlânticidade é entender as relações históricas, políticas e culturais que envolveram o Atlântico, dos tempos da diáspora africana aos tempos contemporâneos. Nas palavras de Beatriz, na diáspora ocorreu “A experiência da perda da imagem. A experiência do exílio” (Imagem 4, NASCIMENTO, 1989).

Imagem 3: Frame do Filme ORI, direção de Raquel Gerber, narração e roteiro Beatriz Nascimento (1989)



Fonte: acervo pessoal.

Como reflexo dessa ausência de imagem, vejo que a memória da pessoa negra está marcada pela resistência no quilombo, mas também pela dimensão da ausência: de registros, de memória física, de território. A transmigração então é concebida por Beatriz Nascimento como as migrações internas da população negra. Esse fluxo de transmigração marca a trajetória negra em nosso país, que começa desde o deslocamento forçado do território africano para as terras brasileiras e tem sua continuidade nas migrações entre regiões do país, motivada principalmente por questões econômicas e o desejo de melhores condições de vida.

Durante toda sua obra, seja na criação em prosa, poesia ou em outros escritos, ela tomava sua própria vida como estudo para narrar esses deslocamentos. O trecho a seguir, extraído da obra Beatriz Nascimento, “O negro visto por ele mesmo” (2022), livro com escritos já publicados e outros inéditos da historiadora, nos mostra por meio de uma escrita poética, a subjetividade da autora sobre sua relação com as transmigrações:

Terror, horror, êxtase. Como foi possível? Como puderam sobreviver no exílio, deixando esta imagem para trás. As pessoas que me acompanhavam, mantinham-me em silêncio em respeito ao meu deslumbramento diante do Cuanza em Massangano. Foi diferente dos outros lugares. Não foi assim N'Dalatando, mas a intensidade da emoção era a mesma. Nesses momentos eles tinham aquela doçura de quem tem a sofrência como dom inato. Uma compreensão muda, por aquela que redescobrir o espaço físico há muito deixado. Amor-mudo que aumentava ainda mais o prazer de estar refazendo eles de há muito perdidos (NASCIMENTO, Beatriz. 2022, p. 208).

Dessa relação íntima que Beatriz exprime em sua escrita, oriunda da diáspora com seu território de origem, no qual restou um profundo sentimento de vínculos fragmentados, é possível perceber o seu desejo em refazer os laços perdidos. Falar sobre a transatlanticidade é algo que a marca fortemente não apenas sua produção no campo da intelectualidade, mas sua produção artística. Percebo que a historiadora há tempos influencia a criação dessa pesquisa, sendo a poética de Beatriz um farol grandioso enquanto navego nos fluxos da memória.

O poema *Eu Sou Atlântica* (1989) me acompanha e é um grande alimento de inspiração, admiração e acalanto em tantas fases do percurso que é a investigação acadêmica. No prefácio do meu trabalho de conclusão de curso da Licenciatura em Teatro (IFCE), cito esse poema, também no prefácio desta dissertação e principalmente, na construção das primeiras experimentações da performance. Quando elaboro em escritos sobre a sensação de saudade, de ausência, da memória que permanece pelo corpo e pela espiritualidade, da tentativa de reconstrução com o território, quando busco retomar esse espaço perdido ao realizar a performance nas águas dos rios e em outros lugares da natureza, este poema, citado no filme *Orí*, (NASCIMENTO, 1989) está presente.

Eis então, o poema:

A terra é circular. O sol é um disco. Onde está a dialética? No mar, atlântico mãe. Como eles puderam partir daqui para um mundo desconhecido? Ai eu chorei de amor pelos navegadores, meus pais. Chorei por tê-los odiado, chorei por ainda ter mágoa dessa história. Mas chorei fundamentalmente diante da poesia do encontro do Tejo com o atlântico. Da poesia da partida para a conquista. Eles o fizeram por medo também e talvez tenham chorado diante de todas as belezas além do mar atlântico. Ó paz infinita poder fazer elos de ligação numa história fragmentada. África e América, e novamente Europa e África. Angola, jagas e os povos de Benin de onde vem minha mãe... Eu sou Atlântica." (Beatriz Nascimento, 1989)

Além disso, a transatlanticidade proposta por Beatriz Nascimento também atravessa a minha ancestralidade, que é uma das referências e alicerces para essa investigação. Raimundo Nonato, meu bisavô, que foi para o Norte do país em busca de trabalho na década de 1940 e perdeu o contato com os parentes do Ceará, um fato que também é marcado como uma migração interna, ressoando nos tempos atuais, quando não possuo informações ou tenho poucos registros de quem foram esses ancestrais e de seus possíveis legados.

Imagem 4: Casa de minha avó paterna, Maria José, no Amapá. 2018.



Fonte: acervo pessoal.

Ressalto, no que tange a essa ausência de memória, que um dos raros registros que possuo dessas travessias ou do que reverberam desses acontecimentos, são algumas fotografias, como essa de 2018 (imagem 5). A imagem mostra um registro da casa de minha avó paterna em Macapá, capital do estado do Amapá, e foi tirada por mim nesse mesmo ano quando visitei de forma breve a cidade. O que sei dessa migração, a partir do que descobri pela oralidade, é que essa foi a casa que ela comprou e que foi sendo passada para os mais novos que ainda moram nela.

Ainda nessa relação da ausência de memória, corroboro também a experiência de Beatriz Nascimento que comenta acerca das pessoas negras possuírem uma amnésia. Na sua escrita em prosa, no texto *Meu Negro Interno* (2022), ela comenta que tomou a si mesma como cobaia na tentativa de compreender sobre a amnésia que envolve o sujeito negro, que, em termos sociais, começa nos porões dos navios negreiros; mas, no íntimo, questionava como isso se apresentava.

Ela decide então procurar um psicanalista para expor todas as suas questões vividas de discriminação racial. Começou a se questionar sobre esse negro que existia em seu interior, onde e até que ponto era uma discriminação racial que vinha do ambiente externo ou se não era ela que internalizava e alimentava esse negro interior, esse negro cabisbaixo e dócil. O psicanalista orientou sobre a necessidade de como lidar com esse sentimento, de se responsabilizar diante daquilo. Outra vez ela chegou a questionar se não estava carregando traumas de infância e que se tornaram fantasmas, que insistiam em aparecer em sua vida adulta. Essa experiência está narrada no livro *O Negro Por Ele Mesmo* (NASCIMENTO, 2022).

Até que uma experiência foi crucial para que Beatriz compreendesse sobre o seu negro interior, que não era um passado frio e distante, e sim uma realidade em seu cotidiano. A historiadora relata que estava indo visitar uma amiga e se dirigiu ao elevador e o porteiro comentou que ali não era o elevador de serviço (geralmente usado por funcionários). Entendeu, de forma cruel, que o negro interno não era uma invenção de sua cabeça ou um fantasma do passado. Dessa infeliz experiência, ela então compreende que isso é uma reverberação da ausência de memória social do sujeito negro:

(...) pois na realidade esses tipos de comportamento tem por trás um inconsciente esmagado pelo sofrimento ancestral e atual: a memória do negreiro, a solidão antiga, a ausência de identidade. Ah! E tem a minha amnésia. Ela é a reação de todas essas com mais uma: mergulhar na busca da exploração do terrível conhecimento do negro brasileiro (NASCIMENTO, 2022, pág 171).

Neste sentido, pela ausência de memória e pelos deslocamentos violentos que foram e ainda são vivenciados pela população negra, a memória e sua manutenção se mantém viva e se renova na experiência do quilombo, nas práticas culturais e no corpo. São esses conceitos que apresento para esta pesquisa e que me debruçarei sobre eles a seguir.

Beatriz Nascimento tece críticas ao que é ensinado nas escolas sobre o que é o quilombo, uma experiência de rebelião da pessoa negra contra o sistema escravocrata. Também fui ensinada dessa forma, como tantos outros ensinamentos terríveis que ainda persistem na realidade escolar. O quilombo extrapola a dimensão da fuga, sendo também uma forma de organização social e política. Além do que, no

filme ORI (1989) a historiadora comenta de sua insatisfação ao chegar na Universidade, na qual se sentia profundamente incomodada com o fato dos pesquisadores se dedicarem em sua maior parte à memória do período escravocrata, tendo poucos registros de estudos sobre a experiência do quilombo.

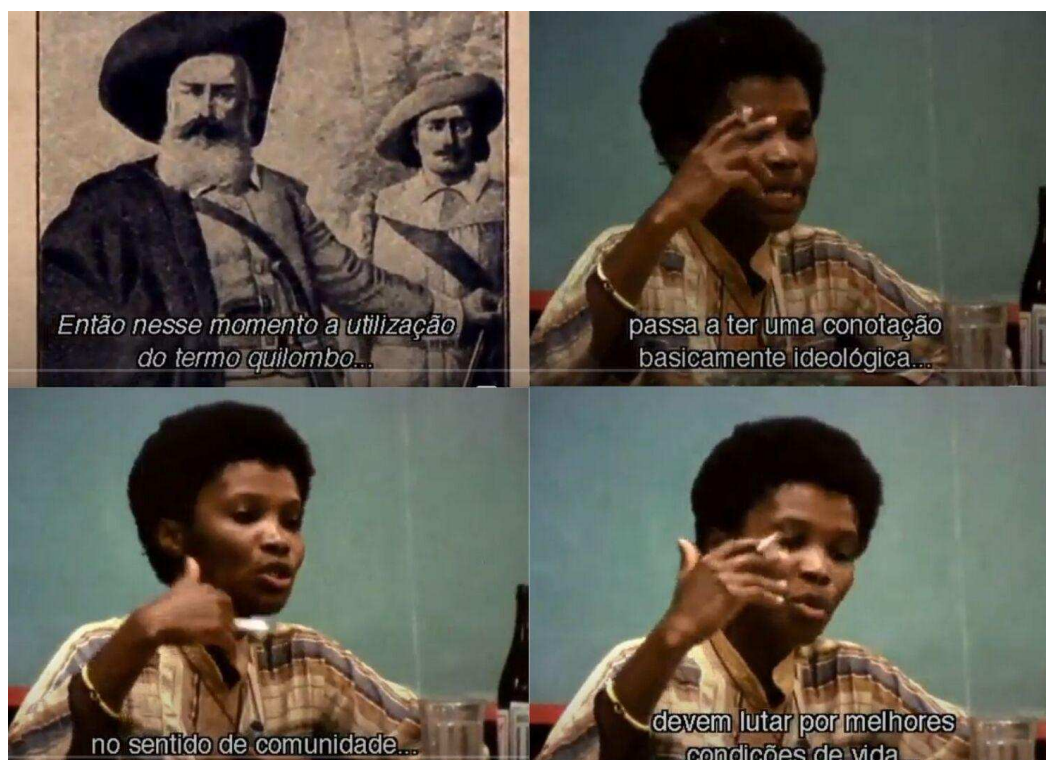
A escritora compreende que o quilombo é uma organização que transcende o território físico, se mostrando um caminho de resistência ao sistema escravocrata, possuindo sentido ideológico, político e social, e sua composição é algo complexo, uma vez que em suas origens incluía negros fugidos e negros libertos e sua continuidade acontece nas favelas, quando ela ressalta a realidade da cidade em que morava, o Rio de Janeiro.

Contudo, é enfática ao afirmar que “O quilombo não foi reduto de negros fugidos, foi a sociedade alternativa que o negro criou” (NASCIMENTO, 2022, pág 127). Ressaltar a dimensão da fuga é necessária, uma vez que era a forma de driblar e romper com a violência dos senhores de engenho, uma estratégia de não aceitação do aniquilamento da pessoa negra; inclusive porque ainda existe no imaginário social a falsa ideia de docilidade do negro perante à escravização. Porém é necessário também reconhecer o quilombo como uma sociedade que estimula a autonomia da pessoa negra, possuindo seus próprios valores e sua forma de organização.

(...) o quilombo ainda está vivo, é uma possibilidade de vida mesmo quando a situação for adversa. Quilombo pode ser um lugar onde as pessoas possam viver mais livremente. No Rio de Janeiro, o quilombo é uma favela, é um movimento como o Black Rio, ou uma nova escola de samba do subúrbio como o Quilombo de Palmares. Num outro sentido, é uma referência de paz e harmonia com a natureza. Quatro ou cinco negros reunidos também formam um quilombo. Basta um negro estar com outro negro ou consigo mesmo (NASCIMENTO, 2022, p. 130).

A historiadora também afirma que é preciso olhar para o quilombo em uma perspectiva que não seja romântica, criando uma falsa ideia de que nesse modo social não existam conflitos ou divergências. Possuía suas contradições, inclusive Beatriz aponta a a escravidão como uma contradição, mas que não chegava aos limites da crueldade que existiram na sociedade branca.

Imagem 5: Frame do Filme ORI (1989)



Fonte: acervo pessoal

A compreensão de quilombo como um lugar de uma construção de autonomia para a pessoa negra é uma grande referência política e artística para os meus passos de vida. Foram com as experiências de ser e estar em quilombo que tive a oportunidade de vivenciar construções que semearam inquietações, desejos de criações, pesquisas, questionamentos políticos. Ao cursar o bacharelado em Serviço Social na UECE, participei por três anos do Núcleo de Estudos em Afrobrasilidade, Gênero e Família, NUAFRO, coordenado pela Prof^o Zelma Madeira, quando ainda não era Laboratório e somente grupo de estudos, onde participei como bolsista de iniciação científica e vivenciei tantas atividades, leituras, visitas em quilombos, oficinas com os afoxés, sempre ao lado de outras mulheres negras que também foram bastante ativas no laboratório.

Hoje, o laboratório cresceu bastante, está com várias bolsistas, preferencialmente pessoas negras; e está gravada em meu orí a importância de estar em coletivo, com meus semelhantes, compartilhando desejos de construção de vida e de projeto profissional. Além do mais, a experiência de núcleos que fomentam os estudos para as relações raciais nas universidades contribui significativamente na

formação da identidade racial de muitos jovens que passaram uma vida sem saber sua origem e perspectiva racial.

Outras experiências de quilombo também marcam a minha caminhada. Em 2020, conheci Mandu, artista ludovicense, radicado em Fortaleza, e juntos construímos a Afiá Coletiva. Nossa proposição artística é enraizada nas cosmovisões e percepções afropindoramicas³. Nos encontramos com o desejo de centralizar a nossa investigação e criação artística nas práticas culturais negras e originárias (Mandu é uma pessoa indígena). Continuamente trabalhamos em parceria com outros artistas tecendo uma rede de criação coletiva, um aquilombamento, e juntos passamos por experiências nos principais equipamentos culturais da cidade, como a Escola Porto Iracema das Artes e o Centro Cultural Bom Jardim, criando e amadurecendo nosso atual trabalho de circulação que é o projeto Trunqueiras.

E a minha experiência mais profunda de quilombo, sem dúvidas é o terreiro, a iniciação no orixá. Cheguei de uma forma totalmente despreziosa, lembro que estava iniciando como professora de artes no ensino fundamental I e me percebi sem arcabouço teórico e metodológico para ministrar aulas sobre a cultura negra. Então, fui buscar esse conhecimento. Uma amiga da faculdade já era filha da casa e me acompanhou na primeira visita, em uma quarta-feira, dia de Xangô. Curiosamente, alguns anos depois, estou aqui sendo uma das ekedjis⁴ que tem o compromisso de toda quarta-feira preparar e cozinhar o Amalá, comida sagrada do orixá Xangô, aquele mesmo ritual que eu saí de casa para assistir sem nenhuma pretensão.

São muitas as possibilidades de estar em quilombo. É um espaço coletivo de construção de sabedoria, de momentos de acolhimento, ao outro e a si mesma. Espaço de observação e escuta, de cultivar o silêncio como um gesto de confiança. A possibilidade de aprender com as diferenças e de aprender a lidar com aquilo que também é difícil, como as frustrações, medos e angústias. Acredito de forma poderosa que é um firmamento do orí, no exercício contínuo de não esquecer

³ Conceito elaborado pelo pesquisador quilombola Antônio Nego Bispo, é uma denominação entre a interação contínua entre povos quilombolas, africanos e indígenas. Pindorama é uma designação local dos povos tupis em referência ao território nacional.

⁴ Cargo feminino no candomblé de nação ketu. O papel de uma ekedji é cuidar de tudo que envolve os orixás: cuidar dos objetos ritualísticos, das comidas, dos procedimentos rituais religiosos internos, estar atenta aos pedidos do babalorisá ou da iyalorixá (que em nossa construção hierárquica são os que conduzem um Ilé), se manter atenta às movimentações da casa, orientar os filhos de santo mais novos, cuidar do orixá quando esse está em terra pelo transe espiritual, dentre outras atividades.

diariamente quem eu sou, de onde vim e o que acredito. A vida cotidiana é corriqueira e repleta de desafios, como as desigualdades sociais e violências que presencio no ambiente escolar, que é meu atual local de trabalho, e que preciso diariamente buscar estratégias de intervenção no espaço e cuidado comigo mesma. A vivência do quilombo me prepara para encarar o mundo, me faz reafirmar em cada passo diário que é possível continuar, que meus pensamentos de liberdade, justiça, amor são também pensamentos coletivos, e que na perseverança de Oxalá, me referenciando em seus passos lentos e firmes, é possível tecer resistências.

Encaro o quilombo como um espaço afetivo de possibilidades. Neste sentido, corroboro aqui o pensamento de Beatriz Nascimento, sobre ser e estar em quilombo:

o quilombo é um avanço é produzir ou reproduzir um momento de paz. Quilombo é um guerreiro quando precisa ser um guerreiro. E também é o recuo se a luta não é necessária, é uma sapiência, uma sabedoria. A continuidade de vida, o ato de criar um momento feliz mesmo quando o inimigo é poderoso, e mesmo quando ele quer matar você. A resistência. uma possibilidade nos dias de destruição. (NASCIMENTO, 2022, pág 130).

Quando Beatriz entra no campo da cultura, ela amplia sua forma de pensar a construção racial e a sociedade. As escolas de samba, a capoeira angola, os bailes blacks de soul music que existiam na cidade do Rio de Janeiro na década de 1970, são exemplos comentados pela pesquisadora como locais de fomento e manutenção da memória negra. O filme *Orí* (1989) documenta cenas do cotidiano dessas manifestações culturais, no decorrer do filme, percebemos o movimento de ir “tentando fixar em imagens os significados simbólicos das linguagens que emergem dos propósitos do Movimento Negro” (NASCIMENTO, 2022, pág. 82).

A abordagem e a percepção da pessoa negra na literatura nacional é fortemente criticada por Beatriz Nascimento. Ao negro restam os papéis mais submissos, no qual ela cita a personagem Bertoleza do livro *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo; restam também os lugares marcados por vidas ou profissões marginais, ou ainda o emblema entre o racismo e o processo de ascensão social. Há uma outra vertente de abordagem na percepção da relação da pessoa negra com a literatura, que diz respeito à ausência da escrita na vida da maioria da população negra no país, pelo analfabetismo ainda existente, pelo empobrecimento, ou, como apontado por Beatriz, “pela demora em se estabelecer uma filosofia educacional no contexto do ensino no Brasil em que se incluam os elementos da cultura negra que remontam à origem africana” (NASCIMENTO, 2022, pág. 115).

Tenho uma memória de experiência com um texto de teatro em que ocorre exatamente o que foi acima criticado. O ano era 2015, eu estava no terceiro módulo do Curso Princípios Básicos de Teatro⁵ onde o exercício final era a construção de cenas curtas a partir de textos clássicos de teatro. O grupo em que eu estava inserida ficou com o texto *O Demônio Familiar*, de autoria do escritor José de Alencar. Na trama, o personagem Pedro, um escravizado doméstico, tem o grande sonho de se tornar cocheiro. Para realizar esse sonho ele precisa que o senhor que tem a sua posse, um médico, se case com uma mulher rica. Então, no decorrer da trama e buscando alcançar seu objetivo, Pedro faz uma série de mentiras, enganações, falcatruas, dentre outras atitudes que interferem de forma negativa na vida de outros personagens.

Cumpri o exercício que o curso pedia para fazer a encenação. Mas ao me deparar com esse texto, lembro que eu já tinha a minha consciência racial de outras caminhadas e espaços de quilombo vivenciados, mas eu não tinha o mínimo de maturidade artística. Eu não sabia com certeza o que eu queria fazer no campo da arte, mas eu sabia tranquilamente o que eu não queria. Questionei na aula o papel do personagem Pedro, disse em público que aquela encenação me incomodou. Todos ficaram em silêncio, e depois o silêncio ficou constrangedor pois não havia ninguém para concordar ou discordar de mim. Esse silêncio foi quebrado com palmas pelos colegas ali presentes e a aula prosseguiu normalmente.

Diante disso, as experiências de criação em dança, teatro, performance, artes visuais e outras artes ou que extrapolam os formatos artísticos, são urgentes para a construção de novas imagens acerca da pessoa negra na sociedade, diante de um legado ainda existente do papel de subalternidade e ausência de humanidade. E existe um cenário contemporâneo na literatura negra em nosso país que tece esse lugar na figura de autoras negras como Conceição Evaristo, Jarid Arraes e o legado de Carolina Maria de Jesus. É o exercício gradual de construir novas memórias e deixar um cenário de referências positivas para as gerações futuras.

⁵ O Curso Princípios Básicos de Teatro é ofertado desde 1991 pelo Teatro José de Alencar, equipamento cultural gerido pelo Governo do Estado do Ceará. Sua duração tem cerca de um ano e é realizado em quatro módulos, sendo o último a montagem de um espetáculo teatral. É uma formação importante na cena cultural da cidade, onde muitos artistas de teatro iniciaram suas trajetórias a partir do mesmo, além do curso contribuir na formação de platéia para o cenário teatral de Fortaleza.

Prosseguindo sobre a experiência da memória da pessoa negra no campo da cultura, no filme *Orí*, Beatriz Nascimento traz o forte significado que é um corpo negro, compreendendo o corpo como o território, como arquivo, como documento. Sua filha, Betania Nascimento, ainda no livro “O negro visto por ele mesmo” (2022) comenta que é por essa inspiração do corpo como memória que segue na dança e que esse é o seu campo de batalha. “(...) como se o corpo fosse documento. Não é a toa que a dança para o negro é um momento de libertação. O homem negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer o cativoiro, não esquecer no gesto que ele não é mais um cativo” (NASCIMENTO, 1989. filme *Orí*).

Imagem 6: Frame do filme *Orí* (1989)



Fonte: acervo pessoal.

O corpo é o aparato de produção e manutenção da memória, diante do legado do apagamento e da ausência, é no corpo que ficam as experiências transatlânticas, o legado que se mantém pelas gerações. Os gestos que lembram os momentos de solidão podem ser também os gestos corporais que lembram os momentos de fuga como estratégia de continuidade, para romper com o marasmo da sobrevivência. Para uma pessoa negra, estar em conformidade com o corpo é entendê-lo como uma retomada de uma identidade que foi esvaziada pela colonização, de uma identidade racial que não foi incentivada para o auto reconhecimento, para que possa se reconhecer como sujeito pensante, atuante, não domesticado e docilizado pelas amarras do racismo. O movimento *sankofa*, princípio filosófico dos povos africanos que diz que “Nunca é tarde para voltar atrás e retomar aquilo que ficou perdido”, é um princípio constante na trajetória de uma pessoa

negra, sendo o fluxo de construção e reconstrução da memória, que nomeia este capítulo.

Refazer o caminho de volta é uma perspectiva também apontada por Alex Ratts, professor e pesquisador, que se dedica ao estudo do pensamento de Beatriz Nascimento, que organizou o livro já citado “O Negro Visto Por Ele Mesmo”, com ensaios, entrevistas e prosas da historiadora, e também do livro “Uma história feita por mãos negras” (2006), que também tem textos de Beatriz. Nesta obra, ele traz a presente elaboração:

O corpo é igualmente memória. Da dor- que as imagens da escravidão não nos deixam esquecer, mas também dos fragmentos de alegria- do olhar cuidadoso para a pele escura, no toque suave no cabelo ou crespo, no movimento corporal que muitos antepassados fizeram no trabalho, na arte, na vida. (...) A cabeça sintetiza tudo isso. Rosto e cabelo são marcas da raça social e política que nos diferencia. Cabeça –intelecto, memória, pensamento. Cada um tem o direito de fazer essa viagem de volta. Olhar-se no espelho da raça e reconstruir sua identidade e seu corpo, pensando na sua trajetória e nas rotas do povo ao qual se sente vinculado. (RATTTS, 2006, p.66)

Ainda é realidade que o corpo negro é relacionado no imaginário social como o corpo que apresenta alguma possibilidade de perigo, pelas imagens historicamente produzidas ainda na condição de subalternidade. É válido ressaltar que o corpo negro por vezes foi punido por estar se movimentando de forma pública. A exemplo da capoeira, prática cultural que surgiu no Brasil a partir dos escravizados, que muitos conhecem mas que poucos dão o seu devido reconhecimento. Até os anos de 1930, a capoeira foi considerada uma prática subversiva e de teor violento, e a polícia recebia orientações para deter seus praticantes.

Enquanto intérprete criadora em dança, performance e teatro, as danças dos orixás no candomblé alimentam meu corpo e espírito para a recriação das minhas memórias, respeitando o segredo religioso e a não reprodução de movimentos litúrgicos. Não crio diretamente sobre os orixás, eles me são referência e sustentação para a criação, a partir de seus gestos corporais, dos ritmos musicais, da relação de intimidade entre os sons dos atabaques e o corpo em transe que se faz dançante, a possibilidade de contar narrativas através das coreografias. O corpo de um iniciado para o orixá é uma experiência de retorno para a sua origem mítica, a sua essência e natureza enquanto pessoa nessa passagem terrena.

2.2 O apagamento e a experiência cotidiana do trauma: o aparato de Grada Kilomba.

Conheci a obra de Grada Kilomba em um momento em que comecei na rotina da educação básica, enquanto conciliava com os estudos da faculdade e um projeto de teatro. Nessa época, já me sentia cansada de tantas atividades e me indagava quando teria tempo para me dedicar aos estudos com mais calma e atenção. Decidi procurar um grupo de estudos, para buscar novos ares, uma motivação que fosse, leituras em coletivo impulsionam meus estudos individuais. Sempre carreguei essa característica de ir buscar, caçar, vasculhar. Então, sinto que é valoroso retornar à obra de Grada em um momento em que passo por situação similar, de forma mais aprofundada, muita dedicação ao trabalho e maior compreensão de que o tempo é algo precioso.

Grada Kilomba é artista interdisciplinar, psicóloga, escritora e pesquisadora. Foi com sua obra que tive as primeiras assimilações teóricas com minhas produções artísticas. A obra *Memórias da Plantação* (2019) é sua tese de doutorado escrita no ano de 2008 e foi primeiramente lançada na cidade de Berlim, na Alemanha. Grada comenta que parte de sua trajetória na cidade de Lisboa, seu lugar de origem, foi marcada pelo isolamento. No seu período de estudante, a pesquisadora foi a única mulher negra no departamento de psicologia e psicanálise. Vivenciou situações de racismo no cotidiano e que são narradas no decorrer do livro, como nos espaços de atuação profissional em que entrevi, a exemplo dos hospitais, no qual foi confundida com as funcionárias da limpeza e algumas vezes os pacientes se recusaram a serem atendidos por ela. Essa experiência de ser a única pessoa em determinados espaços sociais é algo que marca a trajetória de muitas pessoas negras.

Já em Berlim, Grada é atravessada pela memória social do território em que vive. Na carta à edição brasileira, que introduz a referida obra, a pesquisadora comenta que por ter vivido muito tempo em Lisboa, ela vinha de uma experiência social de negação ou até mesmo glorificação da história colonial. E que, agora, na cidade de Berlim, essa mesma história é algo que gera a sensação de culpa ou vergonha. E ela aponta que este percurso de transição, que segue na “negação, culpa, vergonha, reconhecimento e por último, a reparação, não é de forma alguma

um percurso moral, mas um percurso de responsabilização. A responsabilidade de criar novas configurações de poder e de conhecimento” (KILOMBA, 2019, p. 11).

Essa é uma das principais contribuições da obra *Memórias da Plantação*. Nessa pesquisa, Grada comenta sobre os episódios do racismo cotidiano a partir de narrativas biográficas das suas vivências e de duas entrevistadas, Alicia e Ketlen (nomes fictícios). Suas proposições são valiosas ao pensar a subjetividade da pessoa negra, a descolonização do conhecimento na dimensão da linguagem, o percurso de responsabilização da branquitude pelo racismo e a memória da pessoa negra que é atualizada no racismo cotidiano - o que ela denomina de trauma colonial.

Grada tece considerações sobre a memória em diálogo com a teoria de Freud. Na abordagem do neurologista, psiquiatra e criador da psicanálise, guardamos todas as nossas experiências ou pelo menos aquelas que julgamos possuírem algum significado, mas algumas dessas experiências ficam indisponíveis para a consciência como resultado de um processo de repressão. Ou seja, o esquecimento é também uma das camadas da memória, uma vez que reprimimos algumas em favorecimento de outras. E outras dessas experiências, que se apresentam na forma de trauma, acabam permanecendo de maneira espantosa.

Contudo, Kilomba nos diz que, para as pessoas negras, nem todas as experiências ficam indisponíveis para não mais serem lembradas, a ideia de esquecimento é algo inatingível, uma vez que as situações de racismo cotidiano evocam esse passado, um presente que ocorre de forma abrupta, como um choque alarmante. Importante salientar que o racismo cotidiano não é uma parte isolada na trajetória individual, algo que ocorreu apenas uma ou algumas vezes, “mas sim o acúmulo de eventos violentos que, ao mesmo tempo, revelam um padrão histórico de abuso racial que envolve não apenas os horrores da violência racista, mas também as memórias coletivas do trauma colonial” (KILOMBA, 2019, p. 215).

A memória do trauma colonial e sua reatualização pela experiência do racismo cotidiano é a principal contribuição do pensamento de Grada Kilomba. Ela considera que o trauma é concebido nesses principais episódios: o choque violento, que se trata de uma experiência que ocorre de forma inesperada e a única resposta dada no momento é o choque, e a imprevisibilidade de não saber como reagir; e a atemporalidade, quando a pessoa negra é abordada no presente por algum evento que ocorreu em algum momento do passado. Isso se deve principalmente a uma

história de passado que não foi devidamente elaborada, nem individualmente, nem de forma coletiva pela sociedade, uma espécie de enterro impróprio, um passado que foi apenas soterrado e que coexiste com o presente de forma intrusiva.

O outro episódio comentado por Kilomba é a dimensão da separação. O sentimento de fragmentação da população negra coincide com a fragmentação histórica da escravização e do colonialismo, uma narrativa que ocorreu baseada na desunião dos territórios e dos longos períodos de isolamento. Ao longo da obra *Memórias da Plantação*, a autora coletou relatos de mulheres negras e uma delas é Alicia. Em um desses depoimentos, Alicia comenta sobre a sensação de não possuir um pertencimento: “eu não tenho história que se pareça comigo. Sinto que não tenho história nenhuma na verdade, a minha história - a história alemã, a história afro alemã - não é bem vinda. (...) É como se eu tivesse de cortar isso de mim” (KILOMBA, 2019, p. 220).

De forma frequente, Alicia é questionada por que fala alemão tão bem e qual a sua pertença, como se ela não pudesse pertencer ao território alemão e possuir conexões com a sociedade em que vive. Seu sentimento de pertença é constantemente desrespeitado. Os laços humanos e a noção de comunidade e de grupo, que são básicos para a identidade humana, foram saqueados pelo colonialismo. Kilomba comenta, a partir do pensamento de bell hooks, escritora negra norte-americana, propondo então o amor como um projeto político para pessoas negras:

As narrativas de pessoas escravizadas e colonizadas documentam os esforços que negras e negros fizeram para normalizar a vida em uma realidade fragmentada. Devido a essa fragmentação histórica, e ao seu esmagador sentimento de separação, o amor e a união emergem como uma tarefa política para reparar nossa historicidade individual e coletiva de perda e isolamento. Fomos, e ainda somos, privadas/os do nosso elo com a sociedade, fato que nos causa uma sensação interna de perda. Assim, a ideia de unidade é usada como um movimento político para superar a separação, elemento do trauma (KILOMBA, 2019, p. 222).

Além disso, considero importante salientar a concepção de outridade, que é similar ao trauma da separação. Dentro da dinâmica operacional do racismo cotidiano, o sujeito negro torna-se o outro, o diferente em relação a pessoa branca. Isso ocorre pois o sujeito branco despeja sobre a pessoa negra suas projeções, daquilo que não deseja ser, nem deseja parecer, aquilo que ele teme em si mesmo. Kilomba aponta, a partir da abordagem psicanalítica, que isso é um mecanismo de

defesa do ego no qual a partir da negação, o sujeito colonizador nega seu projeto de colonização e o impõe à pessoa colonizada.

Isso contribui para manter e dar continuidade às situações de violência cotidiana. Tomamos por exemplo quando pessoas brancas não se responsabilizam pelo racismo cometido e tendem a transferir a responsabilidade para as pessoas negras, afirmando que elas se colocam em posição de vitimização. A outridade se institui na subjetividade da pessoa negra, destituindo-a de identidade, fazendo com que o sujeito permaneça programado para situações de alienação e submissão, através dos episódios de racismo cotidiano, no qual a pessoa negra se torna o local de despejo das fantasias coloniais brancas. Kilomba comenta então sobre essa fragilidade, onde a pessoa negra acaba por pautar sua identidade a partir da relação com o branco:

Que decepção, ser-se forçada/o a olhar para nós mesmas/os como se estivéssemos no lugar delas/es. Que dor, estar presa/o nessa ordem colonial. Essa deveria ser nossa preocupação. Não deveríamos nos preocupar com o sujeito branco no colonialismo, mas com o fato de o sujeito negro ser sempre forçado a desenvolver uma relação consigo mesma/o através da presença alienante do “outro” branco. Sempre colocado como “Outro/a”, nunca como “Eu” (KILOMBA, 2019, p. 29).

Essa memória da pessoa negra, construída por uma dimensão da outridade, da negação de si mesmo, como a projeção dos desejos da branquitude é algo que nos permeia e nos rodeia. Eu venho de uma família inter-racial, mas nenhuma das pessoas negras se autodeclara racialmente. A autodeclaração é um instrumento político importante, uma vez que estimula a afirmação e reconhecimento da própria identidade em uma sociedade marcada pela violência da negação. estava ressaltando a origem afro estadunidense dessa cultura.

Creio que é uma questão complexa para se elaborar e que envolvem muitas camadas: o contexto econômico, a situação de vulnerabilidade social, a ausência de referências positivas de pessoas negras no cotidiano e não apenas referências distantes, como artistas das culturas de massas ou a ausência de política valorativas que contribuam para o sentimento de pertença (como a implementação da Lei 10.639/2003). Estimular a punição e responsabilização do racismo é importante e tão necessário quanto é fomentar o estímulo ao processo de afirmação da identidade racial. A punição sem o processo de conscientização

torna-se um processo vazio, e com a autoafirmação constrói-se caminhos para superar a negação, a outridade comentada por Grada Kilomba.

Há também uma outra dimensão da memória social coletiva que Grada comenta que é o silenciamento. A pesquisadora parte da imagem da escravizada Anastácia para discorrer sobre a máscara que foi utilizada nas pessoas escravizadas. Era uma peça concreta instalada na boca, por entre a língua e o maxilar, e que era encaixada na cabeça por duas cordas. Conforme a pesquisadora, oficialmente a máscara era usada pelos colonizadores para evitar que os escravizados comessem algo da plantação. Dessa maneira, a máscara representa um colonialismo como um todo (KILOMBA, 2019, p.33).

A máscara como objeto até foi superada. Contudo, a máscara simbólica como mecanismo de silenciamento e subalternidade da pessoa negra ainda segue viva no imaginário social pelos episódios de racismo cotidiano, na psique da pessoa negra, na fragilidade da memória e no apagamento de narrativas. Interessante destacar a obra do artista Yhuri Cruz, que elabora uma outra memória para Anastácia, com um leve sorriso no rosto, imaginando uma mulher negra e influenciando outras construções de imaginários artísticos.

Imagem 7: “Monumento a voz de Anastácia”, do artista Yhuri Cruz.



Fonte: <https://projetoafro.com/artista/yhuri-cruz/> . Último acesso em: 15.11.2023.

Grada Kilomba é uma artista que muito influenciou minha trajetória artística. Sinto uma intimidade na sua escrita biográfica e tenho como referência seu trabalho artístico no campo da performance. Ao ingressar no mestrado, foi a artista que eu trouxe de forma firme como referência bibliográfica para a pesquisa tempo roubado. Nessa travessia de investigações e criações, compreendi que, de fato, na atual realidade em que existo, é impossível não comentar sobre o trauma colonial, afinal o racismo é um projeto que continua dando certo. A memória desumanizadora do período escravocrata jamais deve ser esquecida. Nosso país sequer conhece a fundo essa história e ainda não carrega a responsabilização por ter deixado as populações negra e indígena no limbo das desigualdades.

Todavia, em minha construção artística, decidi que minhas escolhas estéticas e criativas se dão por denunciar o esquecimento colonial e, em concomitância, retomar a ancestralidade daquilo que não deve ser esquecido e a construção de novas memórias. Acredito nessa relação de um movimento contínuo entre lembrar a ferida colonial mas que, na mesma urgência, é lembrar que também sei ser quilombo e temos a nossa própria forma de construir uma organização coletiva.

Essa escolha também se deve por influência da construção em dança na qual vivencio, quando em 2021, junto com Afiá Coletiva, passamos pelo Laboratório de Pesquisa em Dança do Centro Cultural Bom Jardim com a pesquisa “Quantos Silêncios Compõem um Corpo de Guerra?”, na qual fizemos pesquisa e criação de performance no campo da denúncia. Coletivamente, percebemos que acessar certas memórias e lugares, por vezes, ainda é algo doloroso, lembrar momentos em que não houve como reagir, em que você foi a única pessoa negra nos espaços e que marcaram de forma negativa a nossa trajetória.

É preciso buscar formas de se acessar essa memória. E a forma que coletivamente encontramos foi pela espiritualidade afrobrasileira e indígena enquanto lugar de firmamento, lugar que vivenciamos em nossos terreiros e em nosso cotidiano. A espiritualidade nos dá caminho, orientações e o amparo necessários para não sucumbir às adversidades da vida. Ressalto também que a espiritualidade não substitui as necessidades do mundo material. Os pedidos de saúde para o orixá Obaluaiye são feitos, mas as políticas públicas de saúde precisam funcionar. Os caminhos abertos pedimos a Exu e nós também criamos a nossa própria forma de construir e caminhar.

2.3 Leda Maria Martins e o corpo como memória.

A colonização do continente africano e a longa travessia no Oceano Atlântico dos povos escravizados para as Américas, a passagem da população negra para os guetos, vielas e comunidades em nosso país foram processos extremamente desumanos e violentos, que deixaram profundas cicatrizes em nossa sociedade. Todavia, apesar da tentativa de soterramento, houve também os processos de resistência. O processo de colonização não conseguiu apagar os símbolos culturais, os rituais, a espiritualidade dos orixás, nkisis e voduns, as tradições gastronômicas, práticas que permanecem sendo guardadas no corpo e transmitidas pela dimensão da oralidade.

É necessário mudar a ótica de quem conta e vive a história. Perante a necessidade exposta de estudar concepções em memória negra, partilho do pensamento de Leda Maria Martins. Da vastidão de sua obra, os seguintes recortes são abordados nesta dissertação: os festejos populares, as performances da oralitura e a memória das encruzilhadas.

Em sua trajetória, Martins (2003; 2021), fez dois pós-doutorados, sendo um deles em Estudos da Performance, pela Universidade de Nova York (NYU), e outro em Rito e Performance, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Seus posicionamentos, construções, colaborações e apreensões sobre performance partem de sua experiência enquanto pesquisadora, mas também de quem vivencia no corpo e reverencia os festejos tradicionais.

A autora é uma das Rainhas da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário no Jatobá, em Belo Horizonte-MG, confraria negra que teve origem no século XVIII, e suas origens se deram na extinta fazenda da Pantana, na cidade de Ibirité-MG. A festa é também conhecida como Reinado do Rosário do Jatobá ou popularmente como Congados. As duas estruturas, os Reinados e Congados, possuem bastante semelhanças, mas existem diferenciações. No primeiro, existe a presença dos guardas que formam um grupo dançante específico semelhante aos marinheiros, que podem existir de forma individual e estando relacionados a santos de devoção, onde não necessariamente exista o reinado.

Já o Reinado, se caracteriza pela instauração de um império, com reis e rainhas que fazem a representação das nações negras africanas, sendo uma estrutura mais complexa, por carregar outras codificações de rituais. Leda Maria

Martins também ressalta a presença dos atos litúrgicos, cerimoniais e narrativas, e que esses fazem uma reinterpretação das travessias dos negros da África às Américas (MARTINS, 2021, p. 38). A narrativa mítica da festividade consiste em reelaborar a fábula sobre o aparecimento da imagem de Nossa Senhora do Rosário, e a partir dela acontecem as cerimônias sagradas e os fundamentos rituais.

Em sua estrutura, existe a presença do Rei e da Rainha Congo, que representam as nações negras africanas e são as maiores autoridades na hierarquia. Outros reis e rainhas completam a corte. Também são vastos os arquivos e repertórios da memória oral, coreografias e cantigas, que transpassam “o tecido cultural e simbólico brasileiro” (MARTINS, 2021, p. 42), onde também reatualizam um saber filosófico banto. É uma forma de atualização do tempo presente e do tempo passado, em um gesto que origina os saberes e a existência da comunidade que realiza os festejos.

A rainha Leonor Galdino, entrevistada por Leda Maria Martins, explana a forte presença da hierarquia, sendo a coroação do rei e da rainha uma materialização desse modo de organização, “A coroa representa poder, majestade, autoridade. Com a coroa na cabeça, eu sou a autoridade máxima” (GALDINO *apud* MARTINS, 2021, p. 39). Essa ritualística de coroação, presente nas cerimônias do reinado, é uma forma de lembrar as estruturas sociais e culturais que eram vividas no território africano. Na ausência de seu modo de organização original, interrompido pela violência da colonização e da diáspora, “os reis tinham uma função real de liderança, os negros passaram a ver nos reis do Congo, elementos intermediários para o trato com o sagrado” (MARTINS, 2021, p. 39).

Interessante observar que essa estrutura hierárquica é presente também em outras manifestações culturais que possuem heranças do território africano, como no Maracatu e no Candomblé. Neste último, que é a prática que vivencio e crio relações de memórias, existe uma estrutura circular quando dançamos o xirê, que são as danças para os orixás, que abrem as festividades públicas. A estrutura de organização do xirê começa do filho de santo mais velho para o filho de santo mais novo. Se um filho passar à frente do outro nesse círculo, significa que ele está apressando o tempo, simbolicamente antecipando o tempo da morte. Além disso, todas as estruturas de relações sociais dentro da Egbé (palavra em yourubá que se aproxima de comunidade) são permeadas e moldadas pela hierarquia, sendo orientadas pela figura máxima da autoridade que é o Babalorisá ou a Iyalorisá.

Conforme Leda Maria Martins, a memória dos povos bantos se apresenta como grande influência nos festejos do Reinado do Rosário do Jatobá. A forma de existir através dos laços de comunidade é a participação na vida sagrada dos ancestrais. Dessa maneira, se compreende que os festejos do Reinado são também uma extensão da vida dos antepassados e uma forma de se preparar para que essa vida também se perpetue, que a memória deixe o seu legado pelo seus descendentes.

Ainda sobre as influências da memória dos povos bantos, Martins (2021) também comenta sobre a contribuição nos congados:

Os congados expressam muito o saber banto, que concebe o indivíduo como expressão de um cruzamento triádico: os ancestrais fundadores, as divindades e “outras existências sensíveis”, o grupo social e a série cultural. Essa concepção filosófica erige o sujeito como signo e efeito de princípios que não separam a história e a memória, o secular e o sagrado, o corpo e a palavra, o som e o gesto, a história individual e a memória coletiva ancestral, o divino e o humano, a arte e o cotidiano; concepção está presente na cosmovisão dos capitães e reis, como um dos substratos das culturas banto que ali se orquestram (MARTINS, 2021, p. 44).

Dos saberes filosóficos dos povos banto, Leda ressalta os elos de comunicação com o invisível. Percorrer os caminhos trilhados por ancestrais é uma forma de relembrar a força dessa comunicação com o invisível, sendo também um caminho para se aproximar e vivenciar o mistério daqueles que já partiram, se configurando como uma valiosa forma de conexão com a memória.

Relembro então minha escolha poética de realizar uma das ações em performance no rios, pelo fluir das águas para refazer os fluxos das memórias. Por uma dimensão intuitiva, por gostar das águas e por ter relação com as mesmas desde a infância, inclusive porque pratiquei natação durante muitos anos. Da escolha mitológica, uma vez que o rio é morada da minha orixá de cabeça, Yewá. Há um itan (narrativas mitológicas dos orixás) em que ela se transforma no próprio rio, para salvar seus filhos da sede. Existe também a dimensão de refazer os caminhos trilhados por ancestrais. Macapá é uma cidade que meu bisavô, meu avô e avó, meu pai, moraram por muitos anos. As formas de chegar neste território se dão por avião ou por navios, ainda não existindo uma estrada terrena. A maior parte dessas travessias foi então feita pelas águas dos rios, em noites embaladas de coragem, solidão e saudade do que ficava para trás.

Imagem 8: Performance na Sabiaguaba. Fotografia de Pedra Silva. 2022



Fonte: acervo pessoal.

Além das problematizações e discussões em torno dos festejos, seus estudos também abrangem concepções sobre performance. Em *Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória* (2003), a autora elucidou, a partir da obra de Schechner (1985), pesquisador e professor de Estudos da Performance da Universidade de Nova York (NYU), que a estrutura da performance pode ocorrer enquanto leque ou enquanto rede. No aspecto do leque, inclui ritos, performances cotidianas, cenas familiares, o teatro e a dança, bem como outras práticas artísticas, todas com seus modos próprios e convenções específicas, organizadas de maneira não hierarquizada. Já na estrutura em rede, a performance se organiza não pelas relações de disposição no *continuum*, mas pelas interações ali processadas. Cada uma das práticas acima citadas constitui não apenas expressões simbólicas, mas instituem a própria performance.

Dessa forma, em uma performance o gesto não se configura apenas como representação mimética de um caminho possível, sendo também elemento

instaurador performático. O gesto se configura como elemento performativo, indo além da narração ou da descrição, passível de repetição ou sujeito à revisão. É um modo inclusivo de se pensar performance, uma vez que abriga a dimensão da qualidade contingente e outros atributos de práticas artísticas e culturais.

Em performance, o corpo é a expressão ou representação de uma ação, sendo também local de conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na vocalidade e nos adereços que constroem a performatividade. Neste sentido, o que no corpo se repete não se apresenta apenas como hábito do cotidiano, é algo totalmente carregado de sentido e também se apresenta como caminho e procedimento de "inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento" (MARTINS, 2003, p. 66).

Conforme Martins (2003), a percepção do corpo enquanto lugar da memória é uma herança das tradições culturais de ascendência banto ou nagô-iorubá, onde o corpo não se apresenta apenas como um saber reapresentado ou como um arquivo que permanece estático. Em rituais afro-brasileiros, tendo como exemplo o candomblé, o corpo é carregado de movimentações profundamente simbólicas, são coreografias, figurinos, desenhos na pele, no cabelo, vozes. Todos esses são legados dos povos africanos que foram memorizados no corpo e posteriormente sendo transmitidos nos atravessamentos do tempo.

Neste fluxo, o corpo se faz também um local de movimento contínuo de manutenção e recriação da memória. É possível compreender que em cada realização dos festejos da Irmandade do Reinado do Rosário do Jatobá, a memória é reatualizada nas performances, através dos cânticos e pelas respostas cantadas, pelo corpo que dança e brinca no festejo, pela dimensão do gesto que conta narrativas míticas.

A elaboração que a professora Leda Maria Martins traz em *Performances do Tempo Espiral* (2021), que penso ser uma das suas maiores contribuições nos estudos em performance - aqui compreendendo como uma manifestação da memória, é o termo oralitura. No âmbito das práticas performáticas, é uma concepção onde gesto e voz modulam no corpo diversas formas de conhecimento, sejam esses filosóficos ou uma concepção alternativa de tempo e suas possíveis reverberações, seja no modo de ser, de pensar, imaginar, desejar. Em suas palavras, a autora traz a seguinte elucidação do termo:

Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam (MARTINS, 2021, p. 41).

Dessa maneira, a oralitura vem carregada de sentido na relação intrínseca entre o corpo e a voz. Acerca desta última, importante destacar que tudo aquilo proferido pela voz, aqui na estrutura da palavra, possui poder de ação. Nos festejos dos Reinados, para cada situação existem cantos específicos: os de entrada, os de saída, os cantos para levantar o mastro, para atravessar as porteiras, as encruzilhadas, os cantos para saudar, cumprimentar e invocar. A autora ressalta que saber acionar “a energia do canto, a vibração da voz e os movimentos gestuais” (MARTINS, 2021, p. 94) é fundamental para o pleno funcionamento da ritualística e é justamente a performance da voz e do corpo que vai organizar e exercer a eficácia da linguagem ritual.

Esse poder da palavra e sua produção de sentido é uma característica essencial das manifestações rituais. No candomblé, a palavra também possui lugar semelhante. Seja nas cerimônias abertas ao público, ou nas cerimônias internas em que apenas os filhos de santo iniciados na religião participam, as cantigas e rezas são proliferadas pelo babalorixá ou por algum filho assim designado para tal função e respondidas pelos demais que estão presentes na ritualística. A palavra possui axé, que é energia de manutenção e transformação, possuindo poder vital de ação.

É pela proliferação da palavra, pelo gesto que advém do corpo, que a memória se mantém: “repetir é recriar, reiterar, fazer acontecer” (MARTINS, 2021, p.96). A necessidade de lembrar por vezes é ressaltada nesta pesquisa. Mas, o que significa lembrar? Seria atualizar uma memória? E por que quero descobrir e acessar memórias? De fato, quem tem acesso à memória? São questionamentos contínuos que faço neste processo de escrita e criação.

Outro caminho de manutenção da memória pensado por Leda Maria Martins se dá pelo viés das encruzilhadas. Essa noção é utilizada pela pesquisadora desde 1991, como um conceito e como uma operação semiótica (MARTINS, 2021, p. 50). A encruzilhada é um lugar sagrado, morada de um dos orixás mais conhecidos no imaginário social, o orixá Exu. A autora comenta que diferentes sistemas e instâncias, advindos de conhecimentos diversos, se encontram e

atravessam nesse lugar. Ela também enfatiza o que aqui compreendo como as relações de movimento que acontecem nesse lugar da encruzilhada, seja em seu sentido físico, seja enquanto sentido filosófico, como pensamento e ação, desafios e reviravoltas, compressão e dispersão, imprevisto e assentamento. (MARTINS, 2021, p. 51)

O saber filosófico da encruzilhada também oferece a possibilidade de encontros inter e transculturais, que ora podem se confrontar mas que também podem construir uma relação de entrecruzamento.

A cultura negra é uma cultura das encruzilhadas. Nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e nos registros culturais delas também derivados, a noção de encruzilhada é um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem lorubá uma complexa formulação. Lugar de intersecções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Esù Elegbara, princípio dinâmico mediador de todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. Como mediador, Esù é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos (MARTINS, 2021, p. 52).

Creio que a memória das encruzilhadas é carregada de muito axé, essa energia vital que deve ser alimentada e impulsiona a vida. Todas as vezes que Exu se comunicou comigo, estive em momentos da vida muito caóticos. Remeter a memória da encruzilhada em minha existência me toca porque sempre hei de lembrar quantas vezes Exu esteve comigo, me ensinando e relembrando a importância da vida em movimento, exatamente nas situações em que tudo aparenta estar em situação de nó, e que situação por situação, esse nó vai sendo desatado. A encruzilhada de Exu é uma filosofia no sentido cotidiano como nos diz Muniz Sodré, mas é também a minha experiência íntima de fé, aquele primeiro pensamento que me acompanha ao dormir, a primeira pulsação.

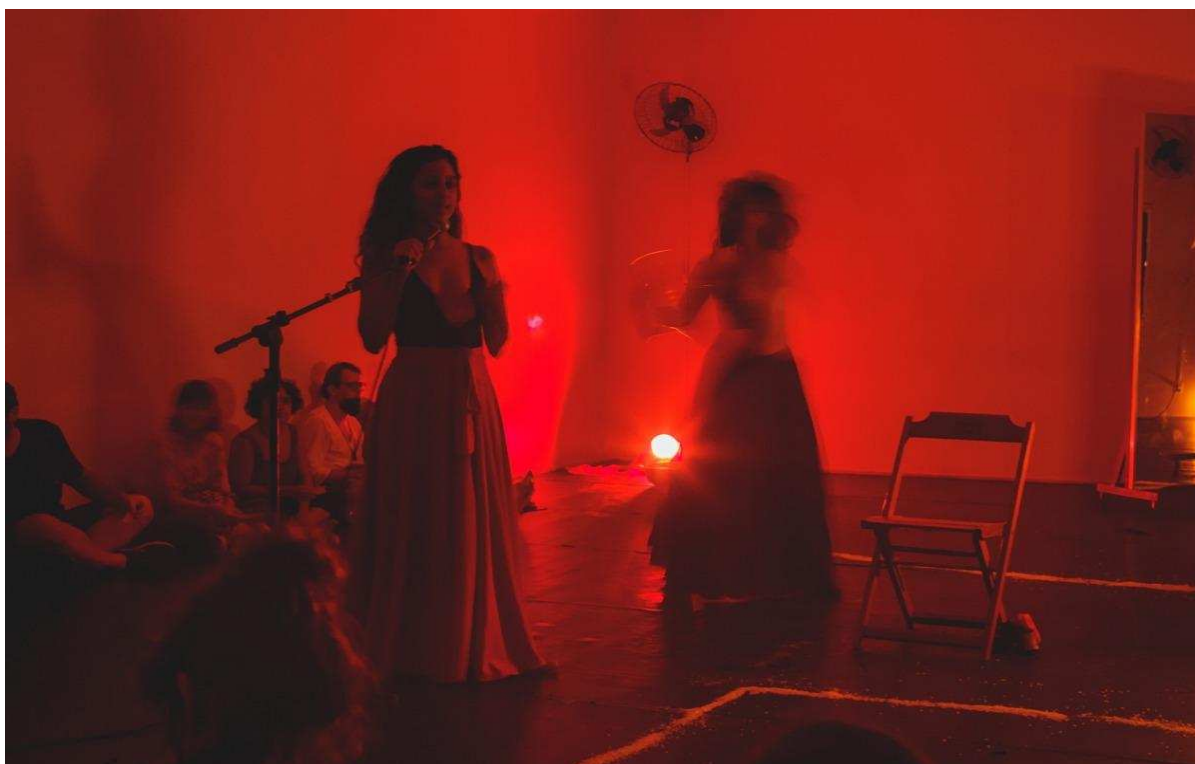
Pensar a memória das encruzilhadas é também pensar sua influência na criação em dança que vivencio. Junto com Afiá coletiva, desenvolvemos a pesquisa Trunqueiras, que está iniciando uma circulação pelos espaços culturais da cidade de Fortaleza. Estamos em constante criação de uma dança sobre as paixões que nos atravessam, partindo do arquétipo das pombas giras, entidades espirituais da linha de esquerda da Umbanda. São também entidades popularmente conhecidas como Exu mulher, e que habitam nas encruzilhadas, sendo um dos seus locais de força espiritual.

Na cena, nos relacionamos com objetos e materialidades que são elementos ritualísticos: velas, cachaças, farinhas, pétalas de rosas, mel, ervas, cachimbos, construindo a dramaturgia que chamamos de elos de equivalência, por construir uma poética de aproximação com os signos da cultura de terreiro.

Pelo viés da criação, qual é o tempo de uma cena? Nos fazemos constantemente a discussão acerca do que é uma cena no tempo encruzilhada e creio que ainda está em seu processo de fomento. Uma relação que acontece de forma simultânea entre a energia corporal elaborada, as materialidades e o percurso performático. Estar diante das materialidades é estar diante das inúmeras possibilidades de construir ações. Transitar e se relacionar com a cachaça, o mel, é a instauração do dinamismo, do movimento de muitos caminhos possíveis e as respectivas decisões, que é o princípio básico das encruzilhadas.

Imagem 9: Espetáculo de Dança TRUNQUEIRAS, de afiá coletiva.

Fotografia: Micaela Menezes



Fonte: portoiraacemadasartes.org.br. Acesso em 02.01.202

2.4 O terreiro enquanto memória: o pensamento de Muniz Sodré.

Ao ler o pensamento de Muniz Sodré, intelectual, professor e pesquisador da Universidade Federal do Rio de Janeiro, assimilo serenamente muitas de suas contribuições. É curioso perceber como o corpo guarda experiências; a filosofia nagô, proposta em sua obra, está viva em mim pela ética, cultura e a filosofia do terreiro. Sua escrita me transporta para a atmosfera do *ilé* (palavra de origem yorubá que significa casa). Estou sentada na minha casa em um ambiente de estudos recluso, mas suas palavras me levam ao chão de terra batida, ao cafezinho com pão para acordar e driblar o cansaço depois de um dia longo de atividades, o entardecer, o início da preparação para as atividades e rezas noturnas.

Muniz Sodré é um pesquisador que rompe as dicotomias difundidas por muitos intelectuais negros na relação entre a casa grande e senzala. Ele propõe um modo de conceber a sociedade tendo como alicerce a filosofia dos cultos afro brasileiros, sendo essa também uma estratégia de continuidade de um modo possível de existência. Sodré mostra uma filosofia que vem da dimensão do modo de vida, “Uma filosofia que começa na cozinha da casa em vez de nos desvãos celestes da metafísica” (SODRÉ, 2017, p.21).

Acadêmico mundialmente reconhecido, sua produção intelectual versa principalmente sobre mídia, comunicação, cultura nacional, textos jornalísticos e de ficção. Muniz Sodré se afirma publicamente não apenas como um professor universitário ou intelectual, ele também parte de seu lugar de existência enquanto pessoa de candomblé. Sodré pertence ao tradicional terreiro do Ilê Axé Opô Afonjá, no estado da Bahia, sendo um dos Obás de Xangô da saudosa Mãe Stella de Oxóssi, que foi uma grande e reconhecida iyalorixá de nosso país, por sua atuação religiosa e intelectual. Nas palavras de Sodré, Oba Aressá é um título outorgado aos filhos de Xangô que possuam alguma relevância em sua respectiva comunidade, título que o autor comenta possuir um profundo orgulho e fundamenta sua perspectiva e atuação no mundo.

De seus escritos, escolho aqui dialogar com duas de suas obras: *O terreiro e a cidade: a forma social negro brasileira* (2019) e *Pensar Nagô* (2017), realizando uma discussão sobre o axé enquanto força vital, o traço memorial pelo terreiro e a força da festa enquanto continuidade da memória.

Em diversas sociedades e suas respectivas culturas, há uma busca incessante por uma força de vida, uma noção de força vital que esteja no campo da metafísica. “Todas as sociedades humanas privilegiam essa noção e em torno dela fazem articulações.” (SODRÉ, 2019, p.81). Podemos tomar como exemplo o hinduísmo, religiosidade fortemente presente na Índia, que reconhece a energia vital universal que guia todo o cosmo como prana.

É notável que mudam-se as sociedades, os tempos e as problematizações em torno do que possa ser essa força vital, contudo, Sodré expõe que é uma questão que continua persistindo nos estudos filosóficos. “Ora força significa poder, potência, energia, intensidade ou princípio de ação, princípio motor; ora em termos de mecânica clássica, produto da massa pela aceleração.” (2019, p. 87)

Adiante, Sodré comenta então sobre a compreensão do que possa ser essa força vital para os povos bantos. O valor supremo é a vida, a força, viver fortemente. Nessa concepção ontológica, todo e qualquer ser é dotado de força vital, seja esse um animal, um vegetal, o ser humano, um mineral. Diferente do pensamento moderno ocidental de inspiração judaico-cristão que compreende o ser como algo estático, o pensamento banto compreende o ser como a própria força, não sendo um atributo externo. Ainda sobre essa concepção de força vital, Sodré nos diz que não há um conceito único de força para os povos bantos:

Na verdade os bantos não dispõem sequer de um conceito universal de força (...) pois as coisas particulares são, elas próprias, forças diferenciadas. Deuses, homens vivos e mortos, plantas, animais, minerais são seres-forças diferentes. Existem assim, diversas qualidades de força, com nomes diversos. Por exemplo, a força dotada de vontade e inteligência chama-se muntu (e esta palavra pode ser traduzida como pessoa), enquanto a força sem razão, sem vida, chama-se bintu (coisa). (SODRÉ, 2019, p. 88)

Seguindo o entendimento do que é a força vital, Muniz Sodré comenta também sobre outros povos de terras africanas, os povos yorubás. A força no entendimento dos yorubás é nomeada de axé, palavra essa tão conhecida em nosso país, sendo utilizada comumente por pessoas de candomblé ou que em sua intimidade acreditam nessa concepção de força. O axé é o princípio que garante a existência de uma maneira dinâmica, sendo esse quem permite os acontecimentos das existências, tornando possível toda a realização do processo vital. Em

consonância com o pensamento dos povos bantos, o axé está presente e se transmite em várias camadas, nos animais, minerais, vegetais e líquidos.

Ser possuidor do axé significa dizer que se tem um poder ou uma potência. Mas não é algo relacionado com a força física, mas sim no campo da realização e da formação. Para se referir ao poder enquanto força física, existe uma outra palavra em yorubá, que é Agbara, sendo essa a ideia de poder que remete a subordinação de um sujeito a outro, um conceito de poder similar a compreensão de poder pelos povos ocidentais.

O axé corresponde a um desejo coletivo, de algo que foi acordado dentro de uma comunidade. “São poderes sutis, que implicam energias poderosas, umas mais velhas que as outras, como acontece na ontologia banto.” (SODRÉ, 2019, p. 91). Para os povos yorubás, a hierarquia é um princípio fundante sendo a pessoa mais velha como alguém que possui capacidade para orientar os mais novos no sentido de possuir maior sabedoria. Para o entendimento dessa concepção hierárquica, o pesquisador traz o seguinte itan:

Um conto Yorubá (itan) ilustra bem essa hierarquia das forças: “Um dia a Terra e o Céu foram caçar. No fim do dia, só haviam apanhado um rato. Cada um reivindicou a presa, alegando a sua idade. Como a discussão se eternizasse, o Céu se zangou e foi para casa. Fez então parar a chuva, e a fome sobreveio, até que a Terra viesse lhe suplicar de joelhos e admitir que ele era o mais velho. (SODRÉ, 2019, p. 91)

Ao passo que explana uma narrativa mitológica que é fundamental para a compreensão de mundo dos yorubás, Sodré também ressalta que mesmo tendo esse fundamento mítico, as rela es entre liturgia e sagrado não devem ser norteadas somente por essa esfera, do mítico-religioso. Há também um outro elemento fundamental para a rela o em comunidade, que   a  tica, sendo que   por via dessa que os direitos e obriga es do indivíduo e da comunidade são observados, um comportamento evidente nas tradi es negro-africanas. “O homem de axé (...) tem de se manter nos limites de seus direitos e deveres. (SODRÉ, 2019, p. 90)

No campo da  tica em comunidade, no candomblé de na o ketu, existe o que denominamos de rumb , uma série de regras de comportamento que todas as pessoas dentro do terreiro cumprem. Ser um filho de santo que tem rumb  significa que esse possui conhecimento acerca das ritualísticas que acontecem dentro da

comunidade, conhece as cantigas, as comidas dos orixás, as rezas, as danças, as folhas sagradas, os banhos, dentre outras ensinamentos que são aprendidas no chão de um axé.

Juntamente com os conhecimentos da religião, um filho de santo que tem rumbê, essa ética comum a todos na *egbé*, é aquele que tem sabedoria nas ações e comportamento respeitoso. Ter rumbê é saber que a palavra é uma semente do axé, e por respeito a essa força, evita se envolver em *ejó* (palavra em yorubá que significa algo como confusão, fofoca). É aquele que entende que o terreiro é formado por pessoas que possuem suas respectivas afinidades mas que também possuem suas diferenças, mas que todos estão reunidos no chão sagrado com o interesse comum em cultuar os orixás.

Ter rumbê é saber escutar os irmãos mais velhos, com ouvidos atentos, tendo disposição para aprender aquilo que ainda não se sabe. É ter paciência e firmeza para orientar os filhos de santo mais novos, preservando o segredo da religião e respeitando o tempo em que cada conhecimento vai ser transmitido. Sobre a transmissão, corroboro o pensamento de Sodré (2019) quando comenta sobre a potência da continuidade do axé.

A força provém dessa continuidade. Se na sociedade ocidental moderna o indivíduo é socialmente escolhido porque tem força, na comunidade Arkhé o indivíduo tem força porque é escolhido (por um destino). A tradição-entendida como o conjunto de saberes transmitido de uma geração para outra- é uma das vertentes da Arkhé. A herança cultural repassada (a tradição é uma forma de comunicação no tempo) faz dela um pressuposto da consciência do grupo e fonte de obrigações originárias, que se reveste historicamente de formas semelhantes a regras de solidariedade (SODRÉ, 2019,p. 97)

Retomando o que foi colocado por Muniz Sodré no que tange aos direitos e deveres, na comunidade de candomblé do qual sou parte todos os filhos de santo possuem as suas respectivas responsabilidades, de acordo com a sua idade e com as determinações do babalorixá, que é a nossa autoridade máxima. Quanto à minha participação, a responsabilidade que tenho se dá todas as quartas-feiras, em um ritual aberto aos iniciados e ao público visitante, no qual denominamos Amalá de Xangô. Amalá é a comida devotiva do orixá Xangô, preparada essencialmente com quiabo, camarão, acarajé, abará, acaçá, azeite de dendê. A depender da

comunidade, o amalá pode possuir outros insumos que também compõem a comida sagrada.

Na cultura do candomblé de nação ketu, que carrega os princípios dos povos yorubás, essa responsabilidade que possui é culturalmente denominada de cargo. E o cargo para cuidar do amalá e outros fundamentos de Xangô, em minha comunidade, é intitulado de Iyarobá. Existem outras filhas de santo que também preparam e auxiliam essa comida nas quartas-feiras, sendo preferencialmente as ekedjis e os filhos de Xangô. Uma vez que a hierarquia é um princípio estruturante da religião, há pessoas mais velhas (no tempo de iniciação de santo, e não necessariamente de idade cronológica) que supervisionam e orientam o preparo do Amalá.

A comida então é carregada para o salão, onde a reza para o orixá Xangô é realizada, e as cantigas ao orixá são feitas. Geralmente alguns orixás vêm à terra para essa ritualística: Oxum, Oyá, Obá,⁶ além de Xangô e Ayrá. Cantigas e danças são feitas, na pulsação dos atabaques, e ali é o instante em que o axé acontece, é reverenciado e partilhado. Ao som do Alujá, ritmo de origem africana que é dançado por Xangô, saímos mais fortalecidos e encorajados para as batalhas cotidianas, se nutrindo do axé daquele orixá que é justo, próspero e que carrega uma trajetória de vitórias.

O descumprimento das obrigações afeta, ao mesmo tempo, o indivíduo e o grupo. (SODRÉ, 2019, p. 90). Saliento que a hierarquia é um princípio fundante e estruturante do candomblé, escutar quem veio antes, quem viveu mais e portanto tem mais sabedoria, é um exercício de conduta. Contudo, todas as participações na comunidade são necessárias. Para um amalá acontecer de verdade e com o respeito que Orixá necessita, outros filhos de santo também realizam atividades imprescindíveis ao bom funcionamento do terreiro, como a limpeza dos espaços físicos, cozinha, banheiro, salão, até a acolhida das pessoas que são visitantes e simpatizantes do terreiro.

⁶Conforme os itans, as narrativas mitológicas dos orixás, Oyá, Oxum e Obá, são as três esposas de Xangô. Oyá é a primeira esposa e com ele viveu no reino de Oyó. Xangô partiu novamente em missão e conheceu Oxum, filha de Orunmilá. Em outras andanças na cidade de Elekó, conheceu Obá, que veio a se tornar sua terceira esposa.

Imagem 10: Festejo de Yabás e de Xangô. Na imagem, Luciana dofonitinha ty Oyá, Ekedji Lara ty Yewá, Iyarobá, e ao lado dançando junto com orixá Oyá, Ekedji Malu ty Yewá, otun Iyarobá.



Fonte: Acervo Ilé Iba Asé Kposu Aziri

O axé é a força vital que une pessoas em um território, sendo “o elemento mais importante do patrimônio simbólico preservado e transmitido pelo grupo litúrgico de terreiro no Brasil”. (SODRÉ, 2019, p. 92) O axé vive e se atualiza nas complexas ritualidades, mas também existe de uma forma física, por meio dos assentamentos, que são objetos que fazem a materialização do orixá, sendo uma representação no mundo físico. Nas palavras de Sodré:

[...] É algo que se planta, cresce e se expande. A fundação de um terreiro começa com o “plantio” do axé no solo, no qual é conservado e, simbolicamente, realimentado pela comunidade. Desenvolver essa força é a regra- obrigação de todos os iniciados, já que cada um deles, por meio do ritual, é receptor e impulsor de axé. (SODRÉ, 2019,p. 97)

Assentar um orixá no chão do terreiro é tornar aquele lugar sagrado. O objeto é consagrado a partir de saberes secretos e ancestrais, no qual as pessoas mais velhas de santo fazem os rituais necessários para tornar o objeto carregado de axé. É também uma delimitação do espaço, onde se é criado um lugar para cultuar aquela divindade.

Imagem 11: Assentamento do orixá Tempo do Ilé Ibá Asé Kposu Aziri.



Fotografia: Acervo Ilé Iba Asé Kposu Aziri.

Nenhuma “novidade” pode alimentar o axé.” (SODRÉ, 2019, p. 97). Ressaltar essa sabedoria é compreender que o axé possui fundamentos que estão enraizados na hierarquia das relações. A transmissão dos saberes é algo valioso e que não pode ser perdido, uma vez que enfraquece o axé e toda a comunidade. E todos os ensinamentos dessa grande força ancestral que é o axé são mantidos, transmitidos e atualizados pela oralidade, entendendo que essa é uma epistemologia própria de conhecimento que o *candomblé* tomou como herança cultural dos ancestrais africanos. A oralidade é o fio condutor entre as diferentes gerações de iniciados.

A manutenção da memória é então feita pelo axé das palavras entoadas, pelo axé dos assentamentos materializados, pela sabedoria que atravessa as relações de uma comunidade. Os iniciados no mistério são guiados pela oralidade, pelo que é experimentado, vivenciado, das memórias que são guardadas no *orí* (cabeça), no *ará* (corpo) e no *okan* (coração).

O axé também gera espaço, não apenas em seu sentido físico, mas no sentido das atividades ritualísticas, em sua irradiação de força e na vida em comunidade. Muniz Sodré é perspicaz ao comentar sobre isso:

De fato, o terreiro enquanto guardião do axé, revela-se como uma contrapartida à hegemonia do processo simbólico universalista, exibindo um segredo: o de deter forças de aglutinação e solidariedade grupal. É uma solidariedade para além das dimensões do individualismo burguês, com raízes na divindade (princípios cósmicos) e na ancestralidade (princípios éticos). Por meio da aglutinação grupal, acumulam-se, de preferência, homens, seres-forças, em vez de bens regulados pelo valor de troca. (SODRÉ, 2019, p. 110)

O pesquisador também tece considerações sobre como a dança é um caminho para gerar espaço e memória. Com uma compreensão de corpo próxima ao que propõe Leda Maria Martins (2020, 2021, 1996) Sodré nos diz que o corpo é o território, e que todo indivíduo vem a perceber coisas e compreender o mundo a partir de si mesmo, de um lugar que lhe é próprio e que lhe resume. O corpo é o “lugar-zero”

A festa (...) é a marcação temporal do sagrado. A festa destina-se na verdade, a renovar a força. Na dança, que caracteriza a festa, reatualizam-se e revivem-se os saberes do culto. A dança, rito e ritmo territorializa sacralmente o corpo do indivíduo, realimentando-lhe a força cósmica, isto é,

o poder de pertencimento a uma totalidade integrada. Além disso, graças à intensificação dos movimentos dos dançarinos na festa, espaço e tempo tornam-se um único valor (sacralização) e assim, autonomizam-se, passando a independer daquele que ocupa o espaço. A dança é propriamente integração do movimento ao espaço e ao tempo. (SODRÉ, 2019,p. 126)

Como estou comentando acerca da memória do terreiro, quero me referir às danças dos orixás. De fato, sou completamente encantada. Em todos os festejos eu sempre me surpreendo com uma dança tão complexa que atravessa gerações. É bonito ver filhos de santo novos que estão se entregando ao transe espiritual, ao fechar os olhos e segurando a energia do orixá em seu orí, em seu corpo, e a partir daquilo vai construindo um domínio da energia do transe. Quando esse domínio acontece, é o momento de dançar conforme o ritmo que os atabaques ecoam e construir os gestos corporais, que vão narrar e reviver momentos importantes das trajetórias de cada orixá. Além do mais, quanto mais velho de santo e por ter vivenciado o transe espiritual em diversos momentos ritualísticos, maior será o domínio da energia do orixá. É também uma experiência encantadora ver pessoas que são iniciadas há um tempo significativo na religião, que dançam com o orixá de uma forma leve e ao mesmo tempo, uma energia tão cheia de força.

A festa, dentro do culto do candomblé, é o momento público de celebração de toda uma série de ritualísticas que aconteceram anteriormente. É o momento de celebrar que tudo deu certo, como dizemos internamente: foi *aláfia*. Que os orixás foram alimentados, os votos com os orixás foram renovados, a comida para o jantar já está preparada. A festa simboliza a alegria de estar em comunidade e poder receber as visitas para esse momento valioso de partilha.

Imagem 12: Dança do orixá Obaluaiyê no ritual Flor do Velho



Fonte: Acervo Ilé Iba Asé Kposu Aziri.

Outra característica dos festejos são as danças dos orixás em seu formato circular. Xirê é uma palavra em yorubá que significa roda e é o nome dado para este círculo ancestral. É um ritual público de extrema importância para o candomblé. Inicia com o ritmo africano Avamunha, no qual as mulheres vão entrando no salão em trios, fazendo saudações em locais específicos do salão. Depois de todas terem realizado as saudações, um círculo é feito e começamos então as cantigas dos orixás.

Todos os orixás que são cultuados na casa são reverenciados, para cada um há uma cantiga, uma dança coreografada. No terreiro Ilé Iba começamos saudando o orixá Ogun, na sequência saudamos Oxóssi, Omolu, Ossain, Oxumarê, Nanã, Logun Edé, Obá, Ewá, Oyá/lansã, Oxum, Yemanjá, Ayrá, Xangô e Oxalá. Os ogans evocam com suas mãos sagradas as cantigas no toque dos atabaques enquanto que as mulheres seguem em dança no formato circular. Os demais filhos de santo ficam ao lado esquerdo do salão, celebrando as cantigas. A ordem de cada filho de santo no xirê acontece do mais velho para o mais novo. Vivenciar o xirê é manter viva a ancestralidade em nosso corpo por meio de todos os códigos que

acontecem nessa festividade, através das saudações feitas aos mais velhos, das reverências aos ancestrais, dos locais simbólicos, do respeito ao tempo de cada vivência.

Imagem 13: Xirê, o círculo ancestral.



Fonte: Acervo Ilé Iba Asé Kposu Aziri

3 AS CORRENTEZAS DA ANCESTRALIDADE

“ Porque mesmo que queimem a escrita,
Não queimarão a oralidade.
Mesmo que queimem os símbolos,
Não queimarão os significados.
Mesmo queimando o nosso povo,
Não queimarão a ancestralidade.”
(Nego Bispo)

Como iniciar a discorrer sobre ancestralidade? O primeiro sentimento que tenho é o de lembrar da imagem do quintal da casa da minha avó. Lá tem uma vista imensa para a serra mesmo o quintal sendo muito quente. Se eu tenho sonhos na vida, eles são do tamanho daquela serra. Galinhas, rosas brancas, sol que brilhava no rosto, alguns varais de roupa, o sabão em barra que ficava dentro de uma meia, sacola de pão pendurada no armador de rede, costumes de quem vivenciou casas de interior.

Ancestralidade me remete a intimidade. Daquilo que já foi vivido, daquilo que urge ser lembrado, daquilo que vive no corpo pelo costume, pelo gesto. Daquilo que pode até ser desconhecido por mim em um tempo presente, mas em algum lugar da trajetória há de existir um reencontro. É sentir intimidade em molhar os pés nos igarapés do Pará, em meio ao verde das matas de Oxóssi. Como um sussurro que veio pelo vento em brisa, percebo que aquelas águas também me banham de coragem, águas que já acompanharam tantos de nós, em tantas travessias. Ancestralidade é viver e navegar na sabedoria.

Para abrir os caminhos da escrita de uma elaboração sobre ancestralidade, considero necessário tecer considerações acerca da oralidade, método que atravessa séculos e gerações como epistemologia de preservação, manutenção e reatualização da ancestralidade. Para tal, recorro às contribuições de Sandra Pétit⁷, professora e pesquisadora da Universidade Federal do Ceará com grande contribuição nos estudos em relações étnico raciais.

⁷ Sandra Haydée Pétit é professora, pesquisadora da Universidade Federal do Ceará (UFC). É coordenadora do NACE- Núcleo das Africanidades Cearenses, que congrega professoras/es, alunas/os, pesquisadoras/es e membros do movimento negro que intervêm na área das africanidades. Desenvolveu o conceito de pretagogia, referencial teórico-metodológico que pensa a pedagogia para potencializar os aprendizados da ancestralidade africana.

3.1 A palavra entoada: a oralidade enquanto método ancestral.

Em nosso modo de viver ocidental, tem-se o hábito de relacionar o conhecimento à linguagem escrita, e que esse existe de forma exclusiva nos livros. Pétit comenta que a palavra impressa é algo relativamente recente na história, mesmo para o continente Europeu. A oralidade enquanto método e tradição é elemento das culturas africanas, e Pétit (2015) à luz do pensamento de Muniz Sodré, comenta ainda que a resistência por parte dos ocidentais em reconhecer e valorizar a oralidade advém dos motivos históricos de desvalorização do ser negro, “com a dificuldade da cultura eurocentrada aceitar pelas outras que a sua, pois tende a considerar-se superior.” (PÉTIT, 2015, p. 110)

Existe um preconceito segundo o qual a literatura oral tem menos preocupação estética que a escrita e que não apresenta originalidade e imaginação individuais. Isso acontece por falta de conhecimento das formas mais elaboradas de literatura oral na África. (PÉTIT, 2015, p.110)

Os valores da oralidade são repassados de forma mais comum na família, nas práticas religiosas e de solidariedade, nas festividades populares. Conforme Pétit (2015), as tradições orais seguem vivas de muitas formas: na fala que gera movimento, vida e ação, no caráter sagrado, nos contos, mitos e histórias populares, na poesia, nos provérbios, na fala que gera vibração, produzindo ritmo e música.

A formação pela oralidade é considerada algo contínuo e constante, sendo o principal método de aprendizagem a experiência vivida: assim como foi a aprendizagem de Nego Bispo e sua pertença quilombola, assim como é a aprendizagem no candomblé e em outras religiões de matriz africana e indígena. Pétit (2015) também menciona sobre a oralidade em seu uso ritualístico, a exemplo de alguns ofícios tradicionais como os de ferreiro e tecelão, que necessitam de rituais que perpassam o uso sagrado da palavra, para pedir permissão ao uso ou para se purificar antes da realização do ofício.

Ainda sobre a oralidade para as tradições africanas, Sandra Pétit ressalta que o nome que evoca a linhagem possui muita importância, e para memorizar toda a genealogia existiam os griots, que eram os guardiões da memória. Eles viajavam entre as regiões, aprendendo e repassando as memórias comunitárias, reforçando assim o sentimento de identidade e pertença.

A formação pela oralidade é considerada algo contínuo e constante, sendo o principal método de aprendizagem a experiência vivida: assim como foi a aprendizagem de Nego Bispo e sua pertença quilombola, assim como é a aprendizagem no candomblé e em outras religiões de matriz africana e indígena. Pétit (2015) também menciona sobre a oralidade em seu uso ritualístico, a exemplo de alguns ofícios tradicionais como os de ferreiro e tecelão, que necessitam de rituais que perpassam o uso sagrado da palavra, para pedir permissão ao uso ou para se purificar antes da realização do ofício.

Ainda sobre a oralidade para as tradições africanas, Sandra Pétit ressalta que o nome que evoca a linhagem possui muita importância, e para memorizar toda a genealogia existiam os griots, que eram os guardiões da memória. Eles viajavam entre as regiões, aprendendo e repassando as memórias comunitárias, reforçando assim o sentimento de identidade e pertença.

Deste modo, conceber que Nego Bispo é um escritor e pesquisador de nosso tempo presente que semeou sabedoria e conhecimento pela oralidade é um desmantelo no modo de produção intelectual da academia, que tem sua manutenção baseada na lógica das revistas, livros, publicações de artigos, pesquisa, extensão e outras produções necessárias para se manter e produzir na Universidade, quando não no produtivismo acadêmico. Não há problema algum em conceber essas maneiras como instrumentos de estudo, acredito imensamente no papel da Universidade para a sociedade. Contudo, é um pensamento colonizador e soberbo- falando aqui no campo da ética e da moral, reproduzir uma possível superioridade da academia enquanto único modo de produção de conhecimento.

Concebendo que a oralidade é um caminho metodológico de assimilação e formulação de epistemologias e saberes, diálogo então com um grande filósofo de nossos tempos, que se formou permanentemente a partir do que escutava dos mais velhos e mais velhas de sua comunidade, Antônio Nego Bispo dos Santos, também conhecido como Nego Bispo. Líder quilombola, viveu na Comunidade Quilombola Saco-Curtume, no município de São João do Piauí. Filósofo da oralidade, intelectual, foi indicado por sua comunidade para ir ao ensino fundamental em uma escola, uma vez que o quilombo estava necessitando de alguém que pudesse representá-los em acordos e negociações com outros setores da sociedade civil.

Em seu livro “Colonização, Quilombos: modos e significados”, Nego Bispo comenta sobre a oralidade e sua relevância:

A oralidade é a matriz. É a base pulsante. Então para falar de tudo isso precisa de quem? Dos povos indígenas e dos povos quilombolas. (...) Então o nosso povo entra pelas cotas e nós entramos pelos encontros de saberes e pelas outras maneiras e hoje nós estamos botando conteúdo. Ou seja, como era o debate nas universidades até recentemente? Você primeiro escrevia, para depois falar e, depois, você falava para escrever de novo. O que mudou? Hoje, primeiro se fala para depois escrever e, depois, se escreve para falar de novo". (BISPO, 2023, p. 34)

O poder que vem dos quilombolas é baseado na relação, na palavra, na atitude, não é um poder que vem da escrita. E o líder quilombola prossegue realizando suas considerações e críticas sobre a realidade partindo de eventos históricos de origem popular em terras brasileiras, como o Quilombo dos Palmares, Caldeirão, Canudos, experiências comunitárias de rebelião e resistência frente às invasões dos colonizadores. Nego Bispo preenche uma lacuna nos estudos sobre a formação social do Brasil, que é conceber a sociedade a partir da vivência de um quilombola.

Forte crítico do termo decolonialidade, que está em vigor na academia e que propõe o questionamento de uma hegemonia intelectual eurocentrada, Nego Bispo faz uso da concepção de contracolonialismo, por entender que esse é calcado na prática e na vivência. "A decolonialidade é uma teoria e nós não somos povos de teoria, somos povos de trajetória, o contracolonialismo é não aceitar ser colonizado, vem das aldeias." (BISPO, p. 15, 2023.)

Nego Bispo se encantou em dezembro de 2023, enquanto essa dissertação estava sendo elaborada. Sua sabedoria e ensinamentos seguem como sementes em nossas práticas de contracolonização. Neste texto, faço algumas considerações sobre sua obra para fundamentar a compreensão de ancestralidade: a cosmopercepção de confluência entre as formas de vida, o contracolonialismo.

Bispo comenta que de todas as sementes de palavras que pode germinar a que mais se difundiu foi a confluência. Ele comenta que semeou tantas outras como biointeração, saber orgânico, saber sintético, saber circular, saber linear, colonialismo, contracolonialismo. Ele até acreditou que a biointeração fosse germinar mais que as demais palavras, mas a confluência apenas fluiu por onde ele passava e em seus passos partilhados.

Conheci a ideia de confluência a partir da experiência em dança com Afιά Coletiva. Estivemos reunidas por muitas vezes pensando e experimentando qual seria o caráter de nossa dança, nossas origens dançantes e o que buscamos. Até que chegamos em uma dança afropindorâmica por sentir que é uma dança confluyente, que agrega as nossas experiências espirituais que são diversas e o nosso desejo em criar corporeidades baseada nas danças que já estão conosco: as danças populares, as danças de terreiro, as danças pélvicas.

Neste sentido, a confluência que propõe o filósofo Nego Bispo é um modo de vida que pensa no compartilhamento entre os seres que habitam a natureza. Podemos estar em confluência e continuamos com nossas identidades e singularidades. Bispo comenta que sua experiência de vida desde muito cedo foi baseada na confluência entre os seres, que desde cedo foi orientado por seus mais velhos para ouvir o canto dos pássaros e os chiados da mata, eles avisavam sobre o clima do dia, se ia fazer sol, chuva ou se o dia estaria instável. A confluência de saberes estava ali presente, enquanto quilombola, silenciava e escutava o que a natureza orientava. Em suas palavras:

Confluência é a lei que rege a relação de convivência entre os elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se ajunta se mistura, ou seja, nada é igual. Por assim ser, a confluência rege também os processos de mobilização provenientes do pensamento pluralista dos povos politeístas. (BISPO, 2015, p. 89)

Para exemplificar a confluência de saberes, Nego Bispo comenta sobre a construção dos quilombos e que esse não foi um processo que envolveu apenas os saberes africanos. Os povos indígenas do Brasil orientaram sobre o que funcionava bem em terras nacionais e que em seus territórios de origem funcionava de outra forma. Os quilombos foram constituídos por essa confluência de saberes, a partir das integrações entre os povos afroconfluentes, sempre em conversa com os povos indígenas. Gosto de imaginar que nossas divindades africanas chegaram em nosso país e para que seu culto se mantivesse vivo as práticas de encontro confluentes foram mais que necessárias, uma estratégia de continuidade. Ogun, Ossain e Oxóssi sendo recebidos pelos caboclos e caboclas que já habitavam no segredo das matas, com suas cachimbadas e conhecimentos dos caminhos dentre as folhas. Os

encantados do mar que receberam nossa grande mãe Yemanjá, firme, forte, farta e cuidadora de todas as cabeças. Aqueles que se transmutam e atravessam todos os espaços, Oxumaré e Ewá, mas que sempre sendo bem recebidos pelas Tapuias. As ruas desse então ainda novo território, no qual Exu exerce relações de confluência com as entidades da rua, Seu Zé Pilintra, Pombas Giras e Exus. A espiritualidade afrobrasileira está em constante confluência.

Bispo segue nos dizendo que a confluência é o caminho a ser seguido. É o modo de vida que deve ser buscado, em nossas práticas cotidianas. Afinal somos “começo, meio e começo.” (BISPO, 2023, p. 48)

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 rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios se fortalece. Quando a gente confluncia, 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, aumenta, amplia. Essa é a medida. (BISPO, 2023, p.15)

Concebendo a confluência como modo fundamental para a existência entre os povos e seres, Bispo também nos dá mais uma sabedoria: o contracolonialismo. Sempre construindo sabedorias e conhecimentos a partir do que viveu, Nego Bispo relata que aos dez anos começou a adestrar bois. E foi a partir dessa prática que ele foi compreendendo as semelhanças entre adestrar e colonizar.

Em um processo de colonização, primeiro é preciso que se perca a identidade da territorialidade, distanciando o ente atacado de suas cosmovisões sagradas, impondo novas formas de vida e lhes obrigando a possuir outro nome. A denominação imposta é uma forma de apagamento de uma memória para que uma nova memória colonial possa ser elaborada.

Em todo adestramento existe a mesma finalidade, que é “fazer trabalhar ou produzir objetos de estimação e satisfação” (BISPO, 2023, p.12). Todavia, não são todos os animais que se consegue adestrar, alguns vão ficando atrofiados no corpo físico outros ficam com a cabeça violada mentalmente, após algum choque mental violento. Em uma similaridade, o quilombola nos diz que existem pessoas atrofiadas: que não conseguem romper com o sistema ou com o modo de vida em que vivem, que não questionam, pessoas que não sabem de onde vem nem para onde vão, que vivem em uma servidão salarial como uma massa trabalhadora flutuante. O adestramento dizimou a capacidade de imaginação dessas pessoas.

Em sua trajetória, Bispo percebeu que era preciso usar as armas dos inimigos e de alguma forma, transformá-las. Em determinados momentos para enfrentar a sociedade colonial, seria preciso denominar os modos de vida e as falas como uma arte de defesa. Ele traduziu saberes ancestrais de sua avó da oralidade para a escrita trazendo algumas denominações que a academia compreende como conceito. É o que ele chama de de guerra das denominações:

Para enfraquecer o desenvolvimento sustentável, nós trouxemos a *biointeração*; para a coincidência, trouxemos a *confluência*; para o saber sintético, o *saber orgânico*; para o transporte, a *transfluência*; para o dinheiro (ou a troca), o *compartilhamento*; para a colonização, a *contracolonização*... e assim por diante. Ele entendeu esse jogo de palavras: “Você tem toda a razão!” Vamos botar mais palavras dentro da língua portuguesa. E vamos botar palavras que os próprios eurocolonizadores não tem coragem de falar!” (BISPO, 2023, p. 14)

Dessa forma, o líder quilombola nos mostra uma forma prática de construir a contracolonização, a partir das denominações. E toma ainda por exemplo o que as comunidades de favela fazem que é criar as próprias gírias, preenchendo o vocabulário com palavras que os colonizadores não conhecem.

O contracolonialismo proposto por Nego Bispo, como o próprio afirma, é simples. “É você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender. (BISPO, 2023, p. 58). O antídoto para a colonialidade é então o contracolonialismo. E ele exemplifica práticas de contracolonialismo: os modos de vida africanos são contracolonialistas, assim como os modos de vida dos indígenas, dos quilombolas, as organizações nas favelas. Vejo também tantas outras formas de contracolonialidade: as festas de reggae nas periferias de Fortaleza, as batalhas de rima da cultura hip hop, as festividades nos terreiros, dentre outras pulsações contracoloniais que aqui resistem.

Compreendo assim que a contracolonialidade não se constrói como conceito mas como uma prática ancestral. E prossigo então elaborando e construindo quais são as contracolonialidades que posso exercer no tempo presente, em meu exercício profissional de artista docente, em minhas práticas enquanto sujeito no mundo. Recordo também dos ensinamentos de Simas e Rufino (2006), quando propõem o encantamento como uma forma de vida, uma desobediência, uma transgressão. É imprescindível o encantamento em meus passos, se não a estrutura colonial com suas armadilhas, empecilhos e todas os

demais contratempos podem querer vencer, mas assim como Nego Bispo, sigo recusando. Tem muito de teimosia nisso: é o mundo inteiro querendo colonizar o tempo todo, mas a cada amanhecer sigo contracolonizando.

3.2 Um artista da transformação: Jaider Esbell e a ancestralidade indígena.

“Viemos de outras estruturas para nos fazer cabíveis aqui nessa ideia de tempo. Os caminhos deixados por meu avô se abrem para outros passeios, tempos de outras festas.”
(ESBELL, 2018 p. 19)

Acreditando na ideia de confluência proposta por Nego Bispo, teço aproximações com a obra de Jaider Esbell, artista indígena do povo macuxi. Curador independente, natural do estado de Roraima, sua cosmologia e cosmopercepção indígena são os norteadores de toda a sua obra. O artista definia suas proposições artísticas como ativismo, sempre se colocando como um artista da transformação. Suas obras possuem intersecções com questões relacionadas à ancestralidade, política, espiritualidade, memória e meio ambiente.

Em Boa Vista há um espaço de fruição artística que carrega seu nome, Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea, fundada pelo próprio artista no ano de 2013. A galeria já articulou várias iniciativas juntamente a outros artistas indígenas da região em que vivia, além de atividades de arte-educação em comunidades quilombolas, ribeirinhas, indígenas e comunidades de periferias urbanas.

Neto de Makunaíma, o artista evoca a presença de seu ancestral em seus passos, em suas criações e proposições: “Portanto, Makunaima é meu avô e o gênero, a forma e o conteúdo tem seus lugares, mas é preciso ir além. Makunaima está além e prova isso ao transformar-se continuamente” (ESBELL, 2018, p. 12). Makunaima transforma-se então em um ancestral, em uma força viva no campo do mistério, e Jaider Esbell, um artista em comunicação contínua com o invisível.

Quando tive contato com a verdadeira história de quem foi Makunaima fiquei surpreendida com tamanho roubo de narrativa. Assim como tantos outros, conheci a obra de Mário de Andrade que escreveu a obra *Macunaíma* (1928), o herói sem nenhum caráter. A obra é considerada um dos maiores romances modernistas, sendo que a proposta do modernismo enquanto escola artística, era o de construir uma identidade nacional a partir de signos da cultura brasileira, tendo em vista que as escolas artísticas sempre recebiam influências da cultura européia.

O personagem que dá título ao livro nasce como o filho do medo e da noite, e até os seis anos de idade não falava, por preguiça. Era um herói sem caráter

pois se tratava de uma pessoa mentirosa e inconsequente. Durante a sua jornada, Macunaíma vive em busca da jóia muiiraquitã, que recebeu de sua amada Ci. Para buscar essa jóia que sumiu, ele parte então para a cidade de São Paulo e passa por diversas situações, como por exemplo, o contato com as máquinas e o estilo de vida corriqueiro das grandes cidades.

No decorrer da obra, é notável a tentativa de Mário de Andrade em relacionar as trajetórias e situações de Macunaíma com nuances das culturas negras e indígenas, a partir das dimensões da natureza. Episódios como pássaros que contaram histórias ao Macunaíma, a ida ao Rio de Janeiro e a procura por Exu, e o encerramento da trajetória de Macunaíma que acontece por via da transformação, algo característico das culturas indígenas, no qual o personagem decide subir aos céus e se transforma em estrelas.

Importante salientar que Mário de Andrade possui uma pesquisa sobre a cultura popular brasileira, expressa na obra *Danças Dramáticas do Brasil* (1959). Dividida em três volumes, a coletânea reúne os estudos do pesquisador entre os anos de 1934 e 1944. Ele analisou danças como o Maracatu, o Bumba-meu boi, Moçambique, as Congadas, e destacou as influências das culturas européias, africanas e indígenas, além da relação dessas danças com a religiosidade.

Contudo, é preciso questionar essa proposta de identidade nacional criada por Mário de Andrade a partir da obra *Macunaíma*, uma vez que acaba por cair na reprodução de estereótipos produzindo um olhar estigmatizante sobre a cultura nacional. Por que atrelar comportamentos considerados ruins ao indivíduo para uma pessoa negra? Sua obra acerca das danças dramáticas e a profundidade do estudo não o impediram de ter um olhar fetichizado e extrativista com a cultura popular. Por que a figura caricata do homem brasileiro não era uma pessoa branca?

O discurso da obra *Macunaíma* também reforça uma falsa unidade e convivência pacífica entre as três raças que influenciam e formam a cultura nacional: brancos, negros e indígenas. Porém, o pesquisador não ressalta a colonização provida pela raça branca, que colonizou e dizimou as demais, não havendo harmonia nas interações entre esses povos.

Mas afinal, quem foi Makunaima? Nas palavras de Jaider Esbell:

Makunaíma como disse dispensa uma forma, um gênero, uma gênese. É um estado de energia que se cria e recria em si mesmo como uma bananeira que não precisa de par. São as cobranças humanas de nossos mundanos

sentidos que nos oferecem uma referência lógica. [...] Ele vem então em muitos estados transitórios, passa a aparecer além da oralidade, além do mito. Desce de seu estado supremo flechado por seu orgulho superado; quando enxerga-se além de seu orgulho e depois de todo o seu sofrer essencial. Ele rompe todos os limites, subverte todos os conselhos, deixa beijada a mão de seu avô, o jabuti, e vai ao encontro de todos nós, o universo (ESBELL, 2018, p. 15).

Makunaíma é uma força vital constante. Jaider Esbell nos traz uma compreensão pertinente para assimilar a ancestralidade enquanto uma força que acontece em movimento, em um tempo contínuo. Por vezes a ancestralidade é erroneamente assimilada como algo estático, estacionada na ideia de que há apenas uma forma, geralmente ligado à forma humana, e que essa é universal.

A ancestralidade indígena acontece com a natureza e em seus seres, expressões e formas. Ar, fogo, terra e água são os principais elementos da natureza e a partir deles os ancestrais se manifestam: peixes e outros seres aquáticos, lua e as estrelas, os rios, mares, lagos, igarapés e outras formas de pedras, montanhas, fogueiras, ventos, brisas. A energia ancestral se faz em correntezas, em marés, em árvores que já foram sementes, em brilhos de sol, em rajadas de trovão.

Para ampliar a compreensão da natureza enquanto guardiã da ancestralidade, partilho aqui uma elucidação do ambientalista e escritor indígena Kaka Werá Jacupé, que comenta sobre alguns povos indígenas e a origem de suas ancestralidades:

Cada nação ou clã guarda a sua memória cultural a sua ascendência dentro do reino da natureza de acordo com o pensamento da ancestralidade. Guarda a memória dos pais e da interação desses (...) Alguns exemplos: o povo Karajá mantém através de sua memória cultural o reconhecimento de que veio do Espírito das Águas, ou seja, para ingressar no reino humano passou pelas Águas, reconhecidas como um Espírito-Mãe a que ele denomina de Aruanã; o povo Tupy-Guarani mantém em sua memória o reconhecimento de que foram gerados pelo Sol e pela Lua quando estes habitaram a Terra como Homem- Lua e Mulher-Sol (...) (JACUPÉ, 1998, p.27).

Dessa forma, a personificação da ancestralidade perde o sentido enquanto algo universal e a transformação constante é uma filosofia comum aos povos indígenas: “Quando meu avô transforma algo em pedra, ele não destrói. E Makunaima passa na volta, transformando o que transformou na ida. Ele vem sempre em outra forma” (ESBELL, 2018, p.14). A morte não significa o fim da

existência, a vida acontece em outras dimensões. O ancestral pode existir por tempos em uma existência rochosa, em outros tempos a existência pode vir a ser um pássaro ou outro ser vivo.

Ressalto que a construção de tempo não é pré determinada, não há uma ordem ou linearidade para as transformações, não há a ideia de uma evolução da existência dentre as passagens: “Essa é a nossa linguagem, um ato contínuo em si mesmo, a transformação” (ESBELL, 2018, p. 14).

A transformação enquanto princípio ancestral em tanto me marca e me atravessa. Apesar de ser iniciada e viver a religiosidade do candomblé de nação ketu, respeito e acolho as minhas experiências com o xamanismo indígena. Lembro que por vezes já fui acolhida pela ancestralidade dos encantados, cobras, camaleões, rios e tantos outros seres de vida. Com o auxílio dessas forças, já pude transmutar tantos sentimentos e buscar caminhos para fortalecer aquilo que não tenho entendimento para realizar sozinha. Já recebi conforto e acalanto, mas também já fui cobrada pelos caboclos para ter mais firmeza nos passos, assumindo o compromisso de que o medo seja transformado para dar vazão a luz interna de coragem que deseja brilhar, existir e seguir sendo fortaleza na caminhada.

A ancestralidade orienta para aquilo que necessito aprender. Saber que essa âncora está comigo é impulsionador para as batalhas cotidianas, nos enfrentamentos às injustiças do mundo, nos momentos de estar me sentindo receosa, ou com cansaço, é o momento de se nutrir profundamente de coragem, sabendo que há tanta ancestralidade no universo que pulsa em um fluxo infinito para que meus pés possam enraizar e existir em plenitude.

Pelas vivências com o xamanismo indígena surge também minha admiração pela obra do artista Jaider Esbell. Suas pinturas trazem os traços, as cores, as formas que existem nesse mundo encantado. Ao analisar suas obras, sou atravessada pela fluidez dos modos de existir de Makunaima, e simultaneamente também sou atravessada pela singularidade em cada passagem de seu ancestral: seja enquanto beija-flor, enquanto fluido vital, enquanto forma humana.

Deste modo, tecendo a ancestralidade pela transformação, Jaider Esbell torna essa uma forte característica de suas produções em artes visuais. O artista criou a coleção *Meu avô Makunaima*, em uma auto curadoria, sendo lançada em uma exposição na cidade de Manaus, em 2018. Suas obras trazem traços que

carregam elementos em aspectos dispersos para construir uma ideia figurativa de mito fluído, como na obra Makunaima I (imagem 15).

Na imagem Makunaima II (figura 16), o ancestral aparece em pintura com aspectos humanos, uma das passagens de sua constante transformação. Esbell (2018) comenta sobre essa imagem que é possível perceber seu avô com aspectos masculinos e imponentes. Mesmo assumindo essa forma humana, o artista segue reafirmando que ver Makunaima como humano ainda é limitado, pois pressupõe como uma existência que possui um fim.

Em Makunaima V (imagem 17), seu avô agora descansa em uma rede, em um local inexistente. Sobre essa obra, o artista elucida que ainda habita no imaginário social de que os povos indígenas são preguiçosos e improdutivos por terem a rede como um espaço de descanso, e também por seu modo de vida em harmonia com a natureza, longe do desejo capitalista em destruí-la. Isso se deve a um profundo desconhecimento sobre como é a vida dos povos indígenas, de como se nasce, vive e se trabalha na floresta.

Makunaíma agora assume a forma de um beija-flor. Na imagem 18, a ancestralidade é um pássaro que voa por entre as eras, com feições coloridas, como quem deseja voos infinitos de liberdade. A liberdade não é de quem foge de algo, mas por ser livre em existência e transita em estados de energia.

As aparições de Makunaíma nos convidam a pensar fora de qualquer racionalidade em que só é possível existir em matéria. A não-linearidade de sua ancestralidade, as transformações constantes, os estados fluidos, o colorido constantemente presente, tornam suas criações oníricas ao passo que extremamente lúcidas e reais. A aproximação entre mundos e o estreitamento com o invisível em todas as ações cotidianas é o rastro principal de suas obras, deixando uma semente que é possível habitar esse mundo pela escuta de nossos ancestrais.

Imagem 14: Makunaima I. Técnica: Acrílica e pincel posca sobre a tela. 90x90cm. 2017.



Fonte: acervo do artista.

Imagem 15: Makunaima II. Técnica: acrílica e pincel posca sobre a tela.
Tamanho: 90x90 cm. 2017.



Fonte: acervo pessoal do artista.

Imagem 16: Makunaima V. Técnica: acrílica e pincel posca sobre tela. 90x90 cm. 2018.



Fonte: acervo pessoal do artista.

Imagem 17: Makunaima VI. Técnica: acrílica e pincel posca sobre tela. 90x90 cm. 2018.



Fonte: acervo pessoal do artista.

3.3 Ancestral das encruzilhadas pretas e indígenas: a criação de Pedra Silva.

No bairro Planalto Ayrton Senna, na cidade de Fortaleza, existe muita vida própria da periferia: pessoas na calçada do fim de tarde, a rua da feira, crianças correndo na rua, som alto com forró. Há um quintal, em uma das últimas ruas do bairro, já quase perto de outro município, em que a vida pulsa em abundância. Esse é o quintal da casa de Pedra Silva, uma artista travesti e macumbeira. Uma bacia de alumínio comum a tantos outros quintais mas que simboliza o cotidiano de um espaço, uma pia cheia de todas as coisas possíveis, passarinhos, plantas, um chão de terra batida. Alguns objetos de alumínio, que são instrumentos de trabalho de seu pai, uma iluminação amarela no início da noite, e principalmente, boas lembranças e histórias permeiam esse quintal.

Imagem 18: Quintal da artista Pedra Silva, no bairro Planalto Ayrton Senna.



Fonte: acervo de Pedra Silva.

A trajetória de Pedra atravessa a minha trajetória e a construção dessa pesquisa. Fizemos o TCC I do curso de Licenciatura em Teatro do IFCE juntas, a

montagem do espetáculo Arragaia (2018). A dramaturgia do trabalho era baseada nas cosmologias africana e indígena, partindo do mito yorubá dos abikus, que são crianças que vem ao *Aiyé* (terra) em uma vida curta, cruzando com a mitologia dos povos indígenas da etnia yanomami, que narram o fim dos tempos a partir da Queda do Céu. Além disso, tecemos essas mitologias com as nossas ancestralidades, trazendo em escritos e gestos as nossas memórias de vida, que desembocou na encenação do trabalho.

Fizemos muitos exercícios cênicos nessa montagem. A construção da cena se dava a partir dos estados de energia corporal, nos relacionamos fortemente com espaços da natureza como o mangue, trabalhamos com elementos de força como ervas, sementes, cachimbos, objetos de memória eram nossos dispositivos criativos, além de exercícios de escrita que pautavam a ancestralidade como fio condutor de narrativas. Acredito que todos esses são elementos que seguem em nossas construções artísticas, tanto na minha como na de Pedra.

Fomos uma turma pequena de seis pessoas, sendo Pedra, Lívian, Clarisse, Matheus, Amon, Lara, com orientação da professora Liliana Matos. Todas nós escolhemos estar juntas naquela montagem, adiamos outros projetos pessoais, pois sabíamos da nossa afinidade artística. Ensaíamos de segunda a sexta e realizamos um temporada de cinco apresentações no barracão cênico do IFCE, na Casa de Artes, no ano de 2018.

Sendo uma artista travesti, uma ancestral das encruzilhadas negras e indígenas, Pedra Silva hoje atua nas artes expandidas: vídeo, instalações, teatro, dança, performance, colagem e fotografia. Tendo como o cerne de sua criação a ancestralidade, ela faz do quintal de sua casa um espaço sagrado e artístico, sendo ambiente para experimentações, imersões, criações e encontros, sempre em comunicação com a espiritualidade.

O quintal, em muitas casas das periferias, geralmente é o espaço que possui maiores amplitudes. Além das dimensões estruturais, acaba se configurando como um espaço de guardar determinados objetos da casa e um local de socialização e lazer. Tenho boas lembranças de quintal, do da minha avó na cidade de Itapipoca, e também do quintal da casa da minha mãe, que não era muito amplo, mas era o melhor espaço para se tomar um banho de forma tranquila. Compreendendo o quintal como espaço importante para o ambiente doméstico,

compartilho aqui a contribuição de Nego Bispo sobre a relevância do quintal para os quilombolas.

Qual é a parte mais necessária de uma casa no quilombo? É o quintal. Na verdade, são várias: a cozinha é necessária também, todo mundo chega pela cozinha. Mas o quintal é essencial porque é onde as crianças aprendem a fazer tudo. É também onde guardamos espaço para construir a casa de quem vai nascer, as casas das próximas gerações. Na casa da minha filha, por exemplo, há espaço para fazer a casa do filho dela. Nossas casas são pensadas com espaço para fazer outras casas (BISPO, 2023, p. 59).

No decorrer do ano de 2020, a artista Pedra Silva produziu uma série de criações em seu quintal. Faço aqui um destaque para esse ano, uma vez que estávamos vivendo em isolamento social e sem a perspectiva de vacina, devido à pandemia do covid-19. Foram cerca de dois anos trabalhando e produzindo no formato remoto. A sensação era como se estivéssemos todos vivendo sob o medo da morte, que estaria no vírus e em suas ligeiras transmissões. O tensionamento pelo fim do mundo ou o colapso do modelo de sociedade que vivemos foi impulsionador de muitas criações artísticas deste período, inclusive recordo que, ao ingressar na pós-graduação em artes, esse foi um o norte de pesquisa de umas das disciplinas que vivenciei.

A obra de Pedra não parte da prerrogativa do fim dos tempos. Nossas existências que são firmadas na ancestralidade que já atravessou eras e mais eras, que vivenciou tantos isolamentos, e que ainda sim mantém viva e enraizada as sabedorias apreendidas com a natureza e com nossas entidades e divindades. Ao invés de construir narrativas que abordassem o medo e a expectativa da morte prematura, Pedra tem uma atitude artística de afirmação de vida, que toma a ancestralidade como âncora, em um momento tão controverso da humanidade.

Tomando o firmamento da memória como horizonte de sustentação neste plano terreno, surge então o projeto “Para a terra volta toda corpa em matéria”⁸, que parte das pesquisas da artista que fazem uma relação de encruzilhada entre o corpo, memória e macumbaria. A proposta do projeto está em afrografar memórias, ideia que surge a partir do conceito-ação idealizado por Leda Maria Martins, partindo das religiosidades, saberes, ciências e organizações que foram saqueadas das

⁸ Acesso ao projeto virtual no seguinte link: <https://paraaterra.hotglue.me/visite>

populações negras e originárias do país. O projeto também tem a contribuição de Rodrigo Lopes, com a curadoria e design gráfico, Garu na criação da modelagem 3D, e Viúva Negra na ambientação sonora. Nas palavras da curadoria:

Para compreender os limites e possibilidades de presentificar a macumbaria na virtualidade, transmutamos o quintal da artista e parte de suas obras em um espaço virtual. Essa transição do físico para a virtualidade é também uma forma de denunciar as especulações imobiliárias em torno das comunidades periféricas, um jogo capitalista que transforma o território em moeda, invisibilizando e desumanizando vidas racializadas. O Espaço Virtual 360° é uma viagem pelo quintal da artista-educadora Pedra Silva, localizado no bairro Planalto Ayrton Senna (antigamente conhecido como Pantanal) em Fortaleza (CE), reconstruído a partir de modelagem 3D, onde estão reunidas parte de suas obras (LOPES, R, 2020).

Uma riqueza de detalhes compõe o espaço. A sugestão dada é se orientar pelas setas e utilizar os fones de ouvido para uma melhor ambientação. Fotografias analógicas, sugestões de programa performativo a partir da utilização de bacias, ervas, argilas, fotografias. Os objetos são a própria materialidade da ancestralidade. É forte e curioso tornar objetos cotidianos como a nossa memória, as toalhas de mesa rendadas, copos de alumínio, os jarros de barro, objetos que são comuns a tantas famílias, e que são imensamente carregadas de significados.

Dentre a composição de objetos, imagens, palavras, sons e materialidades que compõem a instalação, o espaço do trabalho de seu pai também é retratado na obra. A relação com a ancestralidade viva por vezes também possui seus conflitos. Até aqui, comentei muito sobre a necessidade em prosseguir com as sabedorias e ensinamentos, para que esses não sejam mais esquecidos ou se percam no decorrer dos tempos. Viver a ancestralidade também é pensar nas transmutações em vida, na relação entre mais velhos e mais novos, nas relações com o tempo, com a comunidade que pertencem e as relações consigo mesma. Esse é um questionamento que muito acompanha na construção das ações performativas de tempo roubado. De forma íntima e poética, Pedra Silva partilha sua relação com seu ancestral vivo, seu pai:

Eu e meu pai Teco nascemos no mesmo dia 23 de agosto. Somos herdeiras dos minérios. Vivemos como o ponto de força da encruzilhada, como uma espiral que retorna mas não se repete. Temos muita a aprender uma com o outro. Como já diria Babá Patrício de Oxóssi. “a função do mais velho é ser crítico e a do mais novo é transgredir a crítica.” Assim a tradição se movimenta. Desejo aprender as técnicas de forjar silêncios quando a

tempestade se levanta, de modelar Ferro em Obra de Arte. Conviver com meu pai é estar de frente, por vezes, de um espelho que mostra a cólera. É me deparar com gestos que desejo transmutar. Seu Teco também precisa aprender comigo a ser barro mole, a se desmanchar mais, a ser mais frágil. Sei que as mu-danças levam Tempo para serem incorporadas, sei que o ateliê de meu pai é herança viva do que ele vem construindo ao longo dos anos. (SILVA, P. 2020)

Pensar a ancestralidade de Pedra Silva é também tomar conhecimento sobre as origens do bairro Planalto Ayrton Senna, bairro mais conhecido por entre os moradores como Pantanal. Conforme a artista, o Pantanal surgiu no dia 27 de julho de 1990 e as pessoas que habitam essa terra já vieram de outras terras em um processo de êxodo. Compreendendo que para nós, povos de origem afrobrasileira e indígena, o chão carrega o significado de quem fomos e de quem somos, é a nossa memória. Contudo, para a especulação imobiliária que cresce de forma desenfreada, o chão é sinônimo de dinheiro e poder. A cidade de Fortaleza, assim como outras capitais, segue em um ritmo de expansão que não garante qualidade de vida para toda a população das periferias e favelas.

Imagem 19: Frame da instalação: Para a terra volta toda corpa em matéria. 2020.



Fonte: site do projeto.

A memória está viva no pé de bananeira do quintal de Pedra. Essa é uma característica de nossas ancestralidade, medir o tempo pela natureza: pelo tempo

que a bananeira está enraizada o amadurecimento das frutas e seu tempo de colheita, os presságios de chuva pelo ecoar dos pássaros. Sobre o tempo cronológico que reside neste chão, a artista comenta que se é por volta de dezesseis anos, entre idas e vindas.

O capitalismo impede a nossa existência plena com a natureza. Um quintal povoado de frutas, folhas, chão, ventos e muita vida na cidade do asfalto é uma resistência ancestral. Pedra traça sua existência pelo tempo das árvores. “Pretendo viver no tempo do pé de bananeira. Temos árvores, sinfonias da temporalidade no fundo do quintal. Temos manga, caju, suor, facões, grito y protesto pelo ato de vida! (SILVA, 2020).

A relação com o chão é então o fio condutor do vídeo performance “Rastros d’as Encruzilhadas (2020), que também compõem a instalação “Para a Terra volta toda a corpa em matéria”. O vídeo (imagem 20), narra a relação de sua ancestralidade com o surgimento do bairro Pantanal.

Imagem 20: Frame do vídeo performance Rastros d’as encruzilhadas.



Fonte: site do projeto.

Ao escrever sobre Pedra fico muito emocionada. Parei essa escrita para rezar no chão de minha casa. Eu rezei de forma tão íntima que lembrei do meu

ronkó, no qual me iniciei com dois irmãos, de Yemanjá e Obaluaiye. No candomblé a gente reza no chão, a gente se ajoelha e bate cabeça em uma reverência ao chão porque a nossa ancestralidade está viva onde quer que a gente pise, está como raiz em nossos pés. Tenho além de admiração por sua obra, um carinho pela amiga que está na construção artística de tempo roubado quando as ações performativas ainda estavam no campo da imaginação. Pedra é iniciada para Yemanjá, e eu fico feliz dessa orixá que é a mãe de todos os orís (cabeças) estar presente em minha caminhada desde o meu renascimento e pela presença de amigas tão queridas.

A relação entre chão, memória e macumbaria é também o eixo que dá origem à residência artística elaborada e proposta por Pedra Silva. “Memórias Negre Natives” é um espaço de formação e criação artística que já ocorreu em três edições (2020, 2021, 2022). Pude participar da primeira residência, ainda no ano de 2020, sob o formato remoto, juntamente com outros artistas de diferentes linguagens.

O programa formativo foi dividido em três ciclos: o corpo umbilical, o chão da memória, os gestos e imagens memoriais. No primeiro ciclo, começamos com a pergunta disparadora “Quem te deu passaporte para a ancestralidade?”, no qual compartilhamos com outros residentes fotografias de nossos ancestrais, realizamos estudos de textos de Grada Kilomba além de experimentações corporais a partir de exercícios guiados. No segundo ciclo, debatemos a relação corpo e ancestralidade a partir de Inaicyr Falcão⁹, o funk enquanto preparação corporal e compartilhamos obras artísticas que tinham a ancestralidade enquanto dispositivo criativo. No terceiro ciclo, vivenciei exercícios onde a proposta era a criação de gestos narrativos, além da leitura de textos de Luiz Antônio Simas, historiador, professor e pesquisador das religiosidades e culturas populares.

Desse percurso houve também o momento de culminância, no qual a partir dos dispositivos criativos que foram vivenciados, cada artista produziria um experimento tomando a ancestralidade como chão da criação. Enquanto artista, aproveitei então para partilhar meus escritos que há tempos estavam nos meus cadernos, e utilizei as experimentações corporais feitas na residência.

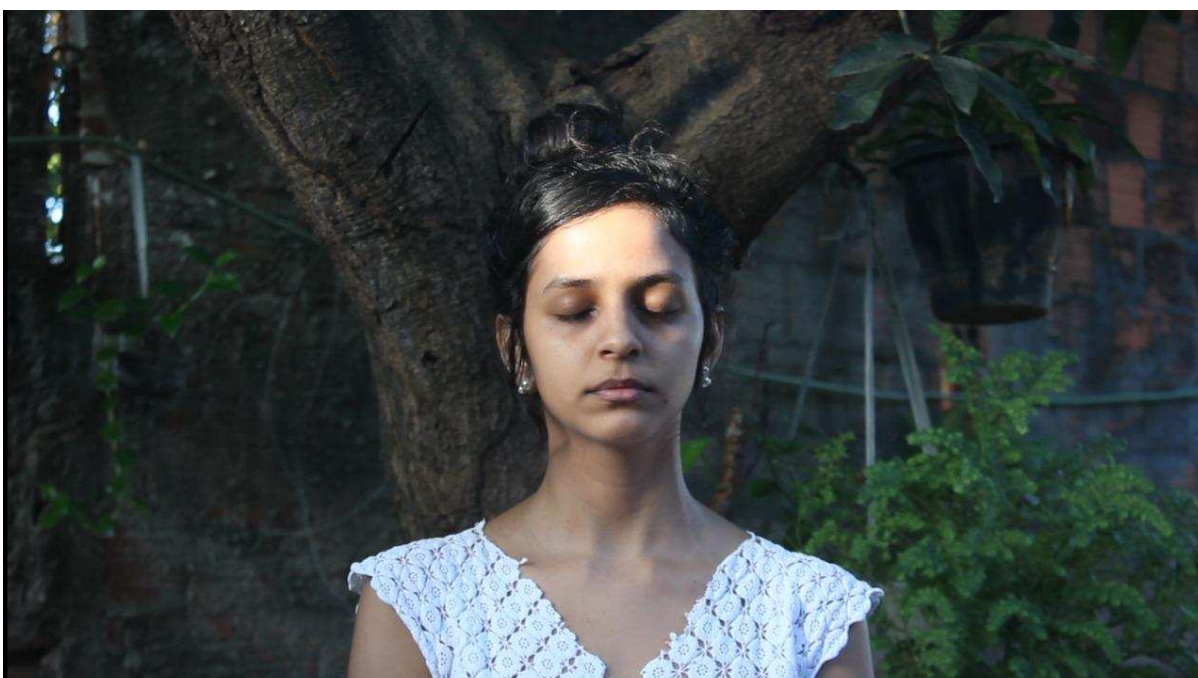
⁹ Inaicyr Falcão é baiana e vive em Salvador. Cantora lírica, educadora e pesquisadora comprometida com a difusão da cultura africana e afro-brasileira. É autora de *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação* (2021). Seu trabalho artístico inclui o álbum *Okan Awa: Cânticos da tradição lorubá e sementes ancestrais* (2002), além de publicações e performances que contribuem para o entendimento da obra do artista cênico, orgânico e plural, o qual ancora-se na dinâmica de uma cultura tradicional e contemporânea. Fonte: 35º Bienal de São Paulo, Coreografias do Impossível. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/inaicyra-falcao/>. Acesso em 02.02.2023.

Imagem 21: Frame do vídeo performance Chorar um Rio Inteiro.



Fonte: acervo pessoal.

Imagem 22: vídeo-performance Chorar um rio inteiro.



Fonte: acervo pessoal.

Surge então o vídeo-performance Chorar um rio inteiro. Com uma câmera semi profissional de uma amiga, gravamos este vídeo em junho de 2020, no quintal da casa de Pedra. Construí um roteiro performático unindo texto aos gestos narrativos, trazendo signos que pudessem integrar a composição do trabalho. Pedra também traz a contribuição de suas formulações, trazendo a construção de imagens fotográficas e a composição com o espaço do quintal e as encruzilhadas. Assinamos então o roteiro do trabalho juntas.

Deste modo, esta é então minha primeira construção artística solo. É aqui que começo a imaginar a memória, a partir de uma relação poética com as águas. Começo aqui a escrever a partir da relação com fotografias feitas por mim e por meu pai, em algumas idas à cidade de Belém, e inicio com um questionamento: o que aconteceu durante todas essas travessias por entre entre os rios, quais os desejos envolvidos e que seres da natureza cuidaram de meus ancestrais.

4 RIOS QUE ENCONTRAM CAMINHOS: POÉTICAS DA CRIAÇÃO.

“Dançam vivos
Os mortos
Que continuam
Andam mortos
Os vivos
Que não dançam.”
(Luiz Antônio Simas)

Farejar algo que não foi vivido por mim mas que em mim vive. Farejar as entrelinhas das histórias que me foram contadas, silenciar e sentir com paciência. Atenção aos detalhes, daquilo que não me foi dito mas que, pela continuidade, vive em minha pele, em meu jeito, em minha existência. Farejar é percorrer com as espadas de Ogun para abrir os caminhos de uma descoberta, é observar por entre as folhas de Ossain quais os caminhos devem ser pisados, farejar com a persistência de Oxalá, em passos lentos e firmes.

Criar o vídeo performance “Chorar um rio inteiro” (2020) foi imprescindível para o desdobramento de Tempo Roubado, foi com esse experimento que percebi a necessidade enquanto artista em aprofundar a relação com a memória, tendo sido impulsionador dessa construção performática, em que falo sobre a relação com os rios e os mistérios que neles habitam, sobre as muitas partidas. Uso elementos cênicos que também prosseguiram em outros trabalhos, como a indumentária na cor branca e a bacia de alumínio.

Deste modo, a proposta deste capítulo é apresentar as ações performativas que culminam no projeto Tempo Roubado. Aqui partilho três ações, realizadas na Sabiaguaba, área de preservação ambiental localizada na cidade de Fortaleza. Na primeira ação, atuo a partir do eixo corpo-travessia, fazendo o exercício de imaginar memórias acerca das passagens marítimas. Na segunda ação performativa, atuo a partir do eixo corpo-casa, pensando a relação do corpo enquanto território, das casas que me habitam e dos espaços que também se fazem morada. Na terceira ação performativa, construo a relação corpo-rio, experimentando a transmutação das águas e a memória de minha avó, Maria José. Relato também sobre os procedimentos de criação, a escolha dos signos, a relação com a natureza, o corpo enquanto território e espaço da memória, a palavra enquanto dispositivo imaginativo.

4.1 Percursos inventivos: corpo travessia

Todo percurso de criação parte de alguma faísca. Gosto de lembrar quais as pólvoras que alimentam essas faíscas, seja para reafirmar por que me movimento corporalmente, por que escrevo e acredito no axé da palavra, por que há um compromisso de vida com aquilo que me move, com a criança que fui e que sonhava muito com a liberdade, com a espiritualidade no qual sigo e que me rege. De tempos em tempos, gosto de renovar meu acordo com a dança, escrevo em meus cadernos os desejos que me levam a continuar. Gosto de retornar para esses firmamentos que constituem o acordo, uma vez que farejar é também estar constantemente o revisitando. Tempo Roubado é também uma dança para muitas interfaces que compõem esse desejo que é dançar. E afinal, por que danço?

Imagem 23: anotações da artista.



Fonte: acervo pessoal.

Para não esquecer que a ancestralidade se constrói em movimento, e que muito antes de ser arte, o corpo em movimento é o desejo de liberdade, um impulso

vital que vem de tantos tempos, uma memória que atravessa. E para reafirmar por que danço, faço um retomo também aos escritos de Tieta Macau, artista maranhense, que vive em Fortaleza, e que tem seu fazer artístico baseado na aparição e na construção de macumbarias cênicas. Há um momento do espetáculo Ancés em que o artista convida parte do público para irmos lendo estes escritos. Guardei um desses em minha casa, para reafirmar as danças e gestos que também me precedem.

Olhar um pouco atrás, o infinito possível de combinações que me precedem. Que me pré-cedem o gesto e me cedem a dança [...] Porque me dançam outras de mim? Porque somos contínuas, a mágica divina, somos a mesma, da mesma da mesma, espelhos da gente, a simbiose perfeita, a singularidade coletiva. Imorríveis. Dançamos para permanecermos vivas. Quando uma corpa negra dança, nunca será apenas por satisfação ou por fetiche em compor uma cena de estesias eurocontroladas, pois ao bater o pé no chão reverbera a vida. Um corpo negro dança, pois muitos lhes dançam. Na terra do sequestro colossal, prometida e devastada, é uma das poucas possibilidades de estar feliz sem medos, pois os tambores vencem o medo. é quando a fera do extermínio não se aproxima, pois a muralha de Xangô se ergue, os raios da lansã cortam os céus, os mares de Iemanjá se arrebatam em ondas, as cachoeiras de Oxum se desabam com mais força, Oxumaré se lança ao céu em arco-íris, a mata de Oxóssi a Ossain se fecha em cura. Quando um corpo negro dança a natureza se revira, e esse corpo se faz livre...livre enquanto dança (MACAU, 2023).

Tempo Roubado é também esse pacto que fiz comigo mesma e com minha ancestralidade que, de alguma forma, quero fabular pela continuidade das memórias e não mais suas interrupções e soterramentos. As memórias que construo no tempo presente são elementos de uma narrativa de continuidade, a compreensão de que sou uma ancestral do futuro. Criar memórias é também um processo de aceitar que o tempo também é feito de forma devagar. O tempo de cicatrização e cura, para que as memórias não se tornem fantasmas, e sim sejam locais de fortaleza; é um tempo que ainda não é possível de mensurar. Corroboro aqui do que a artista e psicóloga Castiel Vitorino Brasileiro, que tem sua criação voltada para os caminhos de cura das feridas coloniais baseada na filosofia bantu, acredita sobre a elaboração do tempo:

Tempo de cura não é um tempo cronológico porque é um tempo outro. Se é outro, então é um tempo singular e cada um cria para si uma dimensão de tempo. Essa dimensão de tempo fica apoiada em uma coletividade porque o

tempo cronológico tenta universalizar todo mundo em uma experiência só (BRASILEIRO, 2020, p. 29).

Ainda em 2020, realizei o primeiro experimento em vídeo-performance que denomino de Tempo Roubado. O material foi gravado em agosto de 2020 na praia da Sabiaguaba, com a contribuição artística de Pedra Silva e Ilton Rodrigues. A proposta poética da performance se deu na criação de um corpo-travessia, na relação do corpo com a natureza, no qual realizei uma vivência nas proximidades do Rio Cocó.

A compreensão que fomento nesse trabalho se refere ao tempo dos vínculos que não foram vivenciados e se perderam pela continuidade das gerações. Um tempo que foi roubado pela ausência de oportunidades sociais, um tempo que foi soterrado pela não continuidade das histórias, um tempo que foi fragmentado pela reatualização da violência colonial da separação de seu território original. Essas ações performativas são então uma tentativa de reconstruir essa memória.

A relação entre o corpo e a natureza nesta primeira ação performativa, onde faço um percurso pelo mar, as dunas e o rio, surge da compreensão de que o corpo também é uma manifestação da natureza e que esses lugares são sagrados, carregados de força ancestral e energia cósmica. Para isso, tenho referência no pensamento de Ailton Krenak (2020) que traz o entendimento dos povos originários de que os ameríndios e todos os povos que possuem memória ancestral, carregam lembranças de antes de serem configurados como humanos. E para além das lembranças, é preciso possuir relação no tempo presente com a natureza: “Assim como aquela senhora hopi que conversa com a pedra sua irmã, tem um monte de gente que fala com montanhas” (KRENAK, 2019, p. 10).

Imagem 24: ação performativa na praia da sabiaguaba, 2020.



Fonte: acervo pessoal.

Além de tudo, a natureza possui seu próprio tempo e muito ensina sobre as maneiras de vivenciá-lo. As marés baixas, as marés altas, o mangue cheio e o mangue seco, o rio que sempre deságua no mar. Infelizmente vivemos na realidade do tempo marcado pelo relógio cronológico, das metas e dos prazos, não construímos um tempo para ser apreciado e vivenciado, mas vivemos em função de correr contra o tempo.

O tempo se faz como o fio condutor da memória? O tempo é a própria memória? Como se dá o tempo da elaboração de uma memória? O tempo é o ritmo de uma manifestação cênica? Além das urgências em reinventar memórias, como se dá essa memorização? Ao ir tecendo esta dissertação sempre sou permeada por muitos questionamentos de que relações com o tempo precisam ser estabelecidas. Elejo como fundamental o firmamento do tempo no corpo, por ser ele quem crava, quem institui e quem reatualiza nossa compreensão do que precisa ser lembrado, o que precisa ser continuado e o que necessita ser rompido.

Sobre o roteiro da ação corpo-travessia, percorri trechos do rio Cocó e a região das dunas. Inicialmente, começamos registrando os detalhes corporais expandindo para a construção de ações que pudessem lembrar uma preparação para uma longa travessia. Começo então percorrendo as dunas para ir ao encontro

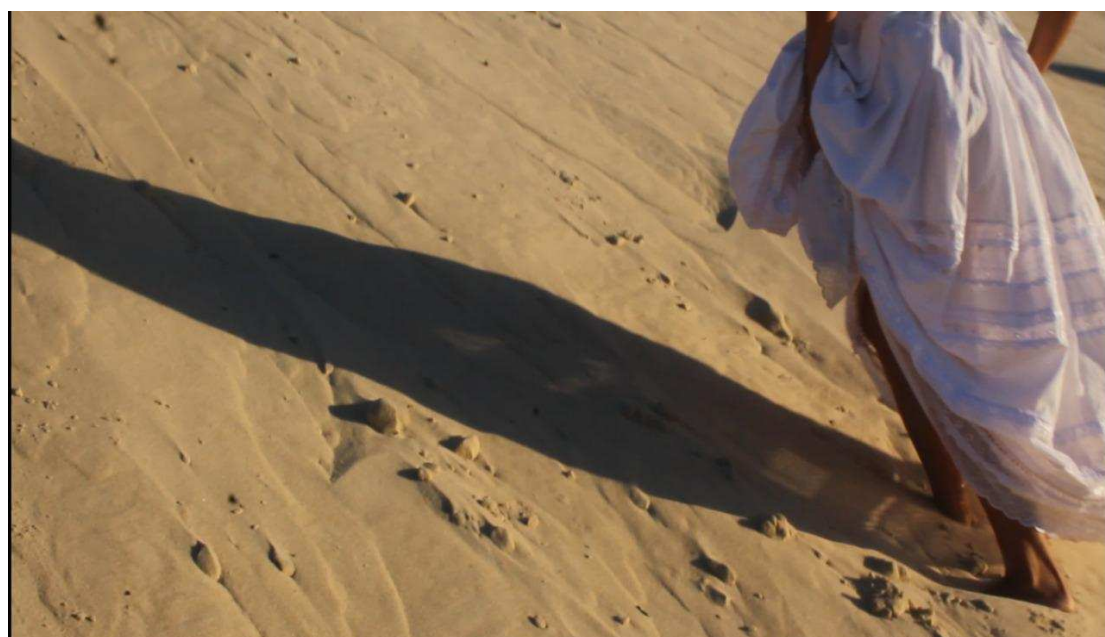
do rio. E nesse rio, faço uma preparação para a travessia, pensando na saudade que seria enfrentada, no desconhecido que seria visitado, nos desejos que atravessam uma partida.

Imagem 25: frame da ação performativa na praia da Sabiaguaba. 2020.



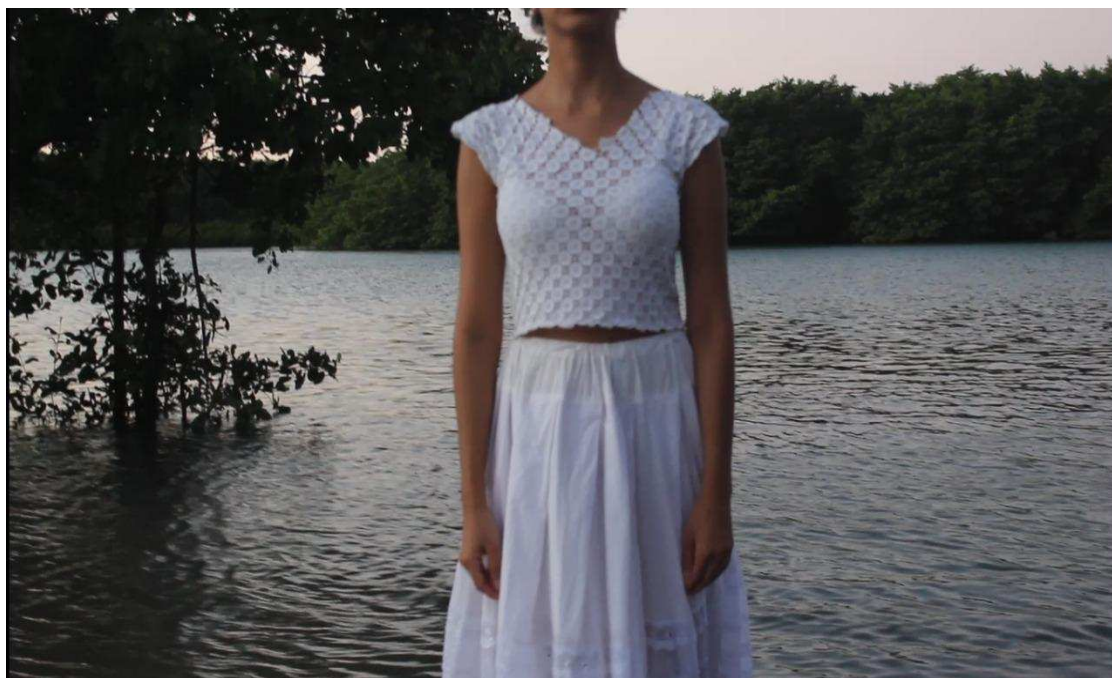
Fonte: acervo pessoal.

Imagem 26: frame da ação performativa de 2020, na praia da Sabiaguaba.



Fonte: acervo pessoal.

Imagem 27: frame da ação performativa, na praia da Sabiaguaba.2020.



Fonte: acervo pessoal.

Também compondo a ação performativa, elaborei algumas proposições em escrita. Imagino que sentimentos possam ter permeado todos os ancestrais que foram pela coragem em partir, mas aqui imagino muito sobre minha avó Maria José, que é nascida no estado do Ceará. Tenho muita firmeza de que as águas dos rios foram sua companhia nas noites mais longas e escuras. Que o invisível guiou seus passos e a natureza se abriu de esperança para recebê-la: chuvas, dias quentes, trovoadas, uma alegria como um brotar de flores deveria ser a sua chegada em Macapá.

Existem muitas formas de ir embora. Em quase todas, fica a lembrança. Se foi bom pro coração, é saudade. Não é sobre falta: saudade é mergulhar na água. A água transmuta pra virar nuvem, aquele algodãozinho que corre no céu, tem várias formas e também deságua. Descarrega. E nem todo descarregar é tranquilo. Assim são muitas partidas, fortes que nem raio do céu. Abalo sísmico no pisar de terra. Trovoada vem antes avisando e quem quiser que se segure. Partida é um raio no chão, energia brusca onde antes tinha laço. Tem partidas que são quentes como aquela nuvem que tá quase sozinha no céu do meio dia. Uma quentura sem fim que não sei explicar de onde vem. Assim como não sei explicar a quentura da gastrite, quente como as coisas que eu não digeri. Quente que dá vontade de ir embora mesmo, única solução que tenho pra quentura que não passa é um tempo forte de chuva. água lava tudo. Do sentimento mais íntimo até a lágrima seca, aquela

que tem um gosto amargo, só você a conhece, tão sua quanto sua energia. água lava tudo: dá esperança ao povo que planta e também faz essa esperança de que novas águas cheias de amor hão de encher meu coração. O amor é aquela semente que sempre brota. Água é aquele amor que sempre acalanta. Dessa vez, mergulhei na água barrenta, que guarda aquela memória ancestral de coragem. Assim como eles fizeram, sigo esperando outro banho de chuva pra lavar essa partida (FERREIRA, 2020)

A pesquisa em performance foi tomando outras experimentações, com maiores ramificações. Fui então tomando como referência as diversas travessias que foram realizadas, como também as casas de meus ancestrais que pude visitar nas poucas vezes que fui ao norte do país. Experiências que me motivaram a imaginar o que ocorria naquelas casas, que segredos e mistérios existem em suas paredes e em seus mínimos detalhes. Nas construções das casas estruturadas pelas madeiras, perto dos rios, casas que não foram vendidas e que seguem abrigando tantas gerações.

4.2 Um corpo casa

Em 2021, com o auxílio financeiro da Lei Emergencial Aldir Blanc (Lei 14.017/2020), consegui ampliar a ação performática de Tempo Roubado. A equipe então foi ampliada, e pude convidar outros artistas para criar a edição, a fotografia, o design gráfico e a trilha sonora da ação que foi registrada em fotos e vídeo. Aqui, a elaboração principal foi a criação de um corpo-casa. De todas essas visitas, o que meu corpo agora guardava como lembrança das travessias realizadas e dessas casas? Como o meu corpo se faz uma casa? Lembro que quando estive em Macapá, meu pai frisava bastante que os primeiros cearenses que partiram foram apenas com a roupa do corpo. Antes das paredes existirem, a pele se fez então a primeira morada.

Em consonância de apreender o corpo enquanto casa, no sentindo de território, o pesquisador Luiz Simas, em sua obra “A ciência encantada das macumbas” (2018), traz a seguinte afirmativa que considero importante para a compreensão desta escrita:

O corpo é o primeiro registro do ser no mundo, é o elemento que versa acerca das presenças e reivindicações de si, é o que nos possibilita

problematizar a natureza radical do ser e as suas práticas de invenção. O conceito de diáspora africana nos orienta como perspectiva analítica para pensarmos as múltiplas presenças das populações africanas e de seus descendentes nas travessias das encruzilhadas transatlânticas, como também na codificação do que vem a se estabelecer como Novo Mundo. (SIMAS, 2018, p.53)

No processo de composição da ação performativa para estruturar que memórias habitam o meu corpo, dois elementos são explorados, o gesto narrativo e a escrita da construção de memórias que remetem a um território. Sobre a primeira, a proposta de criação do gesto surge ainda na experiência da Residência Memórias Negre Natives (2020), pela vivência de um exercício em caráter de imersão. No segundo ciclo da Residência, o corpo voltado para o chão, o foco foi a criação enraizada na ancestralidade. Movimentos corporais que se iniciavam no chão e se desdobravam em círculos de fogo foram se expandindo pelo corpo. Também recorro de procedimentos que exploravam a imaginação de elegermos um gesto ancestral e irmos nos relacionando com o mesmo.

Tempo Roubado possui uma profunda relação com o tempo das águas, dos rios que sempre correm na mesma direção, dos ciclos das marés, das águas internas das lembranças. Dessa forma, o exercício proposto na residência veio pela energia do fogo, porém aqui fiz uma reelaboração a partir da energia da água, que possui suas nuances, mansas, valentes, águas salgadas, doces, águas internas. São construídos movimentos carregados de leveza que alternam com momentos de maior força.

O gesto narrativo é então construído pelas partituras e composições corporais que surgem do movimento das águas. Retomando o pensamento de Leda Maria Martins, o gesto é onde a performance se instaura e realiza a grafia da memória (MARTINS, 2003). Escolhi criar um gesto comum, o gesto de banhar o orí, que do idioma yorubá significa cabeça. Na espiritualidade afro-brasileira do candomblé, orí é a nossa primeira divindade, a qual se deve reverenciar e zelar, com boas atitudes, bons pensamentos, para que assim os orixás possam agir em nossa cabeça, nosso corpo e em nossos caminhos.

Imagem 28: Tempo Roubado, 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Neste processo de criação da escrita de um corpo casa, falo sobre as flechas, as espadas. São referências às paramentas sagradas utilizadas pelos orixás caçadores e que conhecem profundamente as florestas, Ogum e Oxóssi. No exercício imaginativo de quem protegeu, orientou e abriu caminhos para os ancestrais, acredito que todos os seres de luz que habitam nas matas e os orixás que também me acompanham, orientaram e trouxeram esperança para todos eles. Essas são as palavras que acompanharam essa ação performática:

As bênçãos de uma casa a poucos metros do maior rio do mundo. A medida dos meus sonhos é o alcance da minha vista pela janela, sempre estarão no limiar dos céus. Bênção de águas que não me banhei na nascente mas que desaguaram em mim... sou um rio. Em todas as arestas de uma casa moram um segredo. Sob paredes sob madeiras nossos ancestrais também sentiram medo, talvez choraram por desespero, e renovaram sua fé no primeiro céu da manhã seguinte. Todos eles já passaram pelo que passei. Por que passo tanto tempo querendo apenas o que é novo se posso olhar para trás e repensar onde estão as minhas sementes?

Acredito fielmente que em todo céu rosado mora a confiança de novos tempos, eu e milhares de pessoas pretas nesse Brasil, acho que a teimosia é amarela pois todas as manhãs são banhadas pela luz que irradia a teimosia em continuar e persistir.

E ainda carrego as memórias das espadas e das flechas. Vivemos muitas guerras. Toda flecha é para também se proteger do que virá. Há muitas invasões e a morte bate agora na porta da minha casa. A morte sempre nos rondou, mas o espírito ancestral atravessa as eras e mais eras e mais eras...

Nessa travessia de desejos, eu bato minha cabeça no chão e peço: meu ori, lute por mim! Me ensina a desaguar. Me ensina a não querer represar essas águas. Me ensina a transmutar em nuvens finas e leves, me ensina a chover quando eu estiver no solo deserto da solidão. Me ensina a cuidar das minhas águas, que eu me afaste do mundo mas jamais jamais me afaste de mim! Ori, cuida de mim!

Ori me lava com as minhas águas salgadas! Estou em busca desse tempo saqueado no que eles datam de 1500, e do que meu pai me disse ter sido nos anos 40, mas quero aprender com a paz do velho que veste branco a ter paciência que requer uma descoberta. Passos firmes porque há de se demorar, já me disseram que devagar também é tempo mas eu insisto em não aceitar. Meu ori, me mostrando que minha maior habilidade é também a minha principal inimiga... Como costurar um tempo roubado? Me querem e nos querem aos remendos, mas nunca conheci quem conteve o fluxo de um rio... (FERREIRA, 2021).

Imagem 29: Tempo Roubado, 2021.



Fonte: acervo pessoal.

A recriação da memória pela palavra, além de propagá-la como linguagem é uma forma de conhecimento, é uma manipulação de energia, sendo evocada no momento presente em que é proliferada. É também uma dimensão ritual, possuindo forte herança das festividades populares e dos cultos religiosos afro-brasileiros, onde a palavra é dita e cantada em momentos específicos, de acordo com o que é intencionado.

Imagem 30: Tempo roubado, 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Sobre a composição do espaço da ação performativa, além dos já percorridos rios e dunas na ação anterior, faço também um momento performativo no mangue, juntamente com objetos pessoais como fotografias, lenços brancos e aqui insiro um novo elemento, a cabaça. É um fruto de uma planta, comumente usada como recipiente de água, sendo utilizada tanto por pessoas que ainda mantém viva a tradição em cidades do interior do estado, como em algumas práticas espirituais e religiosas que ainda vivencio. Esse elemento da cabaça traz a idéia de memória viva, que continua e atravessa, somando a construção de um corpo casa que carrega essas memórias.

Imagem 31: Tempo Roubado, 2021.



Fonte: acervo pessoal.

4.3 Um corpo rio

Escrever sobre uma memória que de alguma forma vive em mim, como eu a imagino e como essas reverberações habitam o corpo é um processo que ocorre de uma maneira muito espontânea. Tenho muitos cadernos, papéis e anotações em blocos de notas, as vezes falho em não organizar no formato de caderno de artista, mas a produção escrita sempre esteve comigo. Inclusive muito me recordo que sempre fui muito influenciada pelo processo de escrita, pela minha mãe que organizava meus cadernos na infância, pelo meu pai que me acompanhou naquele tempo da caligrafia, o ambiente escolar também sempre me inseri nas atividades de escrita e partilha das palavras.

Para esta ação performativa, parti da relação entre a palavra e o afetamento pela natureza. Diferente das outras, não elaborei novas composições de gestos e segui o percurso pensando na relação entre a vegetação e os rios, percorrendo apenas estes espaços. Prossegui então utilizando a cabaça como objeto poético e de força memorial.

Imagem 32: Tempo roubado, 2022.



fonte: acervo pessoal.

Imagem 33: Tempo Roubado, 2022.

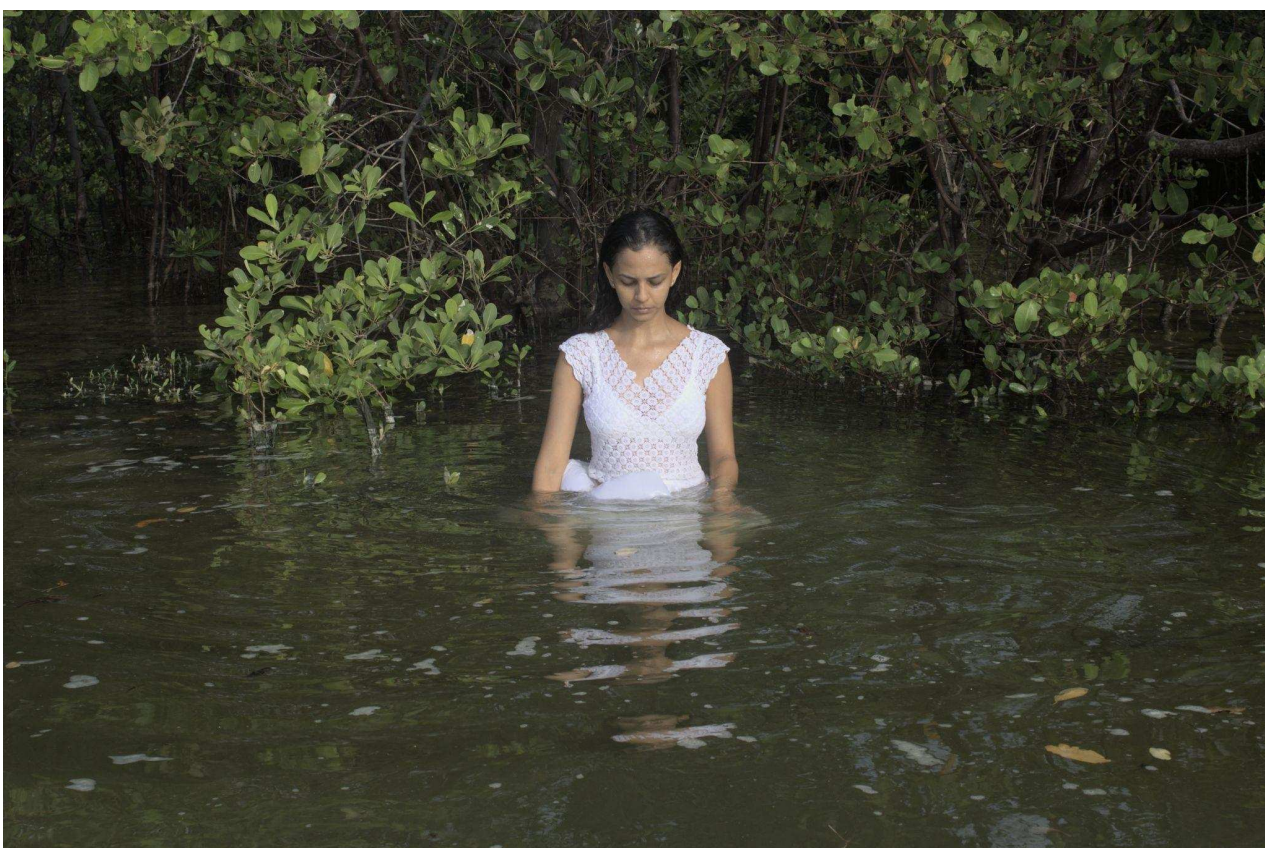


Tempo roubado me permitiu criar objetos de referência de memória. Fiz o exercício de literalmente farejar o que eu construiria como continuidade e o que ali seria carregado de significado. Essa memória que já vive em gestos, em palavras, em sussurros, a partir de agora, a memória também vive em uma forma física, a partir desses objetos.

Nesta ação, fiz uma espécie de deriva performativa, imaginando e me relacionando com o movimento das águas dos rios e pelo verde do espaço. Como prerrogativa para início da ação, pensei fortemente nas travessias realizadas especificamente pela minha avó Maria José, todas elas realizadas pelo Rio Amazonas, esse que é o maior rio do mundo em termos de extensão de águas. Fiz um escrito para minha avó, escrevi em um papelzinho, e coloquei na cabaça. Logo depois, percorri por essa vegetação que está próxima ao rio com a cabaça em mãos, me preparando para mergulhar no rio, saudando aquela mensagem que tanto desejei que fosse ao encontro de minha avó, pedindo que todas as forças daquele rio a banhassem, a protegessem. Que aquela mensagem atravessasse todos os fluxos d'água. Eis então o escrito:

Dessa travessia, sei pouco pelo que insiste em sobreviver na memória. Maria, feminina como a lua, do sertão ao rio Amazonas, atravessou as águas da esperança. Nadou pelos rios da vida nova, foi só com a roupa do corpo e a proteção das estrelas. Ancorou em Fortaleza de São José de Macapá, naquele sonho verde da vida digna. Maria, enfrentou sete malárias. Sete! Sete vezes a doença do branco na floresta. Sobreviveu, ergueu casa e filhos, guiou-me nas águas adversas, e da travessia nas águas barrentas, sua coragem fez morada em mim! Na minha primeira travessia, conheci a casa que é a raiz de minha gente e ali eu senti que minha bravura é puramente ancestral. Maria José, aquela que também me ensinou a continuar com essa fé imensa (...) (FERREIRA, 2022).

Imagem 34: Tempo Roubado, 2022.

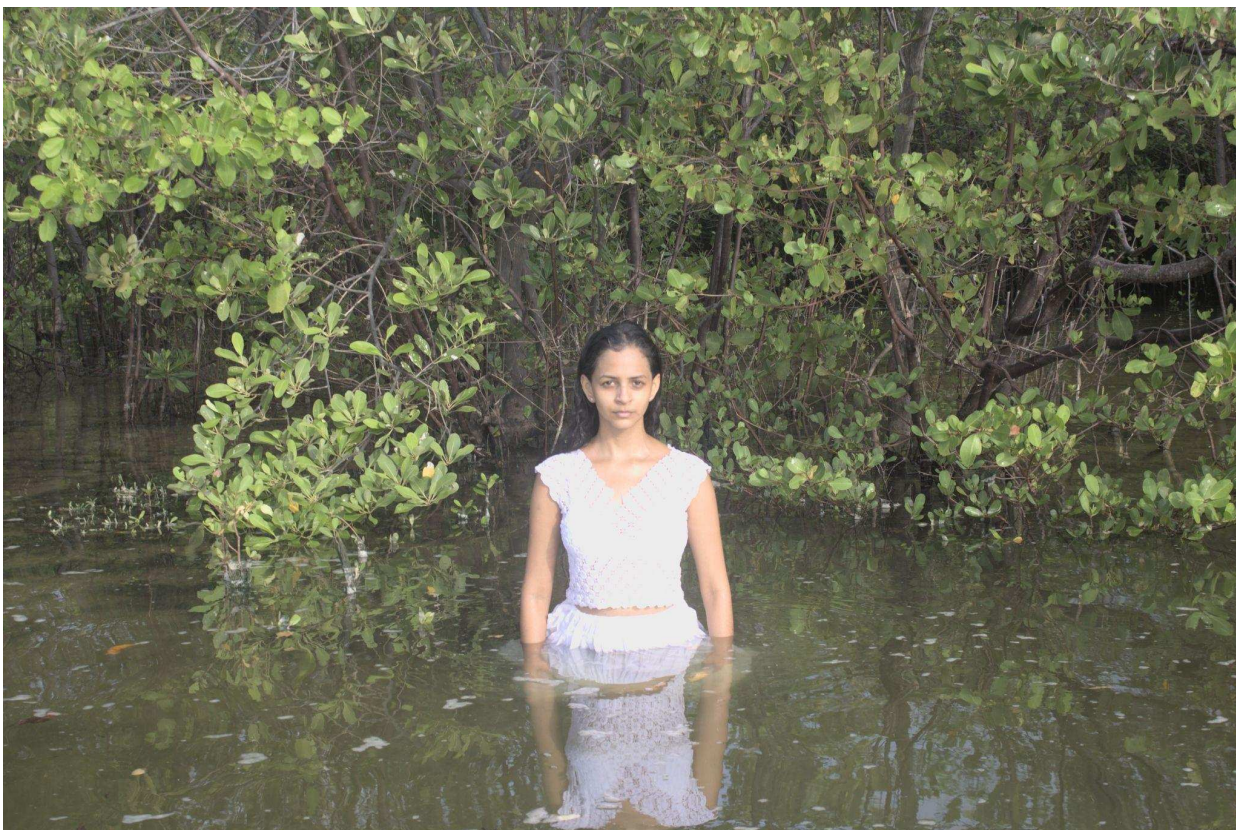


Fonte: acervo pessoal.

O tempo de construir memórias, revisitá-las e imaginar é uma relação em movimento, que constrói olhares de como agir nos tempos em que me situo. O tempo e o ritmo desse movimento é construído na intimidade e na lentidão. Prossigo então nessa busca de elaborar o que é o tempo roubado, suas nuances, constâncias, e de refazer outro tempo possível de enraizar memórias. Imaginar e viver um tempo presente onde as águas das memórias possam viver o seu fluxo

constante de fluir, inundar e desaguar nas outras águas do mar, deixando o soterramento e a escassez como um tempo que não me pertença mais.

Imagem 35: Tempo roubado, 2022.



Fonte: acervo pessoal.

4. UM MANANCIAL DE DESEJOS OU COMO SE DESPEDIR DE UMA ESCRITA.

Todo processo de escrita exige um grau de compromisso, dedicação e paixão. Acredito que a paixão é aquele sentimento que desperta as minhas movimentações da pesquisa em arte: a curiosidade, a inquietação, o desejo de investigar e compreender de onde aquilo começa, a criação e suas reverberações, as compreensões que ainda estão sendo maturadas. E quando o calor da paixão fica guardado, a dedicação em passos firmes como os de Oxalá é a sustentação necessária para a continuidade da pesquisa.

Iniciei o desejo em elaborar artisticamente o que denomino por Tempo Roubado a partir de muitas inquietações sobre a ausência de memória. Venho de uma família interracial, um fenômeno social comum em nosso território nacional. Sobre a minha ancestralidade branca, tive acesso, convivência, sei de muitas histórias, causos e situações. Todavia, aos meus ancestrais negros restou essa dimensão da ausência de vínculos orgânicos, o único que tive mais contato foi meu avô Fernando, que é paraense e residiu em Fortaleza por muitos anos. Infelizmente meu avô já fez sua passagem há tempos. Lembro muito bem de seu jeito, seus traços, de como gostava de jogar dominó, e como meu pai me levava para pedir bênção a todo mundo que estava na calçada, era uma espécie de romaria infantil.

Nessa travessia de pesquisa, estive então mergulhando nas águas. De forma íntima, recorri as canções de Tiganá Santana. Ter água no corpo é merecer, bem como escreveu em sua canção reverência. No candomblé temos um ensinamento no qual orienta que é preciso manter as quartinhas (recipientes de barro) cheias de água, pois elas simbolizam o nosso corpo, podendo representar também a relação com os orixás. Ter água no corpo é o fluxo da vida pulsando, pensei então o que as minhas águas tem a dizer, que possa ir além das lembranças das travessias, dos fluxos migratórios, o que as minhas águas carregam de memória? Quais os ensinamentos ancestrais que as águas me ensinam?

Essa memória sempre esteve em mim. Nos gestos, nas heranças, na forma silenciosa e observadora de chegar nos espaços. Fui relembando então todo o percurso performativo e a escolha por cada local, que é carregado de força ancestral, de coragem, de bravura, de paciência. Quando retomo ao primeiro porto de Fortaleza, imagino o desejo que meus ancestrais sentiram ao partirem para um

mundo desconhecido, tal como disse Beatriz Nascimento em “Eu sou Atlântica”. Talvez eles fizeram por medo da realidade do Ceará, talvez eles fizeram por uma vontade de fugir, mas há uma certeza que é o desejo de prosperidade, como aquele balaio cheio de frutas que entregamos para Oxóssi, o desejo de uma mesa cheia e um ofá carregado de possibilidades para sonhar.

Ao propor analisar as relações entre as minhas memórias ancestrais e o que existe de imaginação nessa criação, percebo que não há tanta imaginação assim. Se a memória sempre viveu em mim, por que quis imaginá-la? Porque acreditei na ideia de que as ausências de um tempo roubado eram maiores do que o legado da memória, que o legado da interrupção e do soterramento da narrativa de minha mitologia pessoal eram maiores que as sabedorias da ancestralidade. Se estou aqui, é porque as sementes ancestrais continuam. Comecei a perceber isso nos detalhes, uma vez que eu tinha vontade de descobrir algo novo, diferente e que isso fosse uma descoberta, afinal eu estava cavando um tempo roubado. Como se a memória desconhecida que para mim seria uma novidade, fosse o grande ensinamento. Um desejo pela linearidade de um início, meio e um possível fim com essa grande descoberta que seria alcançada.

Mergulhar várias vezes no mesmo rio é sempre uma sabedoria diferente. Em um dia a correnteza pode estar serena, as fases da lua costuram as marés, os fluxos das águas podem ir tomando formas pelo ritmo que desejarem. Não faço nada de novo, sou a continuidade dessas águas que percorrem do norte ao nordeste do país, em suas formas barrentas, em suas marés mansas e cheias. Acessando as mesmas memórias ancestrais, apesar de poucas pela tentativa colonial de aniquilamento, ainda assim a força da ancestralidade está no poder da continuidade em ser semente. A imaginação aqui dá espaço aos ensinamentos de sabedoria, que sempre há de existir porque o fluxo vital, o axé, está em tudo o que faço. Não há como conter o fluxo de um rio, ele vai desaguar no mar. Assim é a sabedoria ancestral, posso mergulhar várias vezes no mesmo rio, na mesma memória, a sabedoria vivenciada vai ser diferente, porque a vida está em constante acontecimento, em uma contínua transformação. E esse transformar significa retornar, reatualizar, reviver.

No decorrer da composição desta dissertação também fui percebendo algumas lacunas, como em relação aos instrumentos de coletas de dados que poderiam ter sido utilizados durante o processo de criação do vídeo performance,

como o caderno de artista enquanto diário de bordo. Inclusive por ser uma pesquisa que existe desde o ano de 2020, possuindo experimentações, textos, fotografias, creio que o caderno teria enriquecido a trajetória de um Tempo Roubado. Além do mais, o caderno de artista é uma forma de registrar e compartilhar os detalhes poéticos da criação, apreensões, rascunhos e outras percepções dessa etapa que não se constrói de forma linear.

A imaginação também está no tempo presente. Quando me proponho a construir memórias, afirmo que também sou uma ancestral do futuro e que imagino a continuidade dos farejos. Que os espaços de vida que produzo, crio e participo são também um legado para se viver o agora. A memória está naquilo que piso e vivencio, em uma dança infinita de coreografias produzidas pelos gestos ancestrais que pulsam pelo ritmo dos tambores. Quando saio depois de oito aulas e me desloco até o Parque Dois Irmãos em uma quarta-feira para fazer o Amalá, sei que ali é a memória em movimento, em uma relação de lealdade e compromisso com a ancestralidade.

Quando o movimento de mulheres negras afirma que nossos passos vêm de longe, é de fato para lembrar que a construção de nossas memórias começa além do Atlântico e são também tecidas no agora. Isso precisa ser constantemente afirmado, uma vez que a ancestralidade é que orienta as ações. Lembro então dos passos também já dados pelos orixás, Ogun que com suas espadas abriu caminhos por entre as matas e que ensinou Oxóssi a caçar; Exu que rege as encruzilhadas e seus movimentos nas trocas justas; todos essas são atitudes ancestrais que orientam: veio alguém antes de mim e semeou o terreno para que eu pudesse fertilizar o tempo.

Ainda não vivenciei todo esse oceano de memórias. O processo de retomada daquilo que ficou perdido continua, mas há uma memória que segue em minha pele. Ainda há muito para se retomar. Prossigo então na relação entre a presença e a ausência. Sigo no exercício para que a ausência não se torne algo estático, e que gere movimento para compreender as passagens do tempo, no sentido de que essa mesma ausência não se torne apenas um lamento de feridas, mas que haja transmutação constante dos sentimentos e das ações.

Questiono então, como realizar as denúncias necessárias das violências, mas que essas venham também acompanhadas de espaços de potencialidade, cuidado. “Existir é afirmar que somos maiores que o trauma colonial” (MOMBAÇA,

2021, p. 45). Li essa frase de Jota Mombaça ainda quando ingressei na pós-graduação em artes, e com ela caminho para compreender que o trauma colonial de fato existe e é uma realidade, mas que nossas existências e as políticas e presenças de vida são extremamente mais urgentes. Afinal, ainda como cita Jota Mombaça parafraseando Conceição Evaristo “A gente combinamos de não morrer. Precisávamos também que eles tivessem combinado de não nos matar” (MOMBAÇA, 2021, p. 29).

Como se dá a construção de outros tempos nas artes da cena? Seja esse tempo circular, espiralar, um tempo encruzilhada. Há tempos questiono sobre a construção do tempo na elaboração de dramaturgias da cena. O que é uma performance circular? O que de fato, caracteriza uma obra por ter um tempo que não seja o linear? Os signos e objetos de cena, a composição do espaço, a criação das narrativas. São questionamentos que continuarão comigo nas tessituras da elaboração desta performance, tendo em vista que aqui nesta dissertação apresentei a processualidade de sua criação por meio de ações performativas.

Enquanto artista pesquisadora, sigo me movendo pela curiosidade em mergulhar no que ainda não foi trilhado. A passagem pelo Mestrado em Artes em muito me ensinou sobre autonomia nas escolhas artísticas e bibliográficas. Aqui ainda há aspectos em constante reflexão, como a relação com o tempo, suas nuances, constâncias, e de refazer outro tempo possível de enraizar memórias. A construção da cena, meu aprimoramento enquanto pesquisadora e as etapas de um processo de pesquisa.

REFERÊNCIAS

- BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Álbum de família, morte e vida na cultura bantu: uma entrevista com Castiel Vitorino Brasileiro**. IN: LOPES, R. Para Nunca Esquecer. Fortaleza: LAC, 2020.
- ESBELL, Jaider. **Makunaimã, o meu avô em mim**. Publicado em Revista Iluminuras, Porto Alegre, v.19, nº 46, p. 11-39, jan/jul, 2018.
- FERREIRA, Lara Xerez Peixoto. **Costurar um tempo roubado: a criação em performance pelo viés da memória negra**. Trabalho de Conclusão de Curso. IFCE. 50p. 2022.
- JECUPÉ, Kaká Werá. **A terra dos mil povos: história indígena brasileira contada por um índio**. São Paulo: Peirópolis, 1998.- (Série educação para a paz).
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**. Episódios de Racismo Cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário do Jatobá**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**, poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória**. IN: Revista Letras no 26 Língua e Literatura, Limites e Fronteiras, 2003.
- MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. - Rio de Janeiro: Cobogó. 2021.
- NASCIMENTO, Maria Beatriz. [1942-95]. **O negro visto por ele mesmo** / Maria Beatriz Nascimento; organizado por Alex Ratts; posfácio de Muniz Sodré, texto de Bethania Nascimento Freitas Gomes. São Paulo: Ubu Editora, 2022. 240pp.
- NASCIMENTO, Maria Beatriz. **ORÍ**, Filme. 1988.
- PÉTIT, Sandra. **Pretagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral** Contribuições do Legado Africano para a Implementação da Lei n 2 10.639/03 / Sandra Haydée Petit. - Fortaleza: EdUECE, 2015.
- RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Instituto Kuanza, 2006.
- SANTOS, Antônio Bispo. **A Terra dá, a terra quer**. Ubu Editora; 1ª edição. 2023.
- SANTOS, Antônio Bispo. **Colonização, quilombos: modos e significados**. Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa - INCTI. Brasília, 2015.
- SIMAS, Luiz Antonio. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. 1. ed. - Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. 6º reimpressão.

SODRÉ. Muniz. **O terreiro e a cidade:** a forma social negro brasileira. 3ªed.- Rio de Janeiro: Mauad X, 2019. 168 p.