



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

CONCEIÇÃO DE MARIA MACAU MENDES

***“O TEMPO É UM BÚZIO SEMENTE, PLANTADO NO PEITO DO
INVISÍVEL.”***

**Dança, tempo e ancestralidade entre criadores negres
(2011 – 2021)**

FORTALEZA

2023

CONCEIÇÃO DE MARIA MACAU MENDES

*“O TEMPO É UM BÚZIO SEMENTE, PLANTADO NO PEITO DO
INVISÍVEL : “*

Dança, tempo e ancestralidade entre criadores negres
(2011 – 2021)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História. Área de Concentração: Cultura e Poder

Orientador: Prof^o Dr^o Leandro Santos
Bulhões de Jesus

FORTALEZA

2023

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)

- M49⁶ Mendes, Conceição de Maria Macau.
"O TEMPO É UM BÚZIO SEMENTE, PLANTADO NO PEITO DO INVISÍVEL " :
Dança, tempo e
ancestralidade entre criadores negres (2011 – 2021) / Conceição de Maria Macau
Mendes. – 2023.
252 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades,
Programa de Pós- Graduação em História, Fortaleza, 2023.
Orientação: Prof. Dr. Leandro Santos Bulhões de Jesus.
1. tempo. 2. ancestralidade. 3. arte contemporânea. 4. história da dança. I. Título.
CDD 900
-

CONCEIÇÃO DE MARIA MACAU MENDES

*“O TEMPO É UM BÚZIO SEMENTE, PLANTADO NO PEITO DO
INVISÍVEL : “*

Dança, tempo e ancestralidade entre criadores negres
(2011 – 2021)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História. Área de Concentração: Cultura e Poder

Aprovado em: 11/09/2023

BANCA EXAMINADORA

Profº Drº Leandro Santos Bulhões de Jesus
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª Dr.ª Cíntia Guedes Braga
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Profº Drº Frank Pierre Gilbert Ribard
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Laroyê Exu, Exu mojubá

*Dangbê ê Mavi OrunWedô
Epahey Oya*

*À Exu
Ao meu pai Vodun Toy Bessen, senhor arco-íris do meu ori
A Oyá e Oxum senhoras-mães do meu caminho
Aos encantados
As minhas mães Maria, Kenya e Aila*

AGRADECIMENTOS

Matinjalô, okolofê

Meu primeiro agradecimento é a Exu que permite que todo movimento do mundo aconteça, e que toda comunicação se faça. Agradeço a pai Ogum que ronda meus caminhos e me acolhe em sua casa. Ao meu vodun rei Bessen e minhas mães Oya e Oxum, que nunca me deixam faltar amor e coragem.

Agradeço a toda encantaria entre rios, mares e florestas. Em especial ao meu velho amigo Seu Zezinho Légua, ao sábio curador e conselheiro Seu Faixa Encarnada, meus melhores amigos em todos os tempos e planos.

Entre o visível e o invisível há sempre um guia que estende as mãos e te ajuda a escolher caminhos nas encruzilhadas da vida. Em 2018, no mesmo ano em que cheguei em Fortaleza, chegava aqui o Leandro. Lembro muito bem o dia em que o vi pela primeira vez, falando sobre as imagens dos negros nos livros de História lá no auditório do MAC, no Dragão do Mar, o encanto foi imediato. E desde então o Léo, sempre aparece pra mim e para tantas outras pessoas, ampliando o olhar sobre as nossas potências, polindo o nosso brilho, no (re)lembrando sobre a dignidade de ser quem somos e o que podemos sempre ser. Obrigá Léo por tanto, e por não deixar eu desistir desta etapa... quero sempre poder te ver de onde eu estiver e sempre me orgulhar, por você ter sido meu orientador nessa jornada, e meu amigo. Sempre que penso em você, me alegra e emociona o educador e pessoa (s) que és. Te amo amigo, obrigada professor!

Agradeço a toda a minha ancestralidade, às minhas avós Domingas e Mundica, que já se encantaram. Às minhas mães Kenya e Maria, que dentro do que foi possível sempre garantiram minha nutrição física e intelectual.

Agradeço a minha família de asé do Ile Ashé OgumSogbô, a Pai Airton, Pai Nelton, em memória. Gratidão infinda a Mãe Aíla que entre puxões de orelhas, benzimentos e muitos cuidados, fortalece minha chegada até aqui.

Agradeço ao meu Txai, amor presente, “ camaleão borboleta, beija-flor bicho de pé...” com quem ando a “pedalar no pr sol^, descobrir a nova ilha, inventar a maravilha de amanhã...” , Amandyra por todo apoio, silêncio e companhia nos momentos alegres e difíceis. Por tantos céus que a gente viu junto. Por me ensinar todo dia sobre a importância do descanso, o deleite do sonho e das cores, um jeito novo de me olhar e me auxiliar a escutar o meu *eu-menino-macaco cobra – coração de puma- asa de*

gavião. Agradeço a Aninha pelo amor cuidado e por me adotar também como filho, e sempre me fazer olhar o dia/vida como algo que vale a pena, e a tentar sorrir antes de qualquer desespero.

Agradeço ao cruzo Lança Cabocla, que me apresentou uma família. A Elton Panamby, meu irmão que reencontrei nessa jornada de escrita e criação. A Inaê Moreira que me recebeu em sua casa e vida com toda doçura e inteligência que uma filha de Oxum pode ter. Ao meu amigo irmão Abeju, por nosso caminhar junto, pelas escutas, criações e reinvenções.

Agradeço a todos os professores do Programa de Pós Graduação em História, que encontraram meios de não sucatear nossas aulas apesar do trágico biênio 2020/2021. Agradeço a Professora Cíntia Guedes e ao Professor Franklin pela paciência e generosidade com todo esse processo.

A Sylmara pelas trocas, retornos, leituras e todas as transcrições.

Agradeço muita gente, porque sou um corpo coletivo, tenho um monte de parente-amigo me amparando e me ajudando a estar aqui todos os dias: Renato Guterres, Gabriela Assunção, Nádia Biondo, Luciana Monteiro, Grupo Afrôs, Fernanda Monteiro, Cris Campo, Beto Pio, Ana Joe, Nat Maciel, Gê Silva, Deborah Santos, Joca, Casa Ocan, Ruan Francisco, Procura-se Marly, Repovoar, a Comunidade do Cajueiro, LABORARTE, ao quilombo Liberdade, Luiza Fernandes, Luisa Viana, Márcia de Aquino, Vanessa Nunes, Luzia Amélia, Leônidas Portella, Rubéns Lopes e tantas outres parentes, sonhadorys da arte.

Agradeço a todas as mestras e mestres de cultura do meu Maranhão, a todas as brincadas e terreiros que ensinam os meus pés a brincarem e todo o meu ar a entoar toadas e versos.

*A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é
meu quilombo. Onde eu estou, eu estou.
Quando eu estou, eu sou.”
(Beatriz Nascimento)*

*A morte do cisne, para o nascimento da
floresta.
(Amandyra)*

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo geral analisar as relações entre dança e ancestralidade na formação e criação das artistas negres que atuam em cidades da região nordeste, Elton Panamby e Inaê Moreira entre 2011 e 2021. Além de compreender os percursos formativos e criativos destes artistas, identificar como o elemento areia presente em suas obras, se relaciona com as noções de tempo e ancestralidade; e também problematizar a inserção destas artistas no chamado circuito hegemônico das artes contemporânea, considerando suas estratégias de entrada e as potencialidades da circulação de narrativas afroreferenciadas. A metodologia que aqui se aplica é atravessada por influências feministas negras, oralituras, autoetnografias e os estudos da ancestralidade. Vale ressaltar que de forma alguma aqui se precipita a intenção de uniformizar um território, seja ele geográfico, no caso a região Nordeste; ou sensível e epistêmico, ao que tange criação e afroreferências. Não é de interesse criar formatações, e sim sinalizar algumas práticas que têm se deslocado dos enquadramentos e regimes estéticos coloniais – reconhecidos como linguagens clássicas.

Palavras-chave: tempo; ancestralidade; arte contemporânea; história da dança;

ABSTRACT

The general objective of this research is to analyze the relationship between dance and ancestry in the formation and creation of black artists who work in cities in the northeast region, Elton Panamby and Inaê Moreira between 2011 and 2021. In addition to understanding the formative and creative paths of these artists, identifying how the element of sand present in their works relates to the notions of time and ancestry; and also problematizing the insertion of these artists into the so-called hegemonic circuit of contemporary arts, considering their entry strategies and the potential of the circulation of Afro-referenced narratives. The methodology applied here is crossed by black feminist influences, oral readings, autoethnographies and ancestry studies. It's worth noting that in no way is the intention here to standardize a territory, be it geographical, in this case the Northeast region; or sensitive and epistemic, when it comes to creation and afroreferences. It is not our interest to create formats, but rather to point out some practices that have shifted away from colonial aesthetic frameworks and regimes - recognized as classic languages.

Keywords: time; ancestry; contemporary art; dance history;

SUMÁRIO

Introdução	14
Metodologia	23
1 Capítulo 1 - Parte um - Juntando grãos para montar um chão – alguns contextos historiográficos da dança cênica brasileira	43
1.1 Mãe Preta no chão da encantaria.....	44
1.2 Ancés aquele que me (pré)cede o gesto	51
1.3 Uma volta dada um retorno sem vendas	57
1.4 O que nos contam sobre a dança cênica	61
1.5 Breves contextos sobre a dança contemporânea brasileira	65
Capítulo 1 - Parte dois - Em quantos grãos de areia habitam memória	70
1.1 De que dança estamos falando e de que dança que queremos falar?	70
1.1.2 Ou ainda é de dança que queremos falar?	72
2 Capítulo 2 - Parte um - O tempo é um búzio semente Tempo e R.E.V.O.L.T.A Elton e Inaê – a relação entre criação, tempo e memória	85
Do chão que a gente pisa: Territorialidades e percursos formativos: Elton e Inaê, de onde vêm?	86
2.1 Intuir movimentos, orbitar estrelas – de onde vem Inaê Moreira	88
2.2 Gestos esquecidos, vultos e visagens – De onde vem Elton Panamby	100
Capítulo 2 - Parte dois - Plantado no peito invisível	119
2.1 2.1 No cair do sol, o tempo de R.E.V.O.L.T.A	121
2.2 2.2 Atravessar as represas de Tempo	134
3 Capítulo 3 - Do tempo dos encantados ou onde é plantado o desejo de retomada	152
Entrada e difusão de narrativas afropindorâmicas em espaços de artes a partir dos processos criativos Lança Cabocla e Assombros e Trincheiras: o que acontece depois que o mundo acaba (?)	153
3.1 Forjar entradas nos espaços formativos: Lança Cabocla, criação presente dos encantados	154
3.1.1 O projeto Lança Cabocla	162
3.1.2 A escola Porto Iracema e os laboratórios	163
3.2 Retomar narrativas entre o palco e as telas: Assombros e trincheiras: o que acontece depois que o mundo acaba (?)	201
3.2.1 Festival Panorama e Panorama Raft	202
3.2.2 O processo, o festival, a encantaria como assombro	206
Flutuações e sobrevivências	214
Futuros ancestrais: a que tempo a gente pertence?	219
4 CONCLUSÃO - Considerações finais, alguns fracassos ou a questão que nunca cala: ainda é sobre arte?	229
Referências	
Anexos	

Muitas canções e doutrinas atravessaram essa escrita, segue a playlist da dissertação



INTRODUÇÃO

“Os deuses continuam os mesmos, vindo diretamente de lá.” (A lenda de dom sebastião)

Segunda Nota. Àquelas de nós cuja existência social é matizada pelo terror; àquelas de nós para quem a paz nunca foi uma opção; àquelas de nós que fomos feitas entre apocalipses, filhas do fim do mundo, herdeiras malditas de uma guerra forjada contra e à revelia de nós; àquelas de nós cujas dores confluem como rios a esconder-se na terra; àquelas de nós que olhamos de perto a rachadura do mundo, e que nos recusamos a existir como se ele não tivesse quebrado: eles virão para nos matar, porque não sabem que somos imorríveis. Não sabem que nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras. Sim, eles nos despedaçarão, porque não sabem que, uma vez aos pedaços, nós nos espalharemos. Não como povo, mas como peste: no cerne mesmo do mundo, e contra ele.

(Jota Mombaça)

Eu saúdo as mais velhas, as mais novas e todas as existências que venham compartilhar comigo esse tempo-espaço condensado em escritas. Gosto sempre de começar, quando facilito alguma oficina, mesa ou fala pública, perguntando as pessoas de onde elas vêm. Sinto que por aqui não poderei escutar, ao menos não literalmente, sobre os territórios das pessoas que eventualmente venham passear por essas páginas. Mas posso me ater um pouco sobre de onde eu venho, antes ainda gostaria de partilhar uma poesia da Stella do Patrocínio, ou melhor falatório – modo como a própria denominava as suas produções. Mulher negra capturada e diagnosticada sujeita psiquiatrizada, por ser vista enquanto “crioula”, recebeu como punição racista o enlouquecimento e a prisão. Assim, convido Stella a fazer memória comigo, sugerindo um possível desenho de onde possa eu ter vindo, ajuntada de outros parentes... quem sabe?

Eu era gases puro, ar, espaço vazio, tempo

Eu era ar, espaço vazio, tempo

E gases puro, assim ó, espaço vazio, ó

Eu não tinha formação

Não tinha formatura

Não tinha onde fazer cabeça

Fazer braço, fazer corpo

Fazer orelha, fazer nariz

Fazer céu da boca, fazer falatório
Fazer músculo, fazer dente
Eu não tinha onde fazer nada dessas coisas
Fazer cabeça, pensar em alguma coisa
Se útil, inteligente, ser raciocínio
Não tinha onde tirar nada disso
Eu era espaço vazio puro

Quem sabe a dimensão vazio, etérea, gasosa ou mesmo aquosa seja um princípio comum... quando nos debruçamos sobre os itans que narram o princípio do mundo, encontramos passagens como: “O que é a nossa Terra, foi certa vez, uma aguacenta e pantanosa imensidão.” (BENISTE, 2020, p.45); ou “No começo, o mundo era todo pantanoso e cheio d’água, um lugar inóspito, sem nenhuma serventia. Os orixás desciam por teias de aranhas penduradas no vazio. ” (PRANDI, 2001, p.512). Ao visitar os gráficos da cosmologia bantu-kongo na tradução de Fu-Kiau por Tiganá Santana (2019), o vazio que se mostra graficamente numa linha reta/horizonte ou linha com um círculo vazio/umbigo, apresenta um mundo que começou como um “mbungi, uma coisa vazia, uma cavidade, sem vida visível.” (SANTOS, 2019, p.20). O que não desconsidera a possibilidade de existir vidas ou mortos não mortos no invisível, além das muralhas do que se consegue ver. Ainda segundo Fu-kiau o mundo tornou-se “realidade física pairando em kalunga (água interminável dentro do espaço cósmico), metade emergindo para a vida terrestre e metade submergindo à vida submarina e ao mundo espiritual.” (p.22). Kalunga que conhecemos enquanto grande oceano ou grande cemitério, se faz princípio e fim, em corrente espiral. Vida-morte-vida. O vazio que também se faz a força completa em si.

Assim, começo falando de onde venho tentando me ancorar na imensidão kalunga do falatório de Stella e de cosmologias que me garantem um pouco mais de terreno comum para um começo, para abrir uma gira. Com frequência, inicio o desenho de me dizer, ao comentar que sou filho da serpente, por alguns motivos. O primeiro porque sou cria de São Luís do Maranhão, ilha em volta de mares e rios, com um arquitetura e terreno formado por muitas ladeiras e pedrarias – as pedras de cantaria. São Luís não é uma cidade com ruas projetadas como as chamadas cidades modernas, onde as ruas seguem paralelas uma à outra, como por exemplo, boa parte de Fortaleza cidade em que moro atualmente. Em São Luís se você entra num canto, não é sinônimo

que você vá parar no ponto desejado, talvez numa curva, ladeira, o que para mim parece uma grande cobra enrolada em si mesma.

Filho da serpente porque uma das lendas, inclusive monumento da cidade, é a de que existe uma grande cobra por baixo dos casarões do centro, e no dia em que a cabeça encontrar o rabo, a serpente afundará a ilha num grande abraço. Se assim vier a acontecer, veremos esse bicho gigante, em um pequeno gesto afundar, todos os casarões, patrimônios da humanidade, também demarcadores de um largo tempo de exploração colonial, até hoje nunca ressarcida.

Figura 2: Ouroboro de DangBessen



Fonte: arquivo pessoal

Essa imagem da grande cobra afundando a cidade no encontro cabeça-rabo, faz lembrar o Oroboro, a serpente devoradora de caudas, que também simboliza o ciclo da criação, destruição e renovação – vida, morte, vida -; o movimento, o infinito, a fecundação... o tempo. A grande serpente que para o Reino de Uidá, no antigo Daomé era *Dangbé*, senhor vodun ligado a Píton real (pythia regia), divindade invocada para propiciar a fertilidade à terra, para controlar a chuva, ajudar nas guerras, curar doenças. Vale ressaltar que “o culto a píton real é uma das instituições religiosas mais documentadas na história da chamada Costa dos Escravos.” (PARÉS, 2016). E de algum modo no Maranhão se refaz.

Reconheço a fratura social e histórica provocada pelo violento afastamento geográfico decorrente do tráfico negreiro, que em grande parte dificultou a manutenção de diversas práticas de ascendência africana, contudo não tornou impossível que confluências entre povos e naturezas se dessem – por diversas razões–, e recriações num novo contexto se tornassem factíveis. Deste modo, o Maranhão se estabeleceu enquanto um dos territórios onde o culto aos voduns se recriou e disseminou. Em nosso Tambor de Mina, *Toy Dan*, o Vondun serpente *Dangbé* é reconhecido como o Rei da Mina, também representado em duplicidade *Toy Dan* e *Toy Bessem*. São as cobras amarela e preta e verde amarela. Assim completo mais uma volta no tempo, dado ao que na ilha se recria, próximo Upaon Açú (grande São Luís) ao reino de Daomé (hoje Benim). E me vejo vir e renascer do rei vodun serpente, senhor do meu ori, *Toy Bessém*, no *Ilé Ashé Ogum Sogbô*, casa *Jejê, Nagô, Cambinda, Tapa e Funfun*. Casa de guerreiros.

Sou filha de mulheres, avós e mães, muito mais do que de pais. Isso é uma realidade comum para muitas sujeitas e sujeitos nascidos brasileiros. Vó Domingas quilombola de Tubarão – Alcântara (MA) senhora curandeira, que levava o nobre encantado *Dom João* na “crôa”; Vó Mundica vinda de Rosário (MA), filha de negro “aforreado” Benedito, fazedor de brincada (tambor de crioula) e promessa para São Benedito (*Toy Averequete*).

Não vou tecer comentários sobre formações acadêmicas porque estas informações são passíveis de serem alcançadas nos currículos formais¹. Estou a dar preferência aos territórios que remontam chão em coletividades e espirais. Como gostar de rodar saia no tambor de crioula, ser brincante de cacuriá como cria de Dona Teté, ser mutuca² de boi ou ainda experimentar mamulengo³ com o pessoal do Laborarte. Tecer de onde venho, para poder localizar onde me encruzo com as artistas convidadas a comporem esta pesquisa comigo.

Nesta travessia investigativa, me proponho analisar, sob abordagem histórica, as relações entre dança e ancestralidade na formação e criação das artistas Inaê Moreira (Bahia) e Elton Panamby (Maranhão/São Paulo), no interesse de compreender seus percursos formativos entre espaços formais e informais de arte. Identificar como o

¹ Aqui me refiro aos currículos no formato lattes ou de bancos de dados semelhantes;

² Pessoa que acompanha a brincadeira popular, mas não é brincante/integrante do grupo;

³ O Mamulengo é a forma popular e tradicional do teatro de bonecos no Brasil, onde normalmente o enredo e os bonecos talhados em madeira são negros. Manifestação que tem sua origem nas cidades interioranas do nordeste e depois acabou migrando para diversas localidades do país. Recebe vários nomes como Babau na Paraíba, João Redondo ou Calunga no Rio Grande do Norte e Cassimiro Coco no Ceará, Piauí e Maranhão.

elemento terra ou areia, presente nas obras *Tempo* e *R.e.v.o.l.t.a* – e também em uma das minhas criações – se relaciona com as noções de tempo e ancestralidade. E ainda, reconhecer como essas artistas, que atuam em cidades da região Nordeste, entre os anos de 2011 e 2021, se inserem no circuito “oficial” da dança e arte contemporânea brasileira, considerando suas estratégias de entrada e as potencialidades da circulação de narrativas afroreferenciadas, a partir da análise da participação da criação coletiva *Assombros e Trincheiras: o que acontece depois que o mundo acaba (?)*, na edição *Panorama Raft*, do *Festival Panorama* em 2021.

Sobre as⁴ artistas e os capítulos

Inaê Moreira é mulher negra, artista e mãe de Ayomi. Formada em Dança pela Funece e Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. É também profissional de Circo pela Escuela de Artes Urbanas de Rosário (ARG). Atualmente vem encontrando caminhos para desaguar o seu trabalho a partir dos saberes Yorubás e Bantu, criando performances e ativando espaços coletivos de pesquisa, através do que tem chamado de Dança Intuitiva, onde busca estabelecer uma relação entre movimento, espiritualidade e ancestralidade. Vive na Bahia, onde trabalha como diretora e performer. Em sua trajetória colaborou com artistas em São Paulo, Goiânia, Rio de Janeiro, Cidade do México e Chicago. Os seus últimos e mais atuais trabalhos são como diretora do espetáculo "Memori-se" (GO/BRA), tutora no Laboratório de Criação do projeto "Lança de Cabocla" do Porto Iracema das Artes (CE/BRA), criadora do filme-performance "Tempo" que foi exibido no Festival Segue o Baba e na Mostra de Cinema de Petrópolis (2020), como artista em "Envolturas - Ensaio para Desaparecer" (Lei Aldir Blanc - BA/BRA), assumindo a tutoria do filme-espetáculo de Dança "Sobre Nós Ninguém Nunca Vai Saber de Tudo" (Aldir Blanc - BA/BRA), e como diretora do espetáculo de Dança "A Hora Aberta" (Aldir Blanc - BA/BRA).

Elton Panamby é artista do corpo, desenvolve trabalhos em múltiplas linguagens ao longo de 12 anos dedicados à pesquisa acadêmica e à criação em performance,

⁴ Escolho como um posicionamento político colocar todas as palavra quando se referem a pluralidades no feminino (gramática), e quando possível em formas neutras. O trabalho traz em seu corpo artistas que se reconhecem de formas múltiplas, Elton até o momento desta pesquisa se reconhece como o homen trans e Inaê como mulher cis. Esta pesquisa também atravessa um recorte temporal da minha própria travessia, começo me chamando no feminino, atravesso o neutro até reconhecer-me no pronome masculino. A escolha pelas múltiplas formas de tratar gênero neste escrito é também uma forma de ser honesto com as discussões e travessias que este documento também atravessou, como um corpo vivo.

Nasce na periferia sul de São Paulo/SP, reside há alguns anos em São Luís/MA. Considera o corpo como ponto de força política, estética, poética, e o cerne de suas buscas desde o lugar onde fala: afroindígena, trans não-binário. Com a transternidade/maternidade aprofundou-se em processos de autocuidado e composições sonoras, nas sutilezas, ruídos e obscuridades reveladas por ambientes amnióticos. Confecciona também instrumentos eletroacústicos e dispositivos de captação sonora. Procura pensar o anti-colonial e as rotas de fuga e ajuntamento antes, durante e pós o fim do mundo. Desenvolve trabalhos em múltiplas linguagens, há cerca de doze anos dedicados à pesquisa e criação a partir de limites psicofísicos atrelados a práticas de modificação corporal em experiências rituais e performativas. Se mantém nessa pesquisa desde a graduação na Pontifícia Universidade Católica – PUC (SP), até o doutorado concluído em 2017 na Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ. Tem reconhecido seu trabalho através da perspectiva de Aparição trazida pela sul-africana Lhola Amira, à esta ideia agrega ainda as noções de vulto e visagem, após a migração do Rio de Janeiro/RJ para São Luís/MA.

Elton traz *R.E.V.O.L.T.A*, enquanto uma aparição realizada no terreno ao lado da Cafua das Mercês, local onde africanes eram mantidos em cativeiro durante o processo de escravidão, e atualmente é o Museu do Negro em São Luís/MA. A região onde fica a Cafuá é o bairro histórico chamado Desterro, que cenário também do primeiro crime de homofobia, quando o indígena Timbira foi assassinado por um tiro de canhão por conta de sua identidade de gênero e orientação sexual. Na ação Elton é enterrado com cerca de 200 kg de terra e re-volta lento durante três horas, acompanhando o movimento do ocaso.

Sobre *Tempo*, Inaê comenta que é um trabalho ritual, um dispositivo de conexão ancestral. Do centro da terra até o espaço além do tempo. De uma memória de ancestralidade e resistência, a um caminho para a liberdade e a sobrevivência. Onde aprende a respirar! Em um espaço mínimo, em uma fresta, em uma fenda, dentro de um grão. Como respiravam os meus nos porões do navio? Em uma penumbra, o invisível tão próximo, a borda. Alucinações, memórias, poesia sobre renascer. Sim! Sobrevivemos ao abismo em Ouidah. E de novo a areia imensa por debaixo do mar. Entre corais vejo corpos afundados, e dois continentes que já foram um. Quando? Tempo. Por que retornar ao trauma? Areia, magma, pedra, terra. Cura. Tempo é desmoronar-se.

No primeiro capítulo, desta dissertação, faço uma breve contextualização sobre o panorama da dança cênica brasileira. No qual me proponho acompanhar alguns rastros da historiografia fragmentada da dança brasileira, no interesse de compreender terrenos em que emergem a figura do solipsista, do intérprete-criador e dos regimes de criação. Por aqui também interessa reconhecer os contextos históricos, em que o intérprete-criador negro ganha destaque na dança contemporânea brasileira; levantar questões acerca dos lugares de legitimação de um circuito “oficial” de dança e apontar para cenários e fazeres subalternizados como possíveis circuitos contra hegemônicos. No segundo momento apresento dados coletados de alguns criadores e criadoras contemporâneos atuantes em capitais nordestinas, a fim de localizar como estes artistas têm pensado sobre a arte que produzem. O interesse aqui, esbarra em observar se essas criadoras titulam ou oferecem bordas, de acordo com as categorias estéticas hegemônicas transcritas nas nomenclaturas dança, teatro, performance e etc., ou tem criado outras possibilidades para nomear o que fazem, e como precipita-se a ação da encruzilhada nesses fazeres. Desta maneira, arrisco a esboçar nesta investigação um terreno historiográfico e poético, de qual dança estamos falando, quando me direciono a construir reflexões a partir de Tempo e R.E.V.O.L.T.A.

No segundo capítulo me atenho primeiramente, a acompanhar e compreender os percursos formativos de Inaê Moreira e Elton Panamby. Reconhecer quem são essas sujeitas e sujeitos da pesquisa, onde transitam – comunidades, terreiro, universidade, grupos, vivência com mestras e mestres da cultura popular, projetos sociais etc. - onde se formaram ou formam. Nesta pesquisa, entendo formação de maneira expandida e continuada, considerando assim residências, oficinas e cursos artísticos, o acesso a espetáculos, galerias e convívio com diretores, encenadores, outros artistas e etc. No segundo momento volto as atenções para as criações Tempo e R.E.V.O.L.T.A, e proponho identificar como a presença dos minerais terra ou areia, nas duas obras produzem e se relacionam com as noções de tempo, memória desde perspectivas da ancestralidade.

No terceiro capítulo sigo a reconhecer como essas artistas, se inserem no circuito pretense “oficial” da dança e arte contemporânea brasileira, considerando suas estratégias de entrada e as potencialidades da circulação de narrativas afroreferenciadas, a partir de uma escrita transmídia, onde produção sonora, visual e relatos constroem textos e sentidos. Para chegar em tal objetivo, parto da observação do processo criativo do Projeto *Lança Cabocla* nos Laboratórios de Criação do Porto Iracema edição 2020 e

a posterior criação da aparição multimídia *Assombros e Trincheiras: o que acontece depois que o mundo acaba (?)* na edição Panorama Raft, do Festival Panorama (RJ) em 2021. Projetos coletivos, cujo os três sujeitos que compõem essa pesquisa – Elton, Tieta e Inaê – encruzilham suas experiências e práticas, atravessadas pelos estudos da ancestralidade ancorados nos saberes de comunidades afrobrasileiras e originárias.

Figura 3: Da África em mim. Um dos mapas rastros da série *Acidentes Geográficos*.

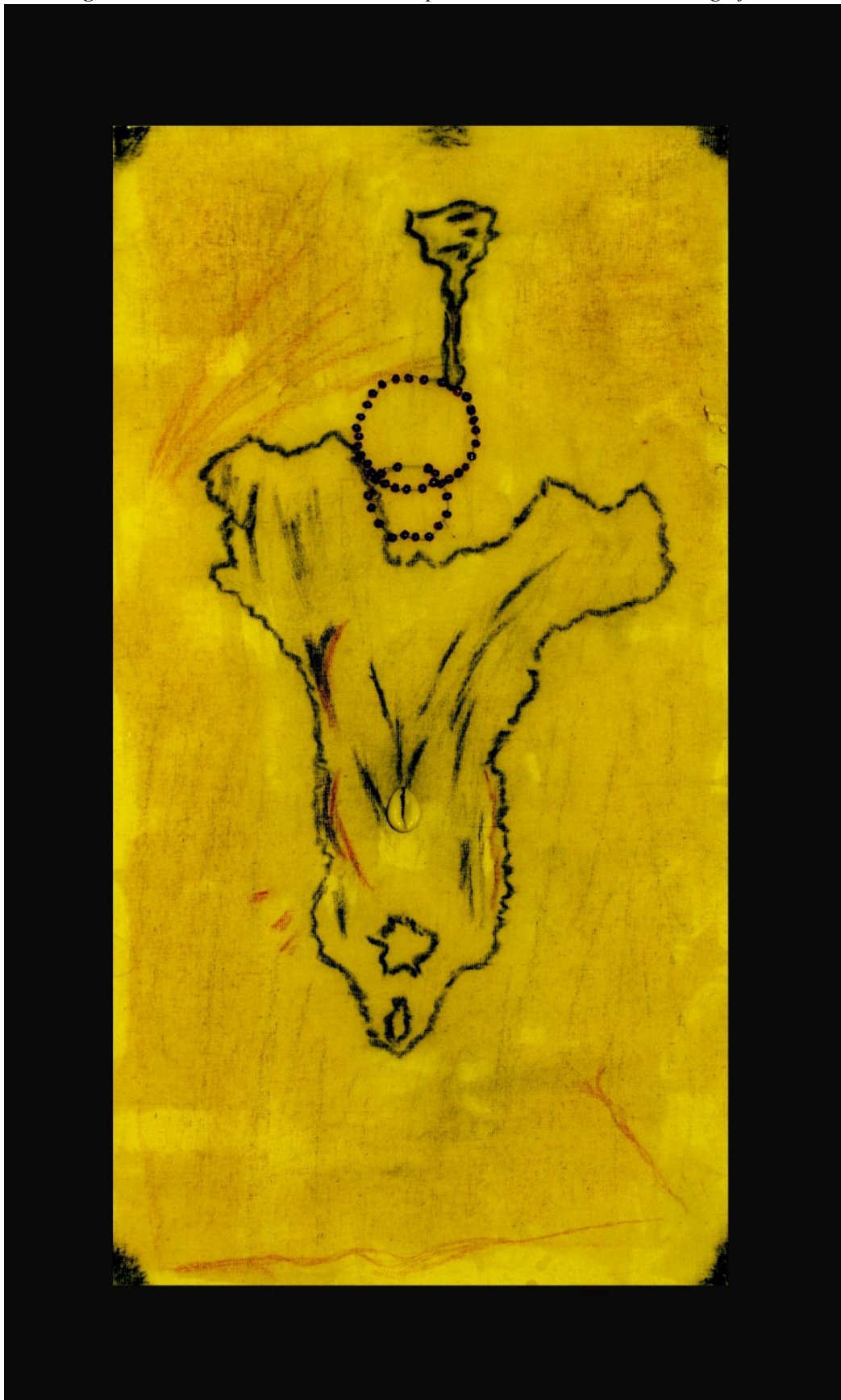


Foto: Daniel Pellegrin, 2019. **Fonte:** arquivo pessoal.

METODOLOGIA

*Vento do Equador
Me levando a ti
Pra quando tu sejas Guiné
Eu seja a Bissau
(Do Fundo – Tiganá Santana)⁵*

Tive uma alongada dificuldade para compreender metodologias de pesquisa, parecia que tudo que eu acessava ficava borrado e de fato não conseguia tomar a decisão sobre qual caminho seguir. É sobre história, contudo uma história atravessada pela dança, atravessada pelo corpo, atravessada pela criação, guiada pela ancestralidade... uma série de recortes incabíveis em estruturas fixas. Recortes moventes.

Existe uma passagem do documentário *Óri* (direção Raquel Gerber, 1989), que desde a primeira vez que vi, fui atravessada de imediato, como se soubesse nitidamente sobre o que se tratava, que finalmente conhecia um estudo da memória que transcrevia a relação entre dança e criação que eu buscava tatear. Sabia em corpo, sabia em gesto que – peço licença para parafrasear o que Beatriz Nascimento fala nessa passagem, - “ a linguagem do transe é a linguagem da memória. (...) Aquela matéria se distende, mas ao mesmo tempo ela traz com muito mais intensidade a história, a memória, o desejo. O desejo de não ter vivido a experiência do cativo. ” De fato, sempre que me ponho a dançar e vejo outras sujeitas negras a dançar, sinto um processo de descorporificação do carrego colonial (RUFINO, 2019) acontecendo, aliado a um processo de rememoração, como se informações – muitas delas não dizíveis – passassem a integrar a nossa experiência vivente. Um processo de recuperação do *self*.

Percebi que, para esta investigação, a metodologia é como dramaturgia da dança, ou dramaturgia da criação... não há como abraçar modelos para seguir, sempre aparecerá uma curva, uma encruzilhada, um borramento. Escrever é uma criação. As criações possuem suas diretrizes particulares, ou como bem nos fala Thereza Rocha⁶, em suas

⁵ Junto dessa dissertação há uma playlist no Spotify com canções que embalam a pesquisa, ou atravessaram as artistas, os processos de criação, ou ainda que produzem sensação de tempos;

⁶ Pesquisadora de dança, diretora e dramaturgista de processos de criação. Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Formada em teatro pela CAL - Casa das Artes de Laranjeiras e, em dança, pela atual Escola e Faculdade Angel Vianna. Professora dos cursos de Bacharelado e de Licenciatura em Dança do Instituto de Cultura e Arte da UFC - Universidade Federal do Ceará. Coordena o grupo de estudos Dramaturgia: o que quer e o que pode o corpo?, uma parceria com o Porto Iracema das Artes (escola de formação e criação do Ceará).

aulas de dramaturgias da dança, “cada criação possui seu regime criativo”. Com isso não quer dizer que as metodologias não se inserem nas pesquisas, assim como as “técnicas de dança” não se inserem nas criações. Os recursos metodológicos são importantíssimos aliados, os quais podemos sempre nos valer deles, como bússolas... mas há também quem se vale das estrelas como guias... A criação é sobre a criação.

Deste modo me proponho a um risco, apesar que para existências pretas, indígenas, não binárias, transgêneres... A vida no mundo ao qual nos foi imposto conhecer, é uma condição permanente. A expectativa e o planejamento da nossa morte é tão parte dessa invenção de mundo, que nos cabe aceitar o risco da nossa existência, contrariar estimativas e existir mesmo que impossíveis sejam as nossas vidas. (MOMBAÇA, 2021).

Escrevo agora, de um país cujo sua memória é borrada entre farsas e explorações e assassinatos. Brasil, um sonho intenso, uma ilusão necrótica deitada eternamente em berço esplêndido. Apesar do Brasil estou aqui escrevendo uma tentativa de dissertação. Esse é o primeiro risco.

Estamos em meio a uma pandemia global, e como se tivesse dando murros em ponta de facas, estou no risco e na tentativa de escrever uma dissertação, apesar da COVID-19, e sobretudo, apesar do Brasil.

657.000⁷

Esse é o número de pessoas brasileiras que perderam a vida para um vírus que já possui vacina. Esse é o número de famílias que perderam partes de si. Esse é o número do plano genocida de um estado que só pensa em lucros...

CPI da Pandemia.

O sangue escorre pela pátria amada.

O Brasil se confirma mais uma vez como uma vala aberta.

Na grilagem permitida, na mineração em terras indígenas, no aumento de veneno em nossas comidas, na desterritorialização de diversas comunidades quilombolas, na extinção do Ministério da Cultura, no esfacelamento da FUNARTE e da ANCINE, na ausência de auxílio emergencial, no fim do Bolsa Família, nos assassinatos de pessoas negras em redes de supermercado, nos números alarmantes de feminicídio (inclui-se aqui as travestis assassinadas). Continua nas políticas transfóbicas, nos massacres policiais das comunidades periféricas, nas crianças que não vão mais às escolas, e

⁷ Até o dia 17/03/2022, número que começou a diminuir sua crescente em 2022, após a intensificação das campanhas de vacinação;

jovens que não farão Enem por não terem acesso à internet, no sucateamento das universidades, nos dados deletados do CNPQ, na Cinemateca, no Museu Nacional, no cerrado, ambos ardendo em chamas... no gás a R\$ 150,0, na gasolina a R\$ 10,00...

Na fome que se agiganta e fazem tantas comerem em caçambas de lixo. Em tudo isso e um pouco mais, transmitido correntemente nas telas de celulares, TV's, computadores. Na cidade virtual que exclui a presença dos corpos, e nos anestesia entre “dancinhas e memes”, em que ganha Big Brother Brasil.

O sangue escorre pela pátria amada. Na bandeira verde amarela hasteada, no símbolo que se transforma. Anestesiada está a pátria, acostumada ao desespero, a morte, a fome... doutrinada a achar que é só mais um que já vai. Diferente da Guerra na Ucrânia, de fato desgraça não se compara. Nos foi ensinado estarmos cegos a nossa própria história. Já nem nos cabe chorar os nossos mortos, porque a partida agora é mais comum que a chegada.

Tive uma conversa com a Inaê Moreira na varanda de sua casa⁸, muito próxima a uma reserva ambiental, na Serra do Canduru – Serra Grande (BA). Região também invadida por intocáveis milionários, e com comunidades desalojadas. Falávamos sobre o fim do mundo... sobre os fins de mundos. Falávamos sobre o tráfico negreiro, sobre essa violência histórica irreparável que significou um fim de mundo para diversos povos, para diversos sujeitos e culturas. Um mundo acabou na travessia. E ainda assim, estávamos ali na varanda, Abeju Rizzo, Inaê, Ayomi (seu filho de pouco mais de um ano) e eu ... O mundo para diversas de nossas ancestrais já havia se encerrado uma vez, mas elas nos ensinaram a continuar. Concluímos que, se estávamos ali apesar desse mundo que se encerrou, também continuaríamos apesar do Brasil.

E apesar do Brasil, aqui estamos, vivendo nossas vidas impossíveis. Apesar do Brasil estou aqui escrevendo uma tentativa de dissertação. Esse é o primeiro risco.

Os estudos da performance (arte) também são rodeados da relação com o risco, seja ele oriundo das metodologias experimentais de criação ou ainda pelos riscos físicos que algumas ações se submetem. Arrisco-me duplamente por escolher existir, e por experimentar metodologicamente como construir esta pesquisa. Adianto que todo conhecimento aqui gerado é fruto de um esforço coletivo, mesmo que me coloque a experimentar caminhos, eles são atravessados por muitos pensadores de tempos

⁸ Em 19 de julho de 2021, período em que estivemos juntas, em imersão para composição do trabalho Assombros e trincheiras: o que acontece depois que o mundo acaba (?), obra selecionada na categoria criação do Panorama Raft , produção do Festival Panorama (RJ) com colaboração/fomento internacional. Criação que é também uma das continuidades da pesquisa Lança Cabocla.

diversos. Aqui se atravessam teorias feministas negras, autoetnografias, quilombismos, oralituras, brincadeiras populares, relatos de mestres de saber e de ancestrais (visíveis e não visíveis).

Faço uma volta e retorno ao *Ôri* de Beatriz, “ A linguagem do transe é a linguagem da memória (...)”, filme que em diversas passagens nos oferece indícios para compreender o movimento da incorporação como um movimento de lembrar. Incorporar como uma ação historiográfica da memória, na qual o corpo que lembra se faz, também, arquivo, se faz documento. Assim, nesta pesquisa proponho o movimento de incorporação, como metodologia historiográfica.

Dividirei a minha existência nessa escrita com o ancestral *Kayantèssuvi Otá*, presença mais velha que há tempos me acompanha, entretanto só por volta de junho de 2021 se apresentou e ofereceu-me seu nome. A chegada de *Kayantè* se aproxima de Lhola Amira, ancestral que afirma não ser uma presença dupla, nem uma persona ou representação, mas uma presença que coabita o mesmo corpo da curadora e acadêmica sul-africanista Khanyisile Mbongwa, e assim formam uma existência plural. Existências plurais encontráveis em compreensões ancestrais de países da África Austral, como a Nguni e Zulu de Ukuvela⁹. Ou ainda existência plural que reconheço semelhança nas manifestações populares e afroreligiosas do Maranhão, onde *Turcos*, *Légua*, *Surrupiras*, *Bandeiras*¹⁰ e etc. por muitas vezes atuam em lugar dos seus *cavalos*.¹¹

Lhola se direciona à construção de gestos de cura, oriundos de experiências e estudos acerca das feridas coloniais, da discriminação sistemática permanente na invenção do Ocidente, gestos os quais chama de Aparição/Apearances¹². Essa compreensão de Aparição como presentificação da energia ancestral, em ações que

⁹ Informações encontradas no vídeo do The Narrative: LHOLA AMIRA | Here's What You Need To Know About The Artist Who Calls Herself An Ancestral Presence. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fk2-fYLYDMk>

¹⁰ Famílias de caboclos e encantados, entidades presente em diversas manifestações afroreligiosas, sobretudo no Tambor de Mina e no Terecô;

¹¹ É comum no Maranhão a presença das entidades caboclas, no cotidiano de seus filhos/médiuns, em vários momentos fora de uma situação litúrgica. No meu Ilê, por exemplo, quem atende as pessoas que vão procurar auxílios diversos, todos os dias pela manhã é a cabocla turca Dona Mariana, incorporada em meu pai, Vodunon Airton Gouveia. Nos dias de sábado, já é mais comum encontrarmos Seu Folha Seca, entidade da família de Légua, costumeiramente pós atendimento ele brinca dizendo “que é seu dia de estar por cima”, e ir tomar as suas *espumosas* (cervejas). Entretanto há uma diferença entre a presença do encantado e a de Kayantè, ele não é uma entidade que se apresenta nos momentos litúrgicos e ou festivos, como seu Zézinho de Légua (meu encantado). Kayantè é um ancestral, mais antigo da minha linhagem consanguínea, ele sou eu também, nós dividimos a presença. O encantado, durante a sua presença em terra, não atua como uma presença dividida. Trago-os como exemplo, apenas para indicar que, aqui, em nossa diáspora há também a presentificação do transcendente na imanência.

¹² Como sugere Lhola, não são performances ou ações teatrais, são gestos de cura da ferida colonial, que lidam com a invisibilidade ou a hipervisibilidade dada ao corpo negro que precisa recorrentemente, estar em plena performance de si e de sua negritude.

possibilitam ambientes de cuidado, que comumente têm sido feitas em espaços entendidos como espaços de arte, tais como galerias, museus, festivais e etc., se aproxima desta pesquisa como possibilidade múltipla de diálogo. Me interessa, nesta investigação, observar desde ancestralidade enquanto modo e locus de perceber e estar mundo, por conseguinte todas as relações e manifestações culturais aqui observadas.

Dialogar com a presença de Lhola é fundamental para compreender como pode atuar, nesta pesquisa, a perspectiva encruzilhada da ancestralidade, onde não se pressupõe separação entre espiritualidade e cultura, ou ainda o distanciamento de ambas do entendimento de corpo. Este que, quando se constitui em matéria visível, para concepções de matrizes africanas, sinaliza a existência do invisível em si – o sagrado ou transcendente que é imanente à vida, não distanciado –, e que Eduardo Oliveira (2007) nos apresenta enquanto uma compreensão diversa, integrada, ancestral ao explicar que:

(...) O corpo é diverso desde sua constituição biológica quanto em seus múltiplos significados culturais. É integração posto que é a condição de qualquer relação; é a base da interação dos seres e da interação entre eles. É ancestral, pois o corpo é uma anterioridade. O corpo ao mesmo tempo é a ancestralidade, como é por ela regido. Ancestralidade é tradição, e não se pode entender corpo sem tradição uma vez que esta é um *baluarte de signos* e, dessa forma, a produtora da semiótica que significa corpos. (2007, p. 125)

O entendimento de corpo ancestral e a própria dimensão cosmológica da ancestralidade, aqui, são empregados enquanto categorias de análise e, um pouco além, enquanto epistemologias que interpretam e formam os regimes de significados de territórios ocupados pelas artistas e suas criações, atravessados pelas culturas de matrizes africanas. Estes territórios incorporam em si, significados na experiência continental – Continente Africano – e colonial do Brasil – gestação da diáspora –, onde a relação consanguínea/parentesco não funciona como o principal elemento regulador da cosmopercepção ancestral – sobretudo pela experiência fragmentada da memória do negro no Brasil (OLIVEIRA, 2007). De tal maneira que a continuidade espiralar da ancestralidade, se dá, diversas vezes, na comunicação com a comunidade e com os mais velhos, sejam eles os mestres de saber - griot's - ou as entidades ancestrais. Comunicação que se desenrola no tempo espiralar, nas performances da oralitura, nos gestos pendulares, nos movimentos de incorporação. (MARTINS, 2003; NASCIMENTO, 1989)

A existência de Lhola fundamenta a de *Kayantè*, ancora a noção de corpo e presença em perspectivas ancestrais e, dessa maneira, amplia também a noção ocidental

de corpo e a noção de cênico. O entendimento de *Aparição/Appearances* extrapola paradigmas como Performance (arte), Dança (cênica) ou Teatro, linguagens da cena ainda pautadas – ao que tange historiografias (livros), graduações, festivais e etc. – dentro de modelos e narrativas estéticas do mundo que nos foi dado a conhecer enquanto ocidental, esta ficção.

Como já mencionado, a metodologia aqui se pretende experimental e atravessada por influências feministas negras, oralituras e autoetnografias. De acordo com Collins (2016) a experiência é uma dimensão fundamental para epistemologia feminista negra, e complemento, é cara aos feminismos, ao mulherismo e as pensadoras trans, travestis e não binárias. A compreensão de que “o pessoal é político”, é contribuição imensurável para a percepção do elo entre as experiências individuais, pessoais e coletivas. Sobretudo se a percepção “pessoal” parte de sujeitas dissidentes de raça e gênero, historicamente subjugadas, subalternizadas e silenciadas.

Tal epistemologia é uma cara contribuição a esta caminhada investigativa, pois de maneira geral, tem contribuído de forma significativa ao entendimento sobre, de que maneira os grupos, lidos como subalternizados, têm produzido conhecimento, modos de enfrentamento e resistência à estrutura colonial. Os parâmetros de validação desta epistemologia trazem consigo estratégias tais como:

- ✓ Reconhecer a experiência como critério de sentido: a vivência das sujeitas dissidentes de raça e gênero, requer a elaboração de saberes para manutenção de suas existências diante das dinâmicas opressivas da invenção ocidental de mundo. Aqui opera a empatia, onde dilui-se a relação sujeito-objeto, e instaura-se a conexão entre sujeitas com experiências (conhecimentos) similares.
- ✓ A possibilidade do diálogo e relato como instrumento do saber: a elaboração de conhecimento a partir da partilha das experiências de vida. Prática constituinte do movimento de manutenção da memória negra nas diásporas, anterior e posterior ao processo de travessia.
- ✓ Cuidado enquanto ética: pressupõe empatia e o entendimento das singularidades dos indivíduos, onde a presença de emoções indica conexão entre as vivências. Aqui não opera a lógica da separabilidade, não se exclui as personalidades, a conexão sensível auxilia no processo de entendimento do grupo/comunidade; (FIGUEIREDO, 2020)

A aproximação destes critérios metodológicos, possibilita não excluir a minha vivência de artista, sujeita negra, não binária, nem o processo de conexão/empatia com Inaê Moreira e Elton Panamby, e o diálogo que tento estabelecer pela areia entre os nossos processos criativos. Escolho permitir que a presentificação de Kayantè amplie a possibilidade desta dissertação seguir cambiando entre uma “narrativa de si” – um percurso meio auto etnográfico – e uma narrativa do coletivo, na encruza / conexão com os percursos das três artistas. Ao sugerir essa narrativa cambiada entre eu e Kayantè, me aproximo do que Mbembe (2001) discorre enquanto o desejo do africano – e complemento com afrodescendente – de “conhecer a si mesmo, de reconquistar seu destino (soberania) e de pertencer a si mesmo no mundo (autonomia)” (p. 171-209). E ainda faço um movimento duplo de incorporação – ou rememoração – o de incorporar a mim, no movimento de recuperação da minha imagem, incorporo a rememoração de um ancestral, por meio da presença de Kayanté e a nossa atuação na criação *Ancés*.

Ancés – A criação como estratégia metodológica

Ancés é uma criação onde traço um percurso entre a presença e a ausência, em busca da ativação de memória não codificadas em instâncias dizíveis ou lineares. Este trabalho se remonta a cada partilha¹³, ou seja, rememora novas experiências a cada vez que é partilhado. Por meio dele venho elaborando o entendimento de criação que se faz em rastros, que venho chamando de *poética dos rastros*. A mesma que pretendo explicar mais a frente, na próxima seção.

Percebo o trajeto estético de *Ancés*, também enquanto uma plataforma investigativa/criativa para pensar/inventar relações (e ações) entre ancestralidade, diáspora negra, corpo e contra-colonialidade (SANTOS, 2019). A criação funciona como uma rede de pesca, composta por vários nós – ao falar sobre os rastros, falarei também sobre a rede. O que movimentou, inicialmente, o percurso criativo desta ação, foi o ato de lembrar, no intuito de tentar traçar a genealogia de um corpo negro que dança, a genealogia da minha dança... e tenho chegado na genealogia de mim. Parto da

¹³ Dou preferência ao termo partilha pois enquanto criadora me interessa muito mais alcançar espaços de compartilhar experiências do que o de apresentar. A ideia de apresentação ainda funciona numa dinâmica de cena ocidentalizada, a qual exibimos algo para alguém que passivamente receberá e exercerá alguma espécie de julgamento. Partilhar traz consigo uma dimensão menos unilateral, quem partilha divide, reparte, não se coloca como único detentor de algo, no caso das obras. O sentido é dividido.

ação física de espalhar areia/terra e me enterrar, para desenterrar memórias entre gesto e o som. As memórias se aproximam no processo de incorporação – em corpo a ação ou ainda in-corporação –, a partir de uma dilatação da matéria corpo, e do estado de presença no presente. Silêncio para escutar o eco.

Entre o enterrar e desenterrar, um estado de quase transe, “a linguagem da memória”, como diz Beatriz, é onde o movimento duplo de incorporação acontece: a de mim próprio no tempo presente do momento, e a de possíveis ancestrais que estão arquivados entre a matéria-corpo-espírito. Ainda adiciono mais uma camada possível de incorporação, a de um ancestral não humanóide, já que parto de cosmologias que não constroem hierarquia entre humanidade e outros seres que possuem perspectivas sobre vida (KRENAK, 2019), ou que consideram pessoas enquanto complexo habitado por multiplicidade e movimento, e são reproduções em miniatura da terra (HAMPÂTE BÂ, 1981). Incorporar é por vezes borrar a própria presença, é de algum modo perder a consciência de si, ou amplificar tal consciência. A ficção ocidente tenta a todo custo nos levar a sermos indivíduos, seres que não se dividem, construtores de narrativas lineares, que vivem de expectativas num progresso que só caminha para frente, ou para alto. O indivíduo que precisa a todo custo ser universal, e por isso monolítico, uno, íntegro, imutável. Para esta noção de mundo a possibilidade de perder a consciência é a loucura, o transe é a presença do desconhecido, intitulado diabo, ou ainda uma farsa exótica. Nesta ficção-ocidente a dança sempre buscou leveza, a verticalidade e a consciência total do movimento. Para perspectivas ancestrais de matrizes africanas a dança se volta ao chão, o corpo é chão em dinâmico movimento, tal qual a história que se inscreve nele, onde

Mesmo o espírito precisa rastejar o chão para se relacionar com o mundo. “As almas farejam no invisível.” Farejar é o ato de rastejar respirando. Posição ancestral por excelência, rastejar no chão é pisar a terra (humilde). O chão é regra. É universal. É singular. O corpo é o chão da gente. Do barro do corpo ao corpo de carne. A carne é o barro do corpo. (...) Não há leveza sem corpo, pois a leveza e densidade se diz a respeito de corpos. (OLIVEIRA, p. 124, 2007)

Em *Ancés*, começo a investigar esse movimento de voltar a terra, e compor um espaço terreiro, onde a circularidade se instaura, e a dimensão de um corpo coletivo também. E ao montar o chão em areia, me enterro, desenterro, aterro, monta e desmonto danças junto delas: memórias, *ancestrais* infinitos entre passados e futuros. In corpo oro. Incorporar pode ser ainda o contato com o transcendente, um corpo onde matéria é

desterritorializada, como a memória, som, o vento, o tempo. Quem disse que o ancestral não pode ser uma frequência sonora ou uma brisa? Ou ainda que o som e o sopro não podem ser a intersecção da comunicação entre o que vemos e o que não vemos?

Ao considerar tais possibilidades, e me comprometer em não hierarquizar presenças, lembranças e gesto, acabo por me relacionar neste processo com: dimensões espirituais ou transcendentais da memória, ao re-conhecer Kayantè e outras presenças; dimensões sensíveis ao perceber a fragmentação da minha memória nesse tempo, que não avança – com dificuldades – além das minhas avós; dimensões coletivas, quando lembranças dos racismos diários, ou das brincadas – danças, festas populares, etc. – se anunciam; e outras dimensões não dizíveis que se apresentam, e que chegam a mim através de falas emocionadas como “eu vi a minha vó num gesto que tu fizestes... em meio a tua dança eu vi, era ela!”

Ao tentar traçar a genealogia da minha dança, acabo por atravessar questões históricas, sociopolíticas, tendências e estudos contemporâneos das artes... sobretudo, por que, até hoje, uma pessoa negra em cena no Brasil, não é lida apenas enquanto um corpo, “limpo de significados” – como se isso fosse possível a qualquer um... Essa existência, antes de ser a pessoa que dança, ela é a negra que vai “apresentar algo sobre o tráfico negreiro, sobre a violência que sofre os negros, vai dançar para os orixás, vai falar de religião, vai dançar sobre a natureza, vai vir com a história da ancestralidade, vai apresentar uma dança assim... tribal... enérgica, vai mexer muito o quadril, vai rebolar... bater a *raba*... ela vai...ela vai... ela vai”.

(...)

Desabafo

São muito pressupostos quando as cortinas são abertas e quem está ali parado é uma sujeita que carrega em sua pele os tons mais escuros do barro de Nanã. Os tons mais escuros da terra...

Figura 4: Quantos 8 me impede de chegar a 5 milhões pouco? – Desvio Padrão.

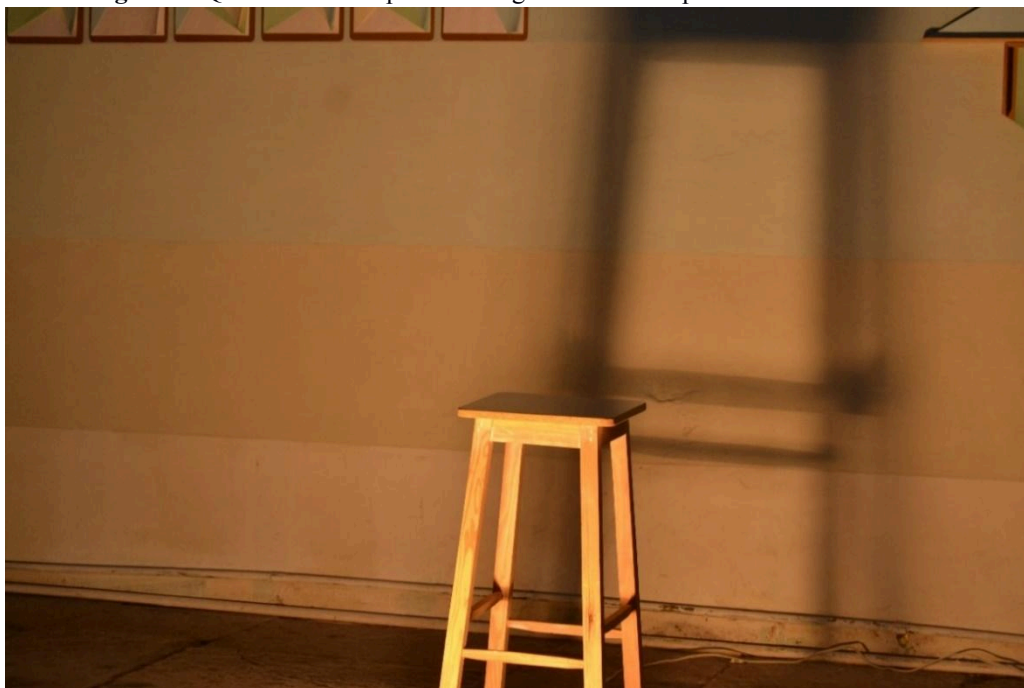


Foto: Dinho Araújo, 2018. **Fonte:** acervo pessoal.

Figura 6: Quantos 8 me impede de chegar a 5 milhões pouco? – Desvio Padrão.



Foto: Dinho Araújo, 2018. **Fonte:** acervo pessoal.

Por muito tempo me incomodei imensuravelmente com esses pressupostos, com a ideia de um *a priori* para nossa existência na cena. Me coloquei diversas vezes no doloroso exercício de me libertar deles para tentar fazer um trabalho de dança

contemporânea. Até que a ótica foi invertida... uma parte destes pressupostos condizem sim, se pluralizados, com diversas experiências negras na diáspora. E com isso, não quero dizer de forma alguma, que todo artista negro atua no campo dos *a priori*.

Entretanto, ao fazer uma inversão cosmológica, passo a compreender a minha criação – e de outras artistas – atravessada, e formada pela ancestralidade, pela minha/nossa experiência de sujeita negra no Brasil. Onde muitas vezes a energia dos ancestrais estarão comigo em cena... algumas vezes as temáticas abordarão a experiência do tráfico negreiro, a violência colonial estrutural, as nossas lutas e enfrentamentos... ou ainda, narrativas como os orikis, itans, causos populares... meu quadril e coluna serão convocados porque dancei muito Cacuriá, *munganguei* no Coco, meu pé vai arrastar e bater no chão... fui criada na ilha do Bumba-meu-boi... minha dança tem gosto, tem cheiro, tem geografia... Enfim, o que quero dizer é que a ideia de uma história única é intolerável, contudo a colocação desses pressupostos como necessariamente ruins, faz parte da estratégia colonial, de localizar a experiência estética do negro na diáspora, como incapaz de produzir conteúdos legítimos para o circuito das artes (contemporâneas).

(...)

Em *Ancés* localizo as dimensões de memórias que se apresentam, em três camadas de atuação, que no decorrer do processo e partilha se misturam, todavia, aqui, farei o esforço de identificar os aspectos de cada uma. Por essa obra e as que irei dialogar, lidarem com elementos de origem mineral – mais precisamente a areia e terra–, e em alguma medida com o duplo enterrar/desenterrar, escolho por fazer analogias entre as camadas do solo e as da memória alcançada pela criação.

Na pedologia, para compreendermos a maturidade e o perfil de cada solo, precisamos levar em consideração quantas camadas esse solo possui – que podem ser até cinco –, formadas pelo processo de desintegração de partículas da rocha-mãe, infiltração de água, descompactação de elementos físicos e químicos, decomposição de diversos elementos orgânicos... assim o solo aumenta, desenvolve camadas, chamadas também de horizontes, e quanto mais profundo é o solo, mais desenvolvido ele é (MAZOYER, 2010). Na perspectiva ancestral, quanto mais você sabe de onde vem, mais segurança tem para seguir seu caminho, faz-se necessário fazer o movimento da

Sankofa¹⁴, tornar-se um solo fértil para construir futuros. Reflexões que me auxiliam a decompor as camadas da memória em *Ancés* da maneira que irei elencar a seguir, onde já aproveito para apresentar como destrincharei esta pesquisa em relação a essa divisão:

- a) **Debaixo do chão que a gente pisa - Memórias do horizonte A:** na pedologia corresponde a incorporação da matéria orgânica ao solo e a junção com os sais minerais. Em *Ancés* corresponde ao movimento (gestos, escritos, falas) de uma memória mais superficial, composta da rememoração das danças (aqui me refiro a gêneros) que sei que me atravessam, como as danças populares maranhenses por exemplo; dos saberes em aprendizagem e encruza, permanente com espaços formativos (mestres de cultura, terreiros, cursos, etc.); situações racistas que envolvem minha experiência – ou de colegas – nas artes. Aqui nesta pesquisa corresponde à compreensão dos percursos formativos de Inaê e Elton, levando em consideração, os movimentos de rememoração de Ancés;
- b) **No fundo tem argila – Memórias do horizonte B** – na pedologia saprolito, o subsolo, possui maior presença de sais minerais, ar, calcário, argila, areia e partes desagregadas da rocha-mãe. Na criação é o movimento (gestos, escritos, falas) de uma memória ligada ao ancestrais, aos mais velhos, e se apresenta numa espécie de presença dividida, é aqui que traços de *Kayanté* se aproximam; todavia também se surgem gestualidades dos meus mais velhos – avós, bisavós, mãe etc.; modos de dançar que não identifico a origem; falas/escritos que se referem a uma percepção histórica do racismo e estratégias de enfrentamento. Nesta investigação, as memórias do horizonte B se relacionam com os modos de inserção das artistas no “circuito” das artes, considerando suas estratégias de entradas e potencialidades da circulação de narrativas afro referenciadas;
- c) **Rochas fragmentadas – Memórias do horizonte C** – rochas intemperizadas, desmanchadas em frações, que podem virar sedimentares, se decompostas; a mistura de tudo com a rocha mãe / matriz. Camada na qual percebo o movimento (gestos, escritos, falas) relacionado à comunicação com seres não humanos (KRENAK, 2019) e ou transcendentos (OLIVEIRA, 2007), onde se mostram gestualidades de

¹⁴ Símbolo *Adinkra* quem tem sua representação em um pássaro que volta a cabeça à cauda, e avança um pé para frente. Traduzido como a necessidade de “retornar ao passado, para ressignificar o presente e construir futuros.” Informação disponível em: <https://ipeafro.org.br/acoets/pesquisa/adinkra/>.

ancestrais mais próximos da natureza – como os animais; aspectos de algumas entidades – orixás, voduns, encantados etc; sonoridades, rezos, cantos; falas/escritos que se manifestam como uma espécie de expurgo do carrego colonial (RUFINO, 2019); memória que requer um pouco mais de cuidado, concentração e tempo para ser mobilizada, normalmente acionada em Ancés na ação de desenterrar. É na fragmentação – constituinte da memória do negro na diáspora – que mora a invenção, onde se reinventa, desde a travessia, modos de nos reconectarmos à memória, que nos foi violentamente destituída. No fragmento mora o banzo¹⁵. Deste modo, aqui, relaciono a rocha fragmentada à identificação como o elemento areia, presente nas obras das três artistas, se relaciona com as noções de ancestralidade e tempo, e também as reinventa na cena;

Recursos metodológicos que irão me auxiliar a analisar e compreender as relações entre dança e ancestralidade nos percursos formativos e modos de criação das artistas Inaê Moreira e Elton Panamby entre espaços formais e informais de arte. Assim como a partir do mineral, terra ou areia, presente em nossos trabalhos, identificar como se estabelecem e se relacionam as noções de tempo e ancestralidade. E por fim problematizar, através da criação, inserção destas artistas no chamado circuito hegemônico das artes, considerando suas estratégias de entrada e as potencialidades da circulação de narrativas afrocentradas.

¹⁵ Sentimento de melancolia em relação à terra de origem e de aversão à castração da liberdade praticada contra a população negra no Brasil no período do tráfico negreiro. Pode ser entendida também como prática de resistência aos mal tratos. Saudade eivada de dor e lembranças do território de origem, fator que motiva a emersão de variadas formas de expressão da experiência africana em outros territórios, atuando como fábrica de produção de signos e criatividade. (OLIVEIRA,2007)

A Poética dos Rast(r)os

“Quem sabe algumas coisas funcionem com a ideia de mapa, de cartografia mesmo. Uma cartografia das coisas que estão a me atravessar em um determinado tempo e espaço. E talvez essa tentativa de ordenar o caos, ao menos o inteligível, o passível de gerar significantes, me apresentem rastros do que quero pesquisar, fazer-existir em um determinado instante. Vou traçar a lápis o primeiro rastro... Acho que vou começar por essa palavra...”¹⁶

Algumas notas sobre o rastro:

O rastro pode ser uma pegada, um sinal. O rastro também pode ser uma rede de arrasto.

No processo criativo – seja de qualquer natureza – ele pode se apresentar numa construção fragmentada. Cada movimento, escrito, aparição, apresentação, acontecimento é uma pegada, um resquício. Assim a criação se diz mais na caminhada... no conjunto de passos.

O rastro pode ser o que fica, o que continua, depois de uma ação efêmera, depois de um acontecimento na presença, depois que a partilha se dissipa, depois que o ensaio acaba, depois que o livro se encerra. O rastro é o que fica. O eco, o resíduo.

O rastro que também é rastro, pode se parecer com uma rede de pesca. A rede é formada por vários nós e vários espaços, encontros e lacunas. Pode ser uma criação que é composta por várias criações, onde o sentido de uma ação é compreendido ou continuado na próxima ação ou partilha. A criação é a rede.

Poética do rast(r)o é algo sobre compreender coletando vestígios. Sobre construir deixando vestígios. Sobre compor e coletar sentidos entre os nós e as lacunas.

Me arrisco a trazer o rast(r)o na qualidade metodológica, com intuito de produzir perspectivas mais aproximadas das artistas e expressões éticas e estéticas observadas aqui. Seguirei na tentativa de apresentar, não em capítulos, mas em blocos de sentidos alguns relatos e reflexões, que explicitem situações e contextos que toquem os objetivos desta pesquisa. Tentar escrever por meio de fragmentos, tal qual a memória do negro nas Américas. Para que cada pessoa que se aventure a ler esta dissertação, possa montar através dessas pistas/relatos, as suas percepções dos contextos que as artistas visitadas nesta investigação, atravessam em seus trajetos de formação, criação e inserção no circuito das artes.

Uma nota poética sobre o rast(ro): os construtores do pensamento

¹⁶ Trecho extraído do caderno de processo de *Ancés* escrito em 20 de novembro de 2018;

No pé de caju¹⁷

*Iê Maior é Deus Camará
Iê Viva meu mestre Camará
Iê quem ensinou Camará
Iê dá volta ao mundo Camará
Iê que o mundo é grande Camará*

Rasto

- ✓ Substantivo utilizado sempre que quisermos nos referir a um vestígio ou pegada de alguém, alguma coisa que passou.
- ✓ Sinal de alguma coisa que pode ser feita ou descoberta;
- ✓ Sinal, vestígio, pegada, indício, encaço, traço, passo, marca cheiro, trilho;

Escolho começar pelo rastro, não o benjaminiano, mas o rastro deixado na terra dos meus.

Existe um lugar no Maranhão chamado Cajueiro, fica na grande ilha de Upaon Açú, conhecida como São Luís. Cajueiro. Uma comunidade majoritariamente negra, rural e pesqueira, com seus vários moradores. Ao atravessar o trilho do trem da VALE, enxergar uma pequena placa de madeira escrita – à mão mesmo – “Rua Cajueiro”, indica que você está chegando lá.

Uma estreita estrada de terra com espaçados esqueletos-casebres de taipa, barro e troncos cruzados. Muitos esqueletos com placas de venda. A estreita estrada era de terra vermelha, que não se avermelhara por cor natural, mas pelas inúmeras partículas do minério de ferro, exploração roubo da terra, que voavam dos vagões dos trens e se misturavam ao barro, permitindo que a estrada ficasse vermelho sangue acobreado. Ao final da parte plana da estrada, havia uma bifurcação, à esquerda poderíamos descer em um caminho um pouco mais estreito, no qual surgiria uma casa abandonada, com placa de venda, um tempo depois uma outra casa maior, com plantas e habitada, tempos depois uma vila com pequenos casebres de taipa e algumas crianças a correrem.

No fim desse caminho mais estreito, uma vila circular, com muita sombra das árvores, e uma casa de farinha no meio. A vila com suas casinhas, era rodeada por um alagado, o quintal era o sombreado da frente. Um quintal comum, com muitas folhas e

¹⁷ Texto escrito entre 2016 e 2017 onde propositalmente os tempos na escrita se misturam, entre lembrança e desespero para que não se torne apenas lembrança. publicado em 14 de junho de 2020 no blog “Escrituras e Macumbarias”, disponível em: <https://www.tietamacau.com/post/rasto>.

sons de galhos balançando ao vento. Ali era Guarimanduba, uma das comunidades do Cajueiro. Por lá morava um dos moradores mais antigos da região, roceiro, chefe da vila, não falava muito e o pouco que dizia era lei. Logo, não entrei muito de conversa, me contentei em aprender sobre o fundo ser na frente, o quintal de todos. Tenho a impressão de que isso diz muito sobre todos saberem sobre o todo e o tudo, que precisa ser sabido ali, no quintal comum e unidade.

Voltemos a primeira estrada, a vermelha sangue acobreado, sem descer a Guarimanduba, a rua Cajueiro vira uma grande ladeira, sempre acompanhada de muitas árvores, no fim da descida um grande cajueiro – a planta mesmo – marca a chegada. Dizem por lá que quando vira meia-noite ninguém entra e ninguém sai, porque a árvore resolve se deitar na estrada e põe-se a incendiar, com labaredas flamejantes ao céu, e no fundo da mata uma mulher-visagem vestida de branco aparece para levar quem tenta se aproximar desavisado.

As casas começam a aparecer, não mais esqueletos, casas mesmo com gente morando dentro. Várias delas. Algumas poucas eram estranhas, tinham o muro alto, casa de gente que tem dinheiro, e que de certo não morava ali desde quando tudo começou. Há uma disparidade de interesses em relação a essas terras. A grande maioria era mesmo de adobe e sem muro, com crianças negras, todas bem queimadinhas de sol e de cabelos “desgadelhados” – tenho gostado do uso desta palavra, de certo que sua origem deve ter sido uma tentativa racista de desmoralizar os crespos cabelos negros, mata rebelde que precisa ser gadelhada. Prefiro pensar como uma insurreição, uma ação natural de revolta ao padrão colonial de beleza. É bom ter algo de rebelde no corpo, assim como é bom pensar nessa ideia de ter cabelos como raiz, como fio ancestral, como jardim. Cabelos desgadelhados.

Na rua depois do cajueiro – a planta – é a rua onde mora Neném e Nenê. Duas irmãs. À Neném devo toda a apresentação dos lugares, se é possível desenhar um mapa em minha cabeça – entradas, saídas, pessoas, histórias – devo tudo a esta fiel guia e companheira dos meus tempos pelas bandas de lá. Seus quinze anos não cabiam o tempo de sua inteligência, sagacidade e potência comunicativa. Me vejo agora um pouco de Neném, sinto falta do tempo passado no Cajueiro, todos os dias encaminho orações e força de guerra, rogo a espada de Ogum e ao machado de Xangô para que as gentes de lá não percam suas terras para um fulano porto chinês ou qualquer outro invasor continental. As linhas abissais não mais se escondem, a capa de bom colonizador já não mais engana.

*Já não precisamos de espelhos, nos vemos uns nos outros.*¹⁸

Talvez quem venha do outro lado, convencido pela ficção-ocidente, é que não consiga ver a si próprio, pois tamanha é a crueldade que constrói a sua história.

Enfim... sinto falta dos meus dias no Cajueiro.

Perto da casa de Neném tem cheiro de algo que dura, o chão batido, alguns irmãos, uma mãe e um delicioso arroz de camarão, que a gente come lambendo o beijo. Havia e ainda há – se faz importante falar do que resiste agora, neste exato instante, pra que eu não esqueça que para além do meu conforto há outros que estão brigando por seus lares e vidas – a associação de moradores com um “puxado” para brincadas e conversas, logo depois da associação, bem “opegado”, fica a casa de seu Davi.

Seu Davi, (Siô) Davi era e é um senhor com aproximadamente 1,70 de altura, retinto de pele e de sol, um pouco curvado, apesar de seus vários anos muito bem conservado por sua genética perfeita. Mesmo com o esforço constate das lutas, tem um restinho de cabelo já embranquecido em sua cabeça, uma voz tranquila, palavras certeiras, uma pessoa muralha, linha de frente.

Ele vivia sozinho, mas era como se fosse muitos, como se reverberasse tantos.

O CAJUEIRO EXISTE! O CAJUEIRO RESISTE! O CAJUEIRO RESISTE!

Siô Davi era fazedor de redes, até tentou me ensinar a fazer nós, mas aqueles feitos com as mãos não aprendi com tamanha destreza. Hoje, tempos depois, vejo que teço redes de outras formas.

Se a gente descer a rua do Cajueiro até o fim, toda a sua longitude, a gente chega numa praia, de um lado a vista apenas para o mar, algumas zangarias e currais; do outro uma barca grande meio encalhada, enferrujada, alguns peixes mortos, esbugalhados e ao

¹⁸ Aqui me refiro a conquista da própria imagem e do direito a narrar a própria história por parte dos povos negros. A compreensão de que as narrativas históricas que imprimiram por muito tempo sobre a memória negra, apenas a imagem de violência, dor, animalidade, da ausência de inteligência e beleza, não nos refletem mais. A ficção ocidental já não se inscreve enquanto modelo único de vislumbre. Desde que exista quilombo, há sempre a preservação de uma soberania, e a conservação de um povo, e o reconhecimento da própria imagem e continuidade no coletivo, e não mais nos referenciais embranquecidos.

longe (não tão longe) o grande Porto do Itaqui, aquele mesmo que pertence a Princesa Ina. O Porto do Itaqui e seus inúmeros navios e cargueiros.

A Praia do Cajueiro não tem muitas ondas, tem a coloração marrom. Marrom como todas as praias da ilha, com o manguezal bem próximo, um pouco enlameada em algumas partes, praia mangue. Uma praia de muitos segredos.

Dizem que em noite de lua é comum encontrar um cachorro grande por lá, um cão que começa a te acompanhar se por um acaso resolveres andar a noite na beira da praia, dizem que a cada passo que se dá o cachorro aumenta de tamanho, capaz inclusive de ficar maior que um homem adulto. Dizem também que pelas beiras existe uma bola de fogo, a Curacanga, um borrão circular e flamejante, que roda pela praia e leva as pessoas consigo.

É nessa mesma praia que do alto do Egito, lá onde ficava o antigo terreiro do povo de santo, que se via aparecer nos dias de Santa Luzia, nas noites de 13 de dezembro, a embarcação encantada de onde desciam as sagradas princesas encantadas, rumo às sacerdotisas que lhe esperavam no topo do Egito. Vinham da praia bailar no alto, ao toque do baião, Baião de Princesas...

“Ô lá vem negra, lá vem Baía... no terreiro de vovó Luzia, dança sabiá, dança siricó e a cobra assubia... Olha Ita, olha Ita, olha Ita nas ondas do mar... A sala tá cheia minha gente como é que eu entro agora? Eu entro minha gente eu entro com Deus e nossa senhora!”

Bailavam a noite toda com seus cantos e curas, voltavam à beira da praia e sumiam mais uma vez em seu navio encantado... Dizem que quem tem olho bom pra ver, ainda consegue a graça de enxergar ao longe a embarcação atracar no meio das pequenas ondas.

Voltando a rua do Cajueiro, se não descermos direto rumo à praia, se seguirmos à esquerda na rua da escola, seguiremos sentido Andirobal, outra comunidade do território. No meio do caminho a direita na estrada de terra e árvores altas, tem uma porteira, no alto da porteira a casa de Dona Filomena. Senhora de muitas frutas, plantas, cachorros, galinhas... cozinha bem viu? A galinha da terra feita por ela é de deixar babando. Perto da casa de Dona Filó, as árvores conversam à noite como os povos nativos – não me perguntem como é essa conversa, apenas falo como escutei. No meio da mata contam que surge um clarão de luz azul, que de todo lugar se vê, contam ainda que às vezes aparece o gritador, algo que corre no meio da madrugada a gritar. Há quem diga que o gritador é um passarinho que grita como gente.

No fim da estrada da casa de Dona Filó tem uma outra praia. Antes de chegar à beira surge alguns esqueletos de casas, ruínas de algumas quase construções e um tanto escondido há também sambaquis. Essa praia tem uma visão muito ampla, apenas para as águas, muitas pedras, algumas encostas embarreadas. O barro de lá tem várias cores de argila amarelo açafião, vermelho terra, vermelho, rosa marrom, bege, mostarda, bordô, todas elas misturadas, tem também. A riqueza do barro é tanta, que acho até que Nanã tem uma morada por lá.

Figura 7: Tons de terra, areia e terra colhida em cada dança Ancés, de lugares distintos do país.



Foto: Daniel Pelegrin, 2019. **Fonte:** arquivo pessoal

É a minha praia preferida do Cajueiro, sobretudo quando não é hora de pegar a pescaria... quando somente a parte sem humanos da natureza vive. Essa praia faz silêncio em mim.

Um pouco antes de chegar a essa praia, tem uma casa, uma com um amplo terreno, um banco feito de tronco embaixo de uma mangueira, uma cadeirinha perto do tronco. Lá no fundo do terreno eu vi bananeiras também, uma horta e mais mangueiras. Nesta casa morava Seu Joca e Dona Diná. Ela não era muito de conversar e sim de oferecer a gentileza necessária, pra fazer qualquer um ficar. Fiquei um tempo largo por lá. Seu Joca bem magro, com a idade que já avançava os oitenta, cabelo ralinho embaixo de uma boininha, a sua coluna já o curvava à minha altura, de passo lento e olhar profundo, com o tempo guardado no gesto.

- Tudo bem? (pergunta)
- Vou indo! No tempo, como o mar.
- Há quanto tempo o senhor vive aqui?
- Desde quando não tinha estrada pra chegar por terra, a gente vinha pelo mar, vim pescando de Alcântara e por aqui fiquei.

Um tanto de conversa foi fiada, uma boa parte escutando passarinho, sem cor alguma de palavra. Fiquei mais a ouvir o que de pouco em pouco seu Joca falava. E tudo dito por aqui, até agora, se resume entre as redes e esta conversa.

- Posso lhe convidar pra falar um pouquinho sobre o que o senhor sabe, sobre as memórias do Cajueiro junto com os outros pescadores?

Ele sorriu curtinho, olhou pra baixo e falou quase num suspiro.

- Convidar pode. Mas não sei de nada não... só sei deixar rasto.
- O quê, seu Joca? - perguntei, pois não havia entendido o fim.
- Rasto, só sei deixar rasto!

Fiz cara que não entendi e ele mais uma vez repetiu.

- Sim, rasto... só sei deixar rasto!

E junto a frase ele rastou o pé no chão de terra, olhei para baixo, observei o gesto, Seu Joca havia deixado a marca de sua pegada. Um rasto.

I

Juntando grãos para montar um chão **Alguns contextos historiográficos da dança cênica brasileira**

*De cima do morro de areia, eu avistei no meio do mar,
De cima do morro de areia, eu avistei no meio do mar,
Banzeiro Grande quebrando na crôa,
Eu vi uma canoa, me deu vontade de ir pra lá!*
(Humberto de Maracanã)

A pessoa que aqui se apresenta pesquisadora é também a artista, a criadore que ao se mover em direção a ação de investigar, também se constrói. Deste modo, não conseguirei operar em acordo com a estrutura que conduz as pesquisas ao apagamento do investigador, numa espécie de morte simbólica. Não posso, *nestas bandas*, deixar de me contar, primeiro por reconhecer que inúmeras são as miras prontas a puxar o gatilho, e inúmeras foram as vezes que precisei fazer um esforço colossal para continuar a ser artista-pesquisadore. Segundo porque a sujeita que se coloca em exercício de contar esta história, participa do duplo criação-criadore deste tempo/espço narrado. Terceiro porque as sujeitas dessa investigação não são objetos, são coautoras deste escrito e também parentes. As reconheço assim por não me distanciar das camadas de experiência que expande o ato de ver e fazer ver – sendo a visão colocada enquanto sentido imperativo no que tange a comprovação científica –, também por comungar com a ideia de que a “historiografia oficial não é fruto apenas de quem a conta, ela antes reflete preocupações dos sujeitos que as escreveram enquanto parte de uma cultura mais ampla.”(CRUZ, 2017, p.27).

Parentes ainda pelo afeto construído durante esse encontro, pelo o que a Grada Kilomba (2019) bem nos lembra, que ao reconhecer parentesco no outro, construímos uma espécie de reparação com a experiência histórica da ruptura e da fragmentação, uma das consequências do racismo. Trata-se de uma tentativa de reparação do trauma colonial, trazido pelo tráfico negreiro e os anos de regime escravocrata, processo que nos provocou um severo desmembramento com as nossas matrizes familiares. De tal forma que no agora, como gesto curativo, nos inclinamos a nos familiarizar umas com as outras. Deste modo ao contar sobre as parentes criadoras negras também me conto, assim simbolicamente também me mantenho vive, porque somos imorríveis e “nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras”. (MOMBAÇA, 2021).

Antes de me aproximar das especificidades desta pesquisa – o processo formativo e criativo das artistas Inaê e Elton – percebo necessário apresentar algumas percepções sobre a historiografia da dança no Brasil e narrar dois acontecimentos particulares, como pequenos nós desta rede que me forma, que me predisponho a tecer enquanto dissertação.

Anteriormente, na seção metodologia, comentei que me arriscaria a trazer o rast(r)o – ferramenta dramaturgica e perspectiva fundante de *Ancés* - enquanto recurso metodológico para esta dissertação. Chegou a hora! Relembrando: poética do rast(r)o é, também, algo sobre compreender coletando vestígios. Sobre construir deixando vestígios. Sobre compor e coletar sentidos entre os nós e as lacunas. Seguirei na tentativa de apresentar, não em capítulos, mas em blocos de sentidos alguns relatos e reflexões, que explicitem situações e contextos que toquem os objetivos desta pesquisa. Sendo assim, a linearidade desta escrita será atravessada por relatos de algumas experiências, – as vezes minhas, as vezes de Elton ou Inaê. Interessa aqui construir a imagem de um determinado contexto, a partir dos relatos de experiência, e não pela ilustração de um cenário específico. Neste capítulo – ou bloco de sentido –, por exemplo, além de algumas percepções sobre a historiografia da dança, aproximo dois relatos, que narram situações, que delineiam contextos de que cenário da arte estamos falando, que atravessa a formação e a criação das sujeitas desta pesquisa, e de algum modo, esses dois relatos apresentam possíveis motivos de eu ter chegado até esta investigação.

(...)

1.1 Mãe Preta no chão da encantaria

Entre 2019 e 2021 compartilhei várias versões de um curso no qual o seu eixo central tem sido observar produções de criadores e criadoras negras. Em busca de localizar princípios estéticos afroreferenciados, e de tentar tecer uma rede de referências negras, num panorama brasileiro das criações performativas – dança/performance – dos últimos anos, mais precisamente entre 2010 e 2020. O protótipo do que hoje se configura enquanto curso/workshop, teve seu primeiro acontecimento em fevereiro de 2019, com o nome *Negra em rastros: conversações entre danças e processos*. Trata-se

de uma vivência prática-teórica sobre os meus percursos e metodologias de criação até ali. Vivência montada, a priori, para atender a um convite feito pelos curadores do CHÃO SLZ, enquanto ação que pudesse compor parte da programação local, que acompanharia a exposição em cartaz: a pesquisa artística *Mãe Preta*, das artistas cariocas Isabel Löfgren e Patrícia Gouvêa.

Figura 9: Cartaz divulgação de Negra em Rastros



Foto: Dinho Araújo, 2019. **Fonte:** acervo pessoal.

Figura 10 Negra em Rastros no CHÃO SLZ



Foto: Dinho Araújo, 2019. **Fonte:** acervo pessoal.

“O senhor do tempo é um velho, e ele tem durações diferentes em seu caminhar. Dura no tempo da onda, da folha, de inspirar, expirar... no tempo da roda, da gira, do xirê.”¹⁹

Como artista do corpo que sou, sei que o tempo da experiência, não coaduna com a métrica do relógio. E que criação, mesmo quando se propõe conversa, como no caso de *Negra em rastros*, não dispõe de todos os seus sentidos, no seu gesto inaugural, na gênese do que pode ser – quiçá um dia disporá. E ainda acredito ser pouco possível datar, o que pode ser considerado enquanto gesto primeiro de uma criação, Cecília Salles (2011) inclusive comenta sobre “a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo com regressão e progressão infinitas.” (p.34)

Imagem 11: *Negra em Rastros* no CHÃO SLZ



Foto: Dinho Araújo, 2019. **Fonte:** acervo pessoal.

Um gesto faz gerar, nesta situação o possível gesto inaugural se fez no convite e aceitação em compor a partilha de processo. Algo ali foi gestado, e em sequência outras formas de continuar, de gerar movimento e mudanças. A priori, falo apenas de movimento e mudança da própria ação *Negra em rastros*, que em seu princípio tinha o intuito de propor um espaço para partilhar meus percursos criativos, as experiências, os

¹⁹ Transcrição de falas de experiência do encantado Zézinho Légua.

possíveis procedimentos afroreferenciados, que atravessavam as minhas escolhas enquanto criadore. Esta ação tem passado por alterações a cada troca, em seu movimento de feitura e atualização, venho intitulado-a de *Travessias e Macumbarias: conversações e rastros afrodiaspóricos na cena*. Como já mencionado tenho passado a me concentrar em dialogar meus trajetos criativos com as escolhas e processos de outras artistas negras. Não me interessa por hora me ater ao Travessias, e sim considerar algumas reflexões que sem perceber me trouxeram ao presente desta escrita, o possível gesto inaugural, que possuo consciência, que me trouxe até aqui.

A exposição *Mãe Preta* teve a sua abertura em dezembro de 2018, e seguiu exposta até o dia 09 de fevereiro de 2019, nas dependências do Chão SLZ, espaço cultural instalado no centro histórico de São Luís do Maranhão. Um casarão colonial estilo armazém, com um único vão, grandes arcos de pedras e chão também de pedras de cantaria. A exposição chegou na cidade por meio de um projeto contemplado via FUNARTE em 2016, através do *Prêmio Funarte Conexão Circulação de Arte Visuais*. No dia 13 de dezembro de 2018, a mostra ficou aberta à visitação gratuita, neste mesmo dia, como ação de abertura houve um bate-papo com as autoras/pesquisadoras e lideranças negras maranhenses, como Dona Maria Dalva Belfort e Dona Anacleta Pires da Silva. Lideranças do território quilombola Santa Rosa dos Pretos, localizado na região rural de Itapecuru Mirim (MA).

O dia 13 de dezembro é uma data bastante simbólica para os terreiros de São Luís, sobretudo para os Ilês de Mina, dia em que se comemoram as festas de *Nochê Navêzuarina*, e também *Santa Luzia*. Nos terreiros mais antigos, descendentes do *Terreiro do Egito*, em especial a casa *Fanti Ashanti*, faz-se o *Baião de Princesas* festa dedicada às *Tobossis*²⁰ e as princesas encantadas que vieram embarcadas no navio de Dom João (o gentil).

“Dizem que se alguém que tem o olho bom pra vê, conseguir chegar do dia doze pra treze no alto do Egito e olhar pro cais, conseguirá ver, na embocadura da baía, a barca encantada de Dom João ancorar. E dela descer um escaler cheio de

²⁰ Nome dado às entidades jejês consideradas pequenas feiticeiras, aproximadas das Iyamis, normalmente recebidas por quem tem largo tempo de feitura na Mina. Como filhas e filhos de santo com os graus de Vodunsis/Vodunons Hunjai e Gunjai.

princesas e outras entidades, que seguem invisíveis para bailar nos salões em seus cavalos.”²¹

A exposição teve a sua vernissage, nesta data simbólica aos povos de terreiro de São Luís, de acordo com matéria publicada na página da Funarte²². O conjunto expositivo reuniu peças de fotografia, vídeo, literatura (artigos), além de instalações e performances, estas por parte de alguns artistas convidados. Segundo fontes visitadas, a pesquisa das artistas teve como ponto inicial o estudo sobre as imagens das amas-de-leite negras, registradas entre os séculos XIX e XX, e seguiu na busca de encontrar elos entre as condições da maternidade e o período escravocrata, numa tentativa de oferecer releituras das imagens e arquivos deste período dantesco. Dividida em oito séries que “reunidas, propõem uma reinvenção poética do conjunto de imagens históricas relacionadas às “mães pretas”, com uma linguagem contemporânea”.²³

Conforme o site da exposição, a cada cidade em que *Mãe Preta* se apresentou foi acrescido um elemento, ligado à localidade, da história da maternidade negra no Brasil, incluindo a colaboração de comunidades e grupos culturais. No Maranhão a relação aproximada não fora com os arquivos, mas com as parteiras, mineiras²⁴, caixeiras²⁵, mestras de saber da região quilombola de Santa Rosa dos Pretos, chamadas pela exposição de “Parteiras encantadas”. Possivelmente pela relação dessas mulheres com o Tambor de Mina e a encantaria que compõe o universo mítico e espiritual de vários territórios maranhenses.

²¹ Relato de conhecimento popular nos terreiros de São Luís, como nessa fala: “No dia doze para treze de dezembro, que é de véspera de Santa Luzia, que é NavêZuarina, então esse dia quando chegava de onze e meia para meia noite, o navio de Dom João aparecia... De dom João soa a barca encantada da ilusão, carrega para o seu reino sou farol de assombração... O Navio de Dom João aparecia na embocadura da baía, ele vinha, vinha, vinha e quando chegava bem na frente da ponta ele parava.. e então aquelas negras, aqueles negros tudo vestido como marinheiro, com aquelas espadas, e começava aqueles cânticos, atabaques. Aí você via, como se fosse um escaler descer do navio, cheio de gente... esse escaler nunca chegava na beira da praia... num dado momento as mulheres aqui, tudo começavam a ser possuídas, pelos espíritos que tinha descido do navio, no escaler... e então eles recebiam aquela fusão de espíritos, espíritos vindo da África, vindo da França, da Espanha, de Portugal, (...) e aquilo ia diluindo-se, desaparecendo, isso eu vi...” (Relato do Vodunon Jorge Babalaô – ancestral do meu Ilê – extraído do registro sonoro A lenda de Dom Sebastião, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5yZtU2o3QFM&t=398>).

²² A exposição mãe preta abre temporada em São Paulo. FUNARTE. Publicado em: 27 de setembro de 2018. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/artes-visuais/exposicao-%E2%80%98mae-preta%E2%80%99-abre-temporada-em-sao-paulo/>

²³ Página da Funarte, 2018.

²⁴ Mineira/o referente a quem é adepto/praticante do Tambor de Mina.

²⁵ Caxeira ou caixeira do divino, referente a quem toca a Caixa do Divino, instrumento percussivo tocado predominantemente por mulheres, nos festejos do Divino Espírito Santo no Maranhão.

Figura 11: Mestre Maria do Coco na Exposição Mãe Preta



Foto: Dinho Araújo, 2019. **Fonte:** acervo pessoal.

Em suma, a produção contou com uma curadoria gabaritada, com perceptível requinte estético, um acervo riquíssimo e teve bastante aderência da comunidade ludovicense. Contudo, ainda que reconheça o esmero, a importância histórica, político-estética da exposição, me foi inevitável enquanto artista negra maranhense, neta de quilombolas, também atuante em Fortaleza - Ceará, perceber que alguns incômodos e questionamentos passaram a rondar meus pensamentos, sobretudo posterior a ação feita em concomitância à exposição.

Tais como: por que mais uma vez os narradores de histórias negras são pessoas não negras? Como que um conjunto de obras que apresentam enquanto elo temático, imagens, contextos do período escravocrata, memórias e cotidianos do povo preto, elaborada por artistas não negros, conseguiram tamanho destaque e aberturas – patrocínios, circulações, apoios e etc - no circuito das artes? O que faz perdurar essa ação/sensação de que sujeitos não negros, estão abrindo “as porteiras” para saberes, estéticas, memórias negras fazerem parte de um circuito das artes?

Com isso, não estava com pretensões de afirmar que tais contextos e temas não pudessem oferecer elaborações estéticas, ao contrário, o que passou a me intrigar foi perceber a aderência do público e espaços à produções referentes a memória afrodiaspórica, o que demarca que há lugares – centros, galerias, programações e etc. -, interesse, público e financiamentos para que obras que apresentem tais questões existam e circulem. Mas quem são os sujeitos e sujeitas que acessam esses espaços – e aqui falo de artistas e curadores – e quais são as formas que mantêm a preferência? Sobre formas, refiro-me aos modos de conceber criações, modos de abordar temáticas, e o que seria essa suposta temática negra. Pois, já é sabido que quando levantamos a possibilidade de uma temática específica como indígena, negra, LGBTQIA+, no campo das artes, podemos apontar para o extremo perigo de outrificar uma série de produções de artistas e territórios, e considerar o padrão pautado nos princípios estéticos eurocêntricos enquanto universais, seguindo os esquemas de encobrimientos, inviabilizações e sobreposições historicamente situadas e reiteradas.

Ainda me ocorreu pensar em como aconteceu a aproximação dessas artistas/pesquisadoras sudestinas nos territórios de Santa Rosa e Santa Joana? Essa é uma preocupação frequente, sobre qualquer aproximação de pesquisadores ou artistas que se chegam nas terras daqui. Enquanto brincante popular, Vodunsi na Mina, inúmeras vezes já acompanhei a chegada, em grande maioria, de antropólogos ou artistas nos territórios que atuo/vivo. Normalmente, suas posturas são distanciadas, tendem a criar auras místicas, exotizantes sobre diversas ações do cotidiano desses territórios. O tempo de permanência destas pessoas também tende a ser parco para o fortalecimento das relações, para o entendimento de uma série de detalhes, que levam uma temporalidade diferente das bolsas de pesquisa e dos anos acadêmicos para conceber entendimentos.

Com certa frequência são sulistas ou sudestinos, a fazerem tais deslocamentos, e posteriormente abrirem suas produtoras em São Luís, ou saírem oferecendo nos centros culturais do sul do país, cursos sobre danças, ritmos maranhenses e etc., lançando filmes, livros, ou ainda se intitulando formados por mestres x ou y, com o tempo de seis meses a um ano de convivência... Não posso deixar de comentar sobre o retorno quase inexistente dessas produções, o quão dificilmente entramos em contato com livros, discos, documentários, teses etc., produzidos.

O que me faz brevemente coadunar com Fabian (2013), em suas críticas ao modelo clássico da pesquisa antropológica e as suas correntes tentativas de negação à

coetaneidade aos territórios pesquisados; de ditar o tempo desse suposto outro (alocronismo); de conceber o território, seus sujeitos e sujeitas enquanto objetos de conhecimento, que têm o seu tempo e saberes processados apenas por ferramentas e métodos visuespaciais (p.132). De tal maneira, que ao desconsiderar sentidos, temporalidades e possibilidades de experiências que diferem dos métodos pretensos únicos, ou mais inteligíveis, é possível observar o distanciamento da pesquisadore, por conseguinte a fragilidade de suas pesquisas, a manutenção e reprodução das relações coloniais de poder.

Tal preocupação também me recorda Antônio Bispo / Negro Bispo (2015) em algumas de suas falas que acompanhei em eventos, ou mesmo em seu livro, sobre a carência desse retorno acadêmico às comunidades pesquisadas, e ainda sobre performance do pesquisador que sai de sua universidade estudante, orientado por alguém que não tem total conhecimento do território. Logo o “possível desorientado”, como Bispo sugere, no meio do caminho incorpora o pesquisador, observa e captura o que consegue do território. Por fim patenteia aquele saber em suas dissertações, teses, exposições, vídeos e etc., constrói denominações exógenas que normalmente desconfiguram alguns comportamentos e símbolos das comunidades, dificilmente chegam a oferecer algum retorno financeiro ou reconhecimento de coautoria às mestras, mestres e sujeitos de saber dos territórios pesquisados.

(...)

1.2 Ancés, o que me (pré) cede o gesto

“Já não posso mais cantar, como d’antes já cantei, de cantar na terra alheia, até meu cantar mudei. O galo cantou, no romper da aurora todo mundo entrou e eu fiquei de fora!”²⁶

Uma cantiga de Cacuriá que compõe um trecho de algumas *aparições* da obra *Ancés*, criação que tem seu laboratório de criação iniciado em agosto de 2017 no projeto *Someday, sundae: danças, cambadas, matracas e utopias em bando* do Coletivo

²⁶ Cantiga de domínio popular maranhense;

DiBando²⁷, aprovado no primeiro edital de ocupação do CCVM – Centro Cultural da Vale Maranhão. Também o primeiro centro cultural de São Luís a abrir inscrições para financiar projetos de todas as linguagens, para ocuparem seus espaços, no período de três meses. Uma das poucas alternativas – por pouco não única com exceção dos eventos da rede SESC²⁸ – para recebermos remuneração em valores de mercado, no cenário cultural maranhense.

Ancés tem seu processo criativo iniciado em São Luís e continuado em Fortaleza, cidade que passo a morar em janeiro de 2018. Deslocamento originado por uma urgência de formação e fomento em dança – ao que se refere a graduação, cursos técnicos, acesso a editais, festivais, circuitos e etc. –, e por uma certa decepção, ou mais precisamente por uma série de situações polidamente discriminatórias.

Desde 2011 que me arrisco assumir a postura de criador, em um estado onde o fomento cultural por parte de políticas públicas ou privadas, é praticamente inexistente. Por um tempo, permaneci na insistência em pensar meu trabalho enquanto dança contemporânea ou performance. Como as minhas escolhas procedimentais e estéticas, sempre tiveram influências dos territórios que me formam, estes de predominância afroreferenciada, logo tenderam a provocar uma série de estranhamentos, na “cena maranhense”. Agora esses estranhamentos são bem menos frequentes, por inúmeras ações antirracistas dos movimentos negros de algum modo, as estéticas negras, atendem a uma agenda temática do centros e eventos... curadores querendo ou não.

Assim construí um percurso independente, inclusive com uma certa audiência na minha cidade natal, mas ao que diz respeito aos lugares instituídos enquanto “oficiais” para as artes da cena – festivais, teatro, galeria, escolas e etc. – houve por alguns anos – mais precisamente até ir morar em outra cidade, e receber prêmios “nacionais” – uma certa resistência em reconhecer o meu fazer. Resistência que aparecia desde as discriminações de cachê até comentários como “é teatro, é dança? Não é performance!” – afirmação que vinha normalmente do ato de considerar a performance como

²⁷ Atualmente o Coletivo DiBando se constitui como um núcleo de pesquisas e interação entre corpo, gênero, cidade, cultura afrodiáspórica e artes da cena (performance, dança, teatro, intervenção urbana) com a forte presença da performatividade em suas criações. Apoiado na ideia de plataforma como superfície plana e horizontal que se eleva por um curso determinado o DiBando tende a construir sua política de existência, sem relações hierárquicas, onde cada integrante possui autonomia para compartilhar suas pesquisas e propor ações/criações artísticas e determinar ramificações do pensamento/ação compartilhada, em treinos abertos, oficinas e encontro de pensamento. Idealizado por Tieta Macau e Ruan Paz tem hoje como integrantes permanentes e flutuantes: Abeju Rizzo (Juliana Rizzo), Wand Albuquerque, Regina Arcanjo, Sylmara Diniz, Renato Guterres, Juliana Montelo e outros colaborades.

²⁸ Serviço Social do Comércio

linguagem que se desenvolve com menos investigação – uma espécie de “qualquer coisa” improvisada que poderia receber um pagamento menor que outras áreas de atuação –, ou de não conseguirem encontrar as fronteiras que definem os enquadramentos das linguagens; “Tem que falar de coisa que todo mundo entende”; “É muita coisa... tu precisa definir se é dança afro o que tu quer fazer ou dança contemporânea!”; “O que tu faz não é dança!”; “Agora até tu é performer também?; “Quem te viu quem te vê né? Eu achava que tu não te criava!”.

Há uma série de comentários que repetem o mesmo teor, que por sanidade e insistência criativa, resolvi responder em maior permanência e diálogo com as minhas escolhas estéticas e epistêmicas, ancoradas nas chamadas manifestações populares. Contudo, o desejo de silêncio e cansaço de ser artista em São Luís, se apresentou com o fim da mostra de processos do projeto *Someday, sonda*.

O projeto proposto pelo Coletivo DiBando foi aprovado para ocupação do CCVM, e consistiu numa série de ações de formação, criação e pesquisa em artes do corpo e multimídia (mais especificamente vídeo, áudio, texto e fotografia), que por três meses imergiu na investigação coletiva de criações, apresentou obras de repertório do coletivo, propôs rodas de conversas, oficinas. Como finalização propomos uma mostra dos processos que surgiram com a ocupação e foram eles: *Ancés*, obra de minha criação, *Corporeira* de Regina Arcanjo, *Lycra Bicha* de Wand Albuquerque, *Suja* de Ruan Francisco e *REC* de Juliana Rizzo.

Vale ressaltar as intersecções de gênero e raça das sujeitas criadoras, três pessoas negras – uma mulher cis e duas pessoas trans não binárias -, duas mulheres brancas – uma mulher trans e uma cisgênero. Essas intersecções refletem no contexto que desencadeou a migração de parte do coletivo para fora do estado. Ao fim de cada apresentação, da Mostra Utopias em Bando, fazíamos um bate-papo com o público para trocarmos impressões, comentar sobre os processos das criações até aquele momento. De algum modo o que propúnhamos em cena enquanto escolhas temáticas, dramáticas e metodológicas provocou uma série de incômodos em artistas considerados renomados nas artes da cena maranhense, especificamente alguns artistas homens, brancos, cisgêneros. Comentários do tipo “o que vai ser a partir de agora? Porque eu ainda não vejo como uma obra contemporânea...”; “Que sentido tem usar essas amarrações de palha?” (os contra-eguns); “É muita coisa!”; “Coreira agora faz performance?”; “Você é uma bicha exagerada na cena, dispensável até!”; “Que formação em dança vocês tem?”; “Não me interessa essa conversa sobre ancestralidade,

por que é assim?"; "processo não é assim... não se formaliza como apresentação!"; "Bicha, eu acho que a senhora é desnecessária ali na cena...".

Migramos por algo que tem nome: transfobia, machismo, racismo, intolerância religiosa, etarismo. A migração foi uma fuga. Com o tempo aprendi que fugir é uma tecnologia ancestral.

Figura 12: Projeto Someday Sundae – Coletivo Dibando no Ocupa CCVM



Foto: Paula Barros, 2017. **Fonte:** acervo pessoal.

Figura 13: Projeto Someday Sundae – Coletivo Dibando no Ocupa CCVM



Foto: Paula Barros, 2017. **Fonte:** acervo pessoal.

Com o fim da ocupação, a sensação de julgamento e retaliação se instaurou no coletivo, predominantemente formado por jovens criadoras não brancas, não binárias trans, de baixa renda, que até então esperavam uma espécie de validação do fazer, por

parte de artistas mais experientes. Os mesmos que assumiam curadorias de festivais, participaram de circulações nacionais, ou coordenavam espaços culturais. Tornamo-nos cientes da marginalidade dos nossos corpos no circuito das artes de São Luís, e a partir dessa tomada de consciência desenvolvemos um processo individual de migração – a Wand Albuquerque para São Paulo onde passou a investigar também pós-pornografia; Sylmara Diniz para Recife, estudar cinema; eu, Juliana Rizzo e frequentemente, Ruan Francisco para Fortaleza, para estudar dança. Tódes migramos em busca de territórios que pudessem nos oferecer referências, que suprissem as nossas necessidades de diálogo ou de “formação” – aqui de fato entre muitas aspas.

Ao revisitar o caderno de processo de *Ancés*, encontro o seguinte depoimento em 25 de julho de 2018, quase um ano depois da mostra:

“Houve uma discussão muito séria sobre o processo de criação e estruturação das obras apresentadas na mostra. Coisas ditas por x e y como: “o público não se interessa se é processo ou não, ele vai ver e essa é a leitura!”, “Não me interessa essa conversa sobre ancestralidade, quero saber é por que é assim?”, “Por que mostrar esse processo? Processo não é assim... blá, blá, blá...”

Esse quase julgamento (foi assim que me senti, depois que a ficha caiu) me fez refletir sobre várias coisas, inclusive se ainda iria trabalhar com arte a partir dali. Houve um silêncio de minha parte, fiquei assistindo “os donos” da arte do Maranhão se engalinharem, e falarem o que achavam sobre o que era bom ou não sobre arte, o que era ou não processo, o que era ou não dança e o que não podia ser comparado ao fazer deles.

Entre num silêncio até agora, oito meses depois, por alguns momentos falei que estava de férias de ser artista, me mudei para o Ceará, conheci outras pessoas, li outras coisas, vi muita coisa e pratiquei meu primeiro silêncio nas artes. No meio do caminho comecei a criar timidamente um programa performativo em uma disciplina de dramaturgia da dança. Mas, ainda estou em silêncio, agora mais reflexivamente ativo.

A bomba que foi aquele dia pra mim, vem me acordado para diversas coisas como:

- ✓ As *bichas*²⁹ têm medo de perder espaço, sendo que ninguém está a competir por ele, então eles centralizam. Tentam desestabilizar, só ainda não sei se é de forma constante;
- ✓ O “muita coisa” e o “o que sentido tem” agora sim me fazem sentido, foi um olhar da experiência, duro, contudo, deveras importante, sentidos e significados.”
- ✓ Olhar colonizador da dança, sobretudo a intitulada contemporânea; tudo que foge de um padrão sudeste-branco-macho-europeu-norte-americano normativo de pensar criação, não é tão aceitável, ou nada aceitável;
- ✓ Há conteúdos “legitimados” para serem pesquisados/incorporados ao circuito dança contemporânea;
- ✓ Preta, trans, mulher criando em dança, pensando, dirigindo, escrevendo incomoda;
- ✓ Para criar a partir/sobre ancestralidade negra eu não preciso dançar danças afros (gênero);
- ✓ Tenho que fazer do meu jeito, porque é o único que me convém, o que de fato representa minha fala;
- ✓ Vão ter que me engolir, eu só ainda não sei como!”³⁰

²⁹ Era cotidiano em alguns circuitos da dança/arte contemporânea, mais especificamente em São Luís e Teresina, as artistas comumente se chamarem de bichas, influenciadas talvez pela proposição do coreógrafo Marcelo Evelin (PI/HOL), que em sua performance OVO, apresenta o uso da expressão bicha como sinônimo de corpo sem demarcadores étnicos, de gênero, sexualidade. Bicha = Corpo.

³⁰ Fonte: Caderno de artista, arquivo pessoal.

Quando retorno a estes escritos duas imagens se apresentam: a de que dei muitas curvas na tentativa – sem sucesso – de me esconder dos racismos cotidianos camuflados, neste caso, de crítica de arte; e a de que mais uma “venda” havia se extinguido da vista. Não eram incômodos ali instaurados, até mesmo porque estamos falando de um trauma colonial, que se inscreve de diversas maneiras, em múltiplos setores. Tenho a impressão que o tempo de pausa no primeiro ano em Fortaleza, me ofereceu uma lupa para ler as entrelinhas. Comecei a observar a partir de então de modo cirúrgico as escolhas, as posturas, os comentários, os espaços, as molduras da arte. Como um exercício de não mais me perceber, ou ver algum parente, ser colocado diante do desconforto colossal, que é o que acontece quando somos levadas a acreditar que a nossa produção é inferior intelectual ou artisticamente.

Os eventos acontecidos com o fim da ocupação no CCVM, ocasionaram uma postura por algumas integrantes do DiBando, bastante comum entre artistas de São Luís, considerar que sair do território é a melhor forma de conseguir destaque nele. Para quem consegue sair, esse processo migratório acontece em grande parte em direção a região sudeste, mais precisamente Minas Gerais, Rio de Janeiro ou São Paulo, reconhecidos como grandes centros culturais do país. Um pouco contrárias a essa afirmação acabamos por escolher, eu e Juliana Rizzo, migrar para Fortaleza. De modo geral, em São Luís, esse processo migratório se dá por busca de cursos, pós-graduações, ou mesmo por um mercado remunerado mais ativo.

Diferente do que acontece na alegoria da caverna de Platão, onde prisioneiro libertado em seu retorno à caverna, é dado como louco e desacreditado por seus companheiros de isolamento. O artista ludovicense quando migra e retorna é recebido com outra postura pela classe artística. Passa a ter seu percurso valorizado, e de algum modo a ser convidado para participar dos eventos, fazer falas e etc., neste fluxo, em um dos meus retornos a ilha, fui convidada entre outras coisas a fazer o *Negra em Rastros* no espaço Chão-SLZ... e a integrar outras programações.

1.3 Uma volta dada. Um retorno sem vendas.

“Já não posso mais cantar, como d’antes já cantei, de cantar na terra alheia, até meu cantar mudei...”

Não quero fazer desta pesquisa, mais um ponto focal do contato doloroso com os traumas provocados pelo racismo. Reconheço que inevitavelmente irei encontrar com tais questões, pois a construção do corpo negro brasileiro é inexoravelmente marcada pela violência colonial, ainda assim, não pouparei esforços em oferecer margens para que as narrativas aqui se desenvolvam a partir de pontos distintos da esfera da dor.

Narro esses eventos antes de encontrar de fato com as sujeitas co-autoras desta pesquisa, para identificar onde algumas discussões propulsoras da minha observação passam a ganhar terreno. Os incômodos aqui citados, não se configuram como questões recentes, tampouco são inéditas ou se estendem enquanto tensões que atravessam somente a minha experiência individual.

Sobre a exposição, a problemática poderia não se alocar necessariamente no fato de suas organizadoras serem duas mulheres de pele clara e sudestinas. Poderia ser um fator menos relevante caso não partíssemos de um local de mundo, onde a estrutura colonial nunca deixou de operar. É certo que o conjunto de obras cumpre com rigor os moldes estéticos dos enquadramentos da arte, de levantamento historiográfico, métodos de pesquisa e criação. Por isso também a problemática se inscreve, pelas ferramentas investigavas escolhidas, pelos modelos repetidos, pelo “como” quem conta a história, resolve contar.

Ao apresentar esta afirmação me deparo com um ponto há muito já questionado por Beatriz Nascimento e mais uma série de pensadoras/pensadores negros, o da “História do homem negro” contada também, e sobretudo, por negros. A Amandyra³¹, comenta com frequência que “falar da ancestralidade não é paleta da *Pantone!*”, de fato não há como mensurar pertencimento, identidade cultural, a partir de um *dégradé*. Entretanto, o devir negro no estado brasileiro, e as violências sobre ele, é demarcado mais pelos retintos tons de pele, do que pela memória de um território, o que faz da imagem um dos pontos cruciais para compreender experiência de ser negro nas terras ladinhas. Ainda que inúmeros sujeitos e sujeitas brancas possuam conhecimento acerca das “culturas negras”, participem de manifestações culturais, afroreligiosas, estudem o período escravocrata, acessem as leituras sobre decolonialidade, africanidades, etc., me pergunto se de fato há, por parte delas, uma compreensão do negro historicamente?

³¹ Amandyra é artista transmídia, com interesse em encenação e atuação, graduada em Teatro pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Desenvolve sua pesquisa a partir dos fundamentos da cultura hip-hop, onirismo e afro-surrealismo na construção de narrativas expandidas no teatro. Em seus trabalhos mais recentes estão "Vulcão Anastácia - O Concerto", "Utrópicos" e a estreia como protagonista do longa "GREICE" de Leonardo Mouramateus, atriz na série Da ponte pra lá. É uma das gestoras da Casa Ocan, espaço independente de cultura Afro-pindorâmica na cidade de Fortaleza.

Mesmo se houver, não exclui a urgência de termos sujeitas negras contando suas histórias. Sobre as lacunas dos estudos historiográficos, e sobre a possibilidade de um intelectual branco em “cultura negra”, se achar mais “preto que ela”, Beatriz Nascimento (1974 apud RATTIS, 2006) comenta que

(...) Pensa ele que basta entender ou participar de algumas manifestações culturais para se ser preto: outros pensam que quem nos estuda no escravismo nos entendeu historicamente. Como se a História pudesse ser limitada no “tempo espetacular”, no tempo representado, e não o contrário: o tempo é que está dentro da história. Não se estuda, no negro que está vivendo, a História vivida. Somos a História Viva do Preto, não números. (...) Ser negro não pode ser resumido a um “estado de espírito”, a “alma branca ou negra”, a aspectos de comportamento que determinados brancos elegeram como sendo de negro e assim adotá-los como seus. (idem, p.39).

O corpo negro é a própria experiência histórica, onde se inscreve memória, onde o trauma colonial se instaura não nos permitindo deixar esquecê-lo, assim como as oralituras, as práticas, as festas, as memórias anteriores as travessias atlânticas, corpo documento como sugere Beatriz, corpo lugar da memória como nos diz a professora Leda Maria Martins. Assim um ponto crucial da experiência negra no Brasil – que é demarcada não somente, mas em grande medida pelo fenótipo pele negra – se ausenta em narrativas tramadas por sujeitos não negros, especialmente quando estes escolhem operar de acordo com as esferas pretensamente hegemônicas.

Figura 14: Projeto Someday Sundae – Coletivo Dibando no Ocupa CCVMA

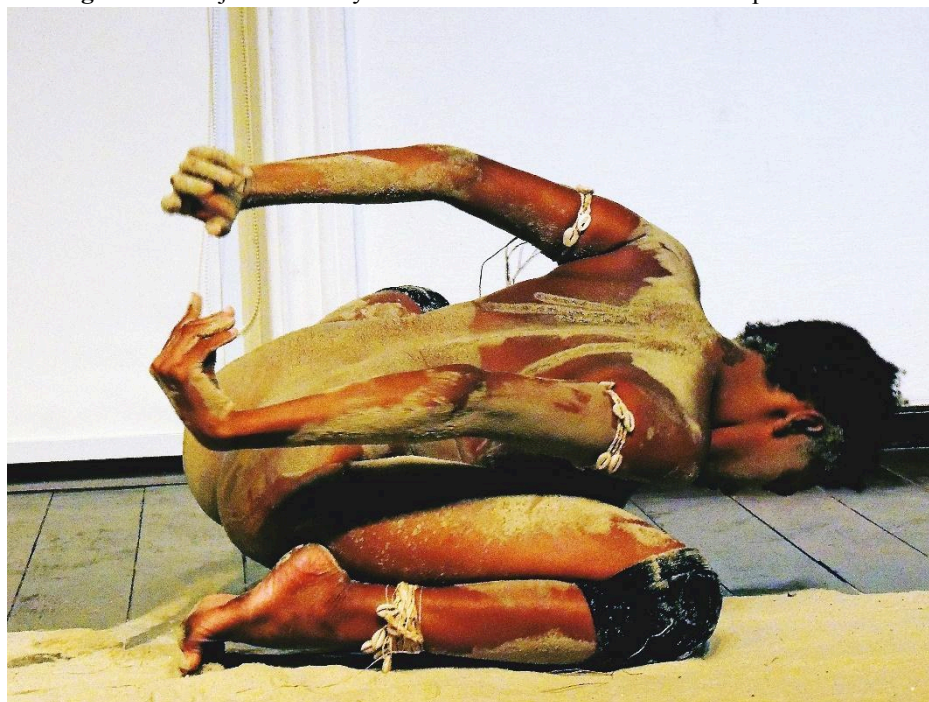


Foto: Paula Barros, 2017. **Fonte:** acervo pessoal.

A experiência com a primeira partilha de *Ancés*, me possibilitou perceber as recorrentes tentativas, por parte de uma elite branca das artes, de tornar periféricas as produções negras, e dissimular investidas racistas em facetas de críticas artísticas. E reconhecer quais as práticas, leituras, artistas que fazem parte das agendas de cursos, festivais, galerias; quais as temáticas tendem a receber méritos.

Deste modo passo a me interessar sobre o nó política/estética que conduz as narrativas históricas da arte ocidental, a considerarem *formas de arte* (RANCIÈRE, 2009) específicas, que direcionam modos de partilhar o sensível. Em tal grau instituem regimes de legitimação de conteúdos, modelos, e conseqüentemente a deslegitimação de modos, práticas, signos que não se enquadram nos critérios das formas da arte eurocentrada. Estas que ainda detém a predominância nos livros, cursos, disciplinas de história da arte ou das linguagens da arte ocidental (teatro, dança, música, artes visuais, etc.), que acabam por influenciar o que é entendido, recebido, apresentado, exposto nos ambientes localizados enquanto oficiais da arte – teatro, galerias, exposições, festivais, salas de cinema, etc.

Nesta investigação, parto do lugar no qual o que é considerado arte pela historiografia colonial não se apresenta enquanto centro, nem demarcador único para analisar modos de criar. Assim, me lanço a reconhecer artistas negros e os modos que escolhem criar a partir de códigos, signos, procedimentos atravessados, por referenciais que não correspondem necessariamente com as “formas históricas da arte”, mas que consideram as esferas da ancestralidade, as experiências do corpo negro e dos territórios que lhe formam. Estou mais interessado em coletar rastros, pegadas, pensar a partir da memória fissurada que atravessa as corporeidades negras na diáspora brasileira. Mais interessada em fazer elos de ligação em uma história fragmentada (NASCIMENTO, 1989), do que constituir uma narrativa sem espaços para fissuras, estanques, espirais, lapsos, recordações, círculos, encruzas, causos, cantos, pontos...

Ancés se desenrola num tempo e espaço deslocado da temporalidade regida por Chronos e se aproxima do tempo em Iroko, tempo não regido por horas e sim pelo tempo de imanência da ação. Percorre o tempo de evocação e articulação de memórias que se dão entre movimento, som e palavra, rastros que compõem o presente da criação. Essa articulação entre esses eixos se lançam contra a direção dos setores (im)postos, pela empresa patriarcal do norte global ao corpo e criação negra. Com interferências textuais e sonoras em uma composição em dança que convida quem presencia a *aparição*, a ler, dançar, pensar ancestralidade e negritude na cena, na arte, no cotidiano. Ação

se orienta entre um corpo que divide a construção de um espaço terreste, ao montar o chão em areia, se enterra, desenterra, aterra, monta e desmonta danças, memórias, *ancestros* infinitos entre passados e futuros.³²

Ancés não é uma das criações a ser acompanhada nesta investigação, não obstante a convidado como instrumento de recorte das parentes-artistas criadoras que aceitaram estar comigo nesse rastro-pesquisa. A areia e o tempo que atravessam o corpo criativo desta obra, me orientam aqui a encontrar a areia, a terra e o tempo nas criações de Inaê Moreira e Elton Panamby. Estes, que assim como eu, tem desenvolvido suas caminhadas formativas e criativas, na última década (2010 – 2020), perto do litoral, muito próximo do gigante Atlântico, que por vezes de tão azul – ou marrom como no caso do mar de São Luís – se faz negro.

1.4 O que nos contam sobre a dança cênica

A historiografia da dança cênica nos países do Ocidente, há muito é contada a partir das influências europeias e norte-americana. Registros que em grande parte das publicações, seguem as mesmas compilações de assuntos históricos da dança: a história das danças antigas – com enfoque em danças agrárias, gregas e da Europa medieval (BOURCIER, 2001); uma larga dedicação a história dos balés; a história da dança expressionista alemã e moderna americana (estadunidense); e uma breve passagem na contemporaneidade, que narra eventos até princípios da década de 70 – do século XX. Ao direcionar-nos a observar o Brasil, publicações sobre a história da dança brasileira, ou capítulos que ligeiramente atravessam o que aqui se faz, são artigos raros. Segundo Carmi Ferreira Silva (2012) uma parte razoável de eventos de dança ainda precisa ser escrita, sob sua observação:

A escrita da Dança no Brasil parece ter ficado no esquecimento histórico. Pouco de sua trajetória foi escrita, principalmente devido ao desinteresse dos poderes públicos em relação à memória e dos pesquisadores em relação à pesquisa nesta área. A História da Dança brasileira parece estar escrita no seu próprio “recurso” de expressividade, o corpo brasileiro. Talvez através destes corpos dançantes as histórias das danças desenvolvidas neste imenso país possam ser (re)construídas. (p.22)

Vale ressaltar que a maior parte de publicações em dança ligadas à área da história, são obras de folcloristas – termo inclusive em desuso – que narram as danças sociais e populares das várias regiões brasileiras, como os trabalhos de Mário de

³² Descrição da obra retirada do programa da 15ª Verbo Performance / 2019 – Galeria Vermelho (SP)

Andrade³³ e Luís Câmara Cascudo³⁴. Ou são publicações que segundo SILVA (2012), repetem os modelos e eventos dos livros europeus. Contudo, não considero a carência de eventos narrados e publicados, como fator passível de desconsiderar enquanto arte e dança as produções brasileiras, ou de dar maior destaque ao quesito escrita/narrativa em detrimento das obras coreográficas que no Brasil são desenvolvidas. Ao contrário, o intuito é observar como estas narrativas contribuem para construção de histórias pretensas oficiais, por conseguinte excludentes.

Narrativas que privilegiam contextos, eventos, personagens específicos, e que oferecem contornos pretensos únicos, em seus modos de pensar, compor e fazer dança. Por um largo período³⁵ o que foi considerado como dança/arte para os países do Ocidente, permaneceu o que seguia os padrões estéticos e coreográficos privilegiados por essa historiografia, ou que Belting (2006) nos convida a observar enquanto enquadramentos. Este autor, antes de anunciar o esfacelamento desses enquadramentos, comenta que:

(...) a arte não precisava ser sempre reinventada pelos artistas, pois ela já havia se imposto institucional e comercialmente. (...) Não é possível seguir outro caminho sem a tentativa de recapitular mais uma vez de qual objeto se trata e quem estava envolvido no empreendimento da história da arte. A arte é entendida como imagem de um acontecimento que encontrava na história da arte o seu enquadramento adequado. (...) Como realização cultural, o enquadramento tinha uma importância tão grande quanto a própria arte que ele capturava. (Idem, p.24 e 25)

Teço aqui, alguns apontamentos sobre o percurso que constitui a historiografia da dança no ocidente, no diz respeito aos livros, e que abarca tão somente a arte de dançar que contempla as elites dominantes, tal como elas gostam de ver e serem vistas - como os balés românticos, os balés de corte, a própria invenção da dança clássica, seguidas da dança moderna germânica e americana, a dança contemporânea. Faço um paralelo com os escritos de James Scott (2013), e pontuo que esta narrativa pretensamente única se apresenta como a história oficial. Estabelecendo-se numa espécie de discurso público, que o autor aponta como uma “forma abreviada de designar as relações explícitas entre subordinados e os detentores de poder” (p. 28), esta registra tudo o que foi dito, inclusive ações não verbais como gestos e expressões faciais.

³³ ANDRADE, M. **Danças Dramáticas Brasileiras**. São Paulo, Ed. Martins, 1959

³⁴ CASCUDO, L. C. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Ed. Global, 1954.

³⁵ Os primeiros escritos catalogados sobre dança cênica europeia, mais precisamente o balé, marcam entre 1700 e 1725 (BOURCIER, 2001).

Em nosso caso o registro fica por parte dos livros de História da Dança recheados por narrativas sectárias e parciais, que estrategicamente formulam enquadramentos para arte da dança, operantes até a atualidade em nossas percepções estéticas e culturais. Ainda Scott (2013) comenta que narrativas como essas, são concebidas “com o intuito de impressionar, afirmar e naturalizar o poder das elites dominantes, e de encobrir ou minimizar os aspectos mais sórdidos e obscuros da sua dominação.”(p.48).

Quando observamos a história da dança como a constituição de um discurso público, não estamos nos deparando com um processo inferior a outros processos de dominação, como corriqueiramente tendem legar as categorias artísticas. A dança lida diretamente com a matéria corpo – este deslocado da visão que nos divide entre corpo e pensamento – e aqui, se faz necessário ressaltar: tanto corpo, quanto a própria dança são pensamento, e não elementos orquestrados por ele. Convido à baila para continuar esta aligeirada observação, uma reflexão de Thereza Rocha em diálogo com Márcia Tiburi (2012):

Quando me aproximo da potência filosófica de José Gil, visito possibilidades da dança como proponente de sistemas filosóficos a partir de si. Não mais um exemplo. Aliás, nunca um exemplo. Que se dane a produção de pensamento que utiliza a arte como exemplo de duas investidas e envergaduras. Me parece mesmo urgente que a arte não seja tomada como exemplo. A arte tampouco as obras são exemplos de conceitos. Elas são conceito. Ponto. (TIBURI, 2012, p.24)

A dominação do dançar trata-se de dominação de corpos, e sobretudo do que esses corpos podem fazer, de suas potências. Para filosofias (ocidentais) modernas, mais precisamente espinosinas e deleuzianas, o corpo é uma potência de afetação, capaz de afetar e ser afetado, é ele próprio definido pelos afetos que consegue gerar, trocar, receber; não se sabe ao certo as potências do corpo e seus graus de afetação, contudo, as relações entre as potências dos corpos, constituem as sociabilidades e comunidades (DELEUZE, 2002). Para Eduardo Oliveira (2007), a partir da perspectiva filosófica da ancestralidade:

“corpo é o chão da gente. (...) O corpo inaugura um outro modo que ser, um outro modo que se conhecer. (...) O corpo é diverso, integrado e ancestral. O corpo é um universo e uma singularidade. O corpo é um conceito. Corpos moleculares é matéria. Corpos imateriais é cultura. O corpo é um conceito de integração. O corpo é território da cultura. A cultura é território do corpo. A cultura movimenta corpo. O corpo movimenta a cultura. A cultura se movimenta no corpo. O corpo é o movimento da cultura. (...). (p.101-102)

A tentativa de dominação da dança e dos corpos que a fazem/pensam, é parte de um processo de dominação cultural que atravessa as nossas construções cognitivas por meio de imposições éticas e estéticas. Ainda Oliveira (2007) sugere que para que exista corpo é indissociável a relação entre ética, estética e ontologia, e que:

A ética é um modo de educação dos corpos. (...) Re-escrever textos dos corpos é uma tarefa da ética. Ao mesmo tempo criar e sacar identidades. Sacar as identidades reificadas: corpo domesticado do trabalhador. Criar identidades para corpos mutilados: índios, negros, mulheres... (p.109)

Estamos na América Latina, ou melhor na América Ladina, tal como nos ensina Lélia Gonzalez (1988). Nesta fabulação, o Brasil configura-se como uma das maiores diásporas construída no processo de escravização de muitos sujeitos e sujeitas advindas de vários países do continente africano, além do histórico genocida sobre diversos grupos étnicos originários desse território. A memória deste país edifica-se sobre a dominação dos corpos com seus imaginários e possibilidades simbólicas. As formas como pensamos e criamos dança, sobretudo nos contextos tidos como oficiais, tem inscrita em suas gêneses, um longo processo de dominação simbólica. Esta aproximação com Scott (2012) extrapola – assim como em outras pesquisas já existentes – os estudos relacionados aos camponeses e grupos rurais, aponta para relações de dominação e resistência que atravessam contextos urbanos, neste caso, simbólicos e criativos.

Se por um lado temos enquanto possibilidade de discurso oficial a história da dança no ocidente, por outro lado, como discurso oculto – formas de resistência pública disfarçadas, ocultas ou declaradas – temos artistas, criadores e criadoras que atravessam em suas investigações e pesquisas em dança, múltiplas referências que não partem da oferecida pelas narrativas de pretensões oficiais. Criadoras inspiradas em soberanias culturais que extrapolam as relações com a dança cênica, como os mestres e mestras de cultura popular, as danças de terreiro, as danças indígenas, os blocos afros, as inúmeras brincadas que resistem há séculos, independentemente de estarem ou não catalogadas nas narrativas oficiais da dança. Sigo a apresentar alguns sustentáculos nos quais se apoiam discursos pretensiosamente hegemônicos da dança cênica no Brasil, nada obstante, o interesse deste escrito não é se ater às estruturas de dominação, e sim anunciar terrenos nos quais discursos ocultos à perspectiva nos dada a conhecer enquanto ocidente, se estruturam e constituem resistências.

1.5 Breves contextos sobre a Dança Contemporânea Brasileira

Os últimos dezoito anos – entre 2002 e 2020 – anunciam mudanças para a produção em Dança Contemporânea no Brasil, desde como os agentes da dança passam a pensá-la e a produzi-la, às políticas que passam a existir e a extinguir. Neste recorte temporal temos a construção do Plano Nacional de Cultura, do Conselho Nacional de Cultura, a implantação de editais específicos para as artes cênicas como *Miriam Muniz*, *o Klauss Viana de Dança*, *o Prêmio de Expressões Culturais Afro-Brasileiras* pela Fundação Palmares, fomentos privados de empresas como o Itaú Cultural, e o SESC Nacional; e mais recentemente, entre 2020 e 2021, depois de um largo silêncio, e por uma demanda emergencial diante da pandemia da COVID-19, a Lei Emergencial Aldir Blanc. Neste caminho, ainda temos o início de uma descentralização das verbas de fomento para todas as regiões do país, que antes eram centralizadas apenas no eixo sul e sudeste, assim como alguns estados do norte e nordeste começam a implantar planos e projetos estaduais de cultura. Entretanto, vale ressaltar que tão recente se deu a inserção dessas políticas culturais nos últimos anos, e tão mais veloz a prematura extinção de muitas delas, inclusive do próprio Ministério de Cultura. Esfacelamentos de políticas oriundas de um tenebroso plano de governo, que mostrou a face embrenhada nas entranhas brasileiras, desde o golpe de 2016, sobre o governo da presidenta Dilma Rousseff. Guinadas que refletem diretamente no cenário e mercado da dança cênica como um todo.

Como comentado anteriormente, a história da dança por largos tempos foi edificada na tradição de cânones - coreógrafos, bailarinos, encenadores etc. Sujeitos e sujeitas que tiveram seus nomes, fazeres registrados, amplamente difundidos entre as Américas e a Europa – e por consequência obras, artistas, sistemas e métodos³⁶ específicos que foram narrados. Nos transportando a um contexto mais próximo - em tempo e espaço -, o que temos observado, enquanto sujeitas da dança cênica, é que essas formas de fazer têm sofrido transformações e possibilitado trânsito

³⁶ Aqui me refiro a duas lógicas de formação em dança – a clássica / de corte e da modernidade / dança moderna – nas quais sistemas de transmissão, de composição coreográfica, de estudos do movimento se estruturaram, algumas vezes a partir de rígidas hierarquias como no balé clássico ou a partir da lógica que surge com a formação do intérprete-artista que dá emergência a discursos coreográficos partidos do corpo que dança assim tem-se sistemas e métodos de criadores como Rudolf Laban, Martha Graham, Isadora Duncan, Mary Wigman entre outros. (NAVAS,2006)

entre linguagens³⁷, atravessamentos de temáticas - como questões de raça e gênero - e modos de fazer que antes não conseguiam aparecer nos circuitos da Dança Contemporânea (BRITTO, 2008). Temos no Brasil, por exemplo, diversas companhias e coreógrafos que instauraram métodos e sistemas compositivos, inspirados ou não por métodos históricos³⁸ como por exemplo: Ivaldo Bertazzo (SP), Cia. Deborah Colker (RJ), Grupo Corpo (MG), Balé Folclórico da Bahia (BA), Anagrama (CE), Omi Cia. De Dança (CE) entre outras.

Entretanto, o lugar dos métodos de dança, já não é sinônimo para legitimar as companhias e artistas que teriam suas histórias narradas, como costumeiramente era utilizado enquanto um dos parâmetros de escolha e renúncia para alguns historiadores da dança. Acompanhando este processo de transformação da dança cênica brasileira há o aumento de produções solipsistas³⁹, a diluição de grupos e companhias⁴⁰ e a criação em grupalidades efêmeras⁴¹. De todo modo, a atenção passa a ser direcionada ao processo criativo de cada obra – o que a criação pede enquanto preparação corporal, quais os desenhos coreográficos que surgem, as leituras, os diálogos - e não, necessariamente em uma construção de métodos/sistemas.

Nas produções emergentes começamos a observar outros modos de entender a relação entre a criação e o criador. Como por exemplo, espaços possíveis para que sujeitos e sujeitas, que antes eram considerados pelos agentes da dança - coreógrafos, escolas, bailarinos, academias etc. – como inaptos, seja por seus corpos, raça, gênero, ou por suas vivências - normalmente ligadas a práticas não eurocêntricas como as danças negras, de rua, periféricas, as danças populares e etc. (SILVA, 2005). Inclusive nomes como criador, intérprete-criador passam a ser evocados com mais frequência, artistas como Martha Graham, Alvin Ailey, Mary Wigman, Katherine Dunham, Isadora Duncan, Ruth Sant Danis, Merce Cunningham, Fodéba Kéita, entre outras, são

³⁷ Linguagens artísticas - teatro, música, cinema, artes visuais, performance e etc.

³⁸ Sistema Acogny, Sistema Laban, Método Gaga, Método Graham entre outros.

³⁹ Neste primeiro momento não é de interesse desta pesquisa, mergulhar sobre o solipsismo, mas é uma camada de interesse posterior, quando o caráter investigativo voltar-se à observação das obras de alguns artistas. Contudo não posso deixar de comentar uma reflexão pertinente trazida por Lepeki (2017) ao examinar os ecos contemporâneos do surgimento da coreografia ocidental na qual o autor aponta “o macho dançarino solitário (...) como uma máquina de subjetivação do começo da era da moderna em que o solipsismo masculino é um elemento essencial.” (idem, p.52) e levanta críticas sobre a masculinidade solitária. E pontua que essa masculinidade é hétero-cis-branca-colonial a mesma que constrói padrões colonizatórios estéticos e políticos.

⁴⁰ Em muitas situações essas condições se deram por ausência de fomentos público ou privado, ou mesmo pelos editais e políticas de fomento que deixaram de acontecer. Não cabendo neste momento da pesquisa o estudo de casos para entender todas as condições.

⁴¹ Artista que se juntam para produção de trabalhos específicos e não constroem vínculo de grupo x ou companhia y;

exemplos de intérpretes-criadores. Alguns nomes que propuseram pesquisas de movimento, de cena que partiam de seus próprios corpos e de suas referências de mundo, e passaram a evocar outras presenças para a cena que não as das personagens dos balés românticos e de repertório. O intérprete-criador traz para si a possibilidade de ser o agente criador e intérprete de sua própria dança e obra (NUNES, 2002).

Ainda que a História da Dança do Ocidente seja contada atrelada as influências europeias, não significa que não tenha existido outras histórias não escritas, mas que representaram e continuam a representar resistências e exercícios de soberanias e autonomias. Nas primeiras décadas do século XX temos as primeiras rupturas com o pensamento europeu com os movimentos da Dança Moderna norte-americana – estadunidense –, Isadora Duncan, por exemplo, – mulher cis, branca, de família abastarda –, recebe muitos destaques nas narrativas como uma das precursoras dessa movimento. Ao mesmo tempo em que acontece esta fase encabeçada nos livros, por uma elite estadunidense e germânica, se desenvolvia entre a América do Norte e o Caribe, algumas danças – ainda que influenciadas por procedimentos europeus – que assumiam os atravessamentos gestuais e estéticos de manifestações africanas. Neste cenário algumas obras coreográficas, métodos e técnicas de artistas negros como Katherine Dunham, Paul Primus e Alvin Ailey foram incorporadas ao movimento da dança moderna americana, e receberam espaço, com menor destaque, nos livros e historiografias (MOREIRA, 2019).

Não acompanhamos nestes escritos a presença de técnicas como o sistema Acogny, técnica contemporânea da renomada artista senegalesa Germany Acogny, ou de movimentos como Black Arts Movement⁴², área artística aliada ao movimento Black Power. Apesar disso, independente das chancelas dos historiadores da arte, estes mesmos artistas e outros mais contemporâneos, geraram

⁴² Com efeito, nasce, nos anos 60, o Black Arts Movement (Movimento Artístico Negro) e a vontade de definir a estética negra. Emerge dali uma dança com consciência social. Os coreógrafos negros modernos desenvolvem uma dança com conteúdo semântico e ideológico. Eles são rebeldes e engajados, e criam uma mistura de técnicas e estilos provenientes tanto da cultura negra quanto da cultura branca. Eles se inspiram nas danças negras da África e do Caribe, de onde tiram o dinamismo e a inspiração artística, ao mesmo tempo em que se conectam com a cena urbana contemporânea. Os artistas negros possuem uma vasta consciência de sua situação social e política nos EUA, e buscam vincular sua arte à política. Eles se aproximam do Movimento Black Power² e desejam criar uma estética negra coerente que se inspire na experiência cotidiana dos negros, que fale dos negros e que seja voltada aos negros.(ACOGNY, 2017 p.07)

publicações⁴³ que se apresentam para artistas negros e não negros como referências bibliográficas para quem se interessa sobre a produção negra em dança.

Mais uma vez trago à baila as discussões sobre discursos públicos, ocultos e formas de resistência (SCOTT, 2013), para ilustrar as relações dos contextos citados. Temos por um lado, enquanto discurso pretensiosamente hegemônico, as narrativas registradas nos livros de história que privilegiam a dança feita na América do Norte e Europa – mais precisamente Estados Unidos, França, Alemanha, Rússia e Itália – enquanto discurso oficial e público. Por outro lado, temos inúmeras narrativas como a do Black Arts Movement, Sistema Acogny, entre outros modelos de produção, pesquisa, difusão, criação em dança – artes em geral –, que atuam, para o que nos foi dado a entender enquanto ocidente, como um discurso oculto. Mas para perspectivas que se interessam em descentralizar o Ocidente, tais discursos agem sim enquanto formas de resistência, e ainda mantenedores de uma soberania contra-hegemônica. Discurso e articulações que continuaram os seus percursos estéticos, independente dos enquadramentos impostos. O Black Arts Movement e as práticas desses artistas citados anteriormente, atuaram e atuam – no caso de Germaine Acogny ainda em exercício – como uma forma de resistência pública declarada, a qual prevê “contra-ideologias públicas de propagação de valores igualitários, revolucionários ou de negação da ideologia dominante (p.272).

No cenário brasileiro da dança cênica, nos idos dos anos 30 e 40, temos como formas pioneiras de resistência figuras como Eros Volússia e Mercedes Baptista, mulheres que plantaram replicadores que continuam a atualizar até hoje, um pensamento na dança a partir de estéticas negras. Me refiro a artistas como Marlene Silva, Marcelo Midanga, Maurici Brasil, Carlinhos Bata, Cristina Matamba, Irineu Nogueira, Charles Nelson, Carlos Afro, Evandro Passos, Márcio Valeriano, Augusto Omolu entre outros. Há ainda artistas que atuam na esfera da dança contemporânea brasileira, que partem de outros formadores⁴⁴ e referenciais múltiplos das danças negras⁴⁵ como: Zebrinha, Mestre King, Rui Moreira, Luiz de Abreu, Ismael

⁴³ Vale ressaltar mesmo que exista algumas publicações desses artistas, poucas são as cópias e a maioria não possui tradução brasileira, ou custam um valor inacessível para que a população menos abastada possa acessar.

⁴⁴ Mestras e mestres das brincadas populares, mestres de capoeira, pais e mães de santo, projetos sociais e etc.

⁴⁵ Dança Afro-primitiva, dança afro-folclórica, dança afro de salão, danças afrobrasileiras, danças populares, dança afro-contemporânea, danças de rua, hip hop, house, jazz, funk, twerk, tambor de crioula, cacuriá, bumba meu boi, caboclinho, maracatu entre inúmeras outras danças de origens africanas e indígenas.

Ivo, Cátia Castro, Elísio Pitta, João Carlos Ramos, Carmem Luz, Luciane Ramos Silva, Welligton Gadelha, Renata Lima, Edileusa Santos, Jack Elesbão, Ângelo William, Luzia Amélia, Sereia de Pau, Ana Beatriz Almeida, entre tantas outras artistas deste país.

I

(Parte II)

Em quantos grãos de areia habitam memórias?⁴⁶

“Dança, alguma coisa que o corpo faz e quando ele faz naquilo ele se torna.”

(Thereza Rocha)

1.1 De que dança estamos falando ou é de dança queremos falar?

Em 15 de julho de 2020, em meio ao primeiro e alongado *lockdown* no estado do Ceará – provocado pela pandemia que vem assolando desde o início deste mesmo ano, todas as estruturas políticas, sociais, econômicas do mundo atual -, fui convidada a participar junto a artista Jack Elesbão (BA), de um dos encontros da série de debates virtuais, mais precisamente do conjunto de “lives” na plataforma virtual Instagram, propostos pela artista piauiense e pesquisadora da dança Luzia Amélia. O tema proposto por ela para esse encontro foi “Os privilégios da branquitude na dança contemporânea”, no qual pude dividir, assim como a Jack, reflexões e experiências enquanto criadora negra que de alguma forma dialoga e questiona esse lugar de atuação nas artes. Gostaria de trazer à baila alguns trechos dessa conversa – que até então teve 1.767 visualizações e muitos compartilhamentos – para tentar traçar um mapeamento sensível, de que lugar em dança ou em arte, as artistas negras que atravessam esta pesquisa, tem se localizado.

Qualquer debate sobre relações raciais no Brasil sem a gente lançar luz sobre a ideia da branquitude, como um grupo racializado, como um grupo que construiu essa ideia do racismo também, é um debate incompleto. Então é importantíssimo que a gente tenha noção dessa discussão, da importância de lançar luz a respeito de pensar na branquitude. Focando no meu campo de conhecimento, no campo de conhecimentos dessas pessoas que estão nesse momento comigo, que é a dança, em especial a dança contemporânea.

(...) E uma coisa que é muito importante pensar é que, por exemplo, o Brasil é um país onde nós somos praticamente 56% da população de pessoas negras, e é muito doído vê os espaços de dança e os espaços de dança contemporânea que não são permeados, não são preenchidos por essas pessoas! Você vê nas escolas de dança as pessoas negras estão onde? Elas estão limpando, elas estão seguindo. As pessoas

⁴⁶ Os tópicos desta segunda parte contaram com depoimentos de vários artistas, no anexo desta dissertação contém a minibiografia de todos os co-escritores deste capítulo.

negras, infelizmente na dança, ainda não estão no lugar de criadores, não estão no lugar dos pensadores... Eu acho que esse movimento meu, como outros movimentos também, é para a gente pensar a branquitude como um lugar de pessoas também raciais, como um lugar de privilégios institucionais, de privilégios enraizados na nossa sociedade pela própria questão da colonização. (...)

Porque eu não vejo pessoas negras curadores de dança contemporânea? Porque é que eu não vejo pessoas negras construindo festivais de dança contemporânea? Porque eu não vejo pessoas negras sendo aprovadas em festivais de dança contemporânea? Porque não vejo pessoas negras escrevendo, fazendo crítica de dança contemporânea? Se a dança é o pensamento do corpo, de que corpo estamos falando? Será que são dos corpos negros?

Então eu sei que pensar em dança contemporânea em especial no Brasil é um buraco sem fundo. Eu sou especialista em dança contemporânea, tenho um interesse muito profundo em pensar a dança contemporânea, passei muito tempo na minha vida pensando dança contemporânea embora eu seja chamada para falar muito mais sobre racismo e essas questões raciais do que do meu campo de interesse que é dança contemporânea. No entanto eu vejo que quando a gente fala de dança contemporânea no Brasil as pessoas dizem logo para mim assim “mas de que dança você está falando, Luzia? Cuidado, Luzia, tem cuidado. Luzia você não pode falar. Não são todas as danças”.

(...) Então eu comungo muito com essa ideia de Laurence Louppe quando ela traz o seguinte conceito: “A dança contemporânea é, na sua essência, a que se recusa a seguir um modelo exterior ao que é elaborado a partir da individuação de um corpo e de um gesto - todos os instrumentos e conhecimentos visam à construção desta singularidade -, é a que faz da sua matéria de trabalho a realidade do próprio corpo e ainda, a que se rege por valores éticos como autenticidade pessoal, o respeito pelo corpo do outro, o princípio da não arrogância.”⁴⁷

Por mais que desde o início do século XX, consigamos alcançar alguns fundamentos do que hoje chamamos Dança Contemporânea - o recente campo investigativo em dança, cujo os sujeitos que a teorizam e praticam afirmam que para que ela exista, não há um modelo pré-concebido de corpo (LOUPPE, 2012) -, quando nos debruçamos a observar os lugares, contextos, formas nas quais as danças que se inscrevem contemporânea circulam, ainda é possível alcançar enquadramentos – talvez atualizados – agenciando tais espaços. Esses enquadramentos, mesmo que estejam em declínio, nos ensinaram a ver arte, insisto um pouco com o “a ver”, uma vez que, a construção do que é considerado conhecimento pelo lugar de mundo concebido enquanto Ocidente, se baseia na observação. No “ver pra entender”, e no transformar o que é visto em algo visível, mais precisamente legível, textual, tangível – mapas,

⁴⁷ Depoimento concedido por Luzia Amélia na live Os privilégios da branquitude na dança contemporânea, exibida na rede social Instagram da mesma, em 15 de julho de 2020;

modelos, esquemas, gráficos etc. – “conhecimento que se baseia na observação e é validado por ela”. (FABIAN, 2013, p.131).

Assim os enquadramentos que nos ensinaram a ver/observar mundo, também domesticaram os nossos órgãos do sentido, e o modo com o qual nos relacionamos com o meio externo – e também – interno, de tal maneira amalgamou em nossos sentidos as formas de ver/conceber/reconhecer arte, dança... formas estas que instituíram nexos e subalternizaram os modos que deles se ausentavam. Há uma gama de histórias e perspectivas que foram desvalorizadas por filosofias, teorias e discursos que afetaram além das questões práticas - livros de história, espaços de apresentação, festivais etc -, as questões estésicas/estéticas que envolvem a dança e as formas compreendida enquanto arte nos países europeus e norte-americanos.

Mignolo (apud BALLESTRIN, 2013) argumenta que as próprias nomenclaturas teatro, dança, música já pressupõem um traço colonial, que se acentua ao serem aliadas ao termo clássico - dança clássica, música clássica e etc -, ação pretensa universalista que desconsidera o que pode ser arte/arte clássica para culturas que não possuem a Europa como centro. Ainda Mignolo (2010) apresenta que a *aisthesis/estesia* - conceito grego filosófico que, resumindo, descreve as faculdades de sentir, a compreensão e consciência que são elaboradas pela experiência sensível - foi capturada entre os séculos XVII e XVIII, pela filosofia eurocêntrica na construção do conceito de estética. Este autor argentino sugere que a teorização sobre a estética foi o que colonizou, cognitivamente, a estesia, visto que a ênfase sobre o sublime, o belo e o grotesco, levou à subalternização qualquer experiência sensível fora das categorias estéticas europeias, as mesmas que projetaram-se universalmente como únicas formas possíveis de legitimarem arte.

Sendo assim, como nos direcionamos a construir narrativas históricas da arte, de criadoras e criadores que expandem os limites das formas e enquadramentos da arte, e que quando criam partem não apenas da visão, mas de cosmopercepções que não ancoram no enxergar, na escrita e leitura alfabética todas as portas do conhecimento? Criações e criadores que em algumas práticas que privilegiam também o diálogo com intangível ou com o transcendente, como parte essencial para entender corpo e cultura?

Parto desse ligeiro e preambular diálogo com os processos de colonização do sensível, e com a dança contemporânea, como tentativa de localizar as questões que intitulam este tópico. Ao passo que a dança (danças) feita aqui – e agora localizo Brasil – lida enquanto contemporânea, é fatalmente atravessada por inúmeras questões

coloniais, como bem aponta Luzia Amélia em seu relato. É (são) também ela(s) que em certa medida, ao que tange o universo coreográfico, quem dialoga(m) com a liminaridade, com o entre-lugar, com a impermanência. A mesma que não se encerra no enquadramento do gesto, mas em sua expansão, na descoberta de singularidades, tal como nos informa o trecho da Lourece Louppe, parafraseado por Luzia, no depoimento aqui transcrito. Ou ainda porque “em arte contemporânea, todos os possíveis podem.” (ROCHA, 2016, p.92).

O encontro com a dança contemporânea aqui nesta pesquisa, se desenrola um tanto mais, enquanto um ponto-partida, um lugar *de e para passagem*, em nenhum momento para largas ancoragens... De que dança estamos falando? O interesse aqui em nenhum momento é o de inaugurar uma nomenclatura que universalize fazeres, ou mesmo de localizá-los em um enquadramento preexistente, ao contrário, quando vou ao encontro com artistas negras atuantes em estados da região nordeste entre 2010 e 2020, e investigo como as mesmas tem entendido o que fazem, percebo que talvez não seja sobre dança o que aqui se investiga, mas sobre uma tecitura dançante, diversa em si própria.

1.2 Ou... ainda é de dança que queremos falar?

“A tara por uma composição binária, que ordena toda e qualquer forma de existência, não dá conta da problemática dos seres paridos no entre.”
(RUFINO, 2019, p.16)

Tecituras...

Pergunta-encruza.

“Estou desenvolvendo uma pesquisa em história que se encontra no início. Estou fazendo um levantamento de artistas negres do Nordeste que trabalhem no eixo entre a dança e a performance, ou artistas que se enxergam transdisciplinares. Não vou lançar, a priori, questionários, por enquanto trabalharei com lapsos, interrupções, encruzilhadas, bem como penso minhas ações artísticas. Pretendo coletar rastros. Enfim, gostaria muito que estivesse junte comigo nessa encruza.

Deixo aqui a minha primeira pergunta:

Nome social/artístico, cidade/estado e e-mail (para fins de lançar futuras questões).

Como tu vens enxergando teu trabalho? Tu te encontras, como criadore, dentro das divisões lidas enquanto clássicas (teatro/dança/performance etc.) ou tem pensando em outra dimensão para chamar o que tu tens elaborado? ”⁴⁸

Vestígios

Memória – Periferia – Cidade – Natureza – Coletividade – Tecnologia – Política – Afrontamentos – Cena ritual – Insurgência – Cosmopercepção – Urbano – Cura – Cadeia Produtiva – Brincante – Ruína – Sobre poder existir.

...

“Curioso perguntares isso. Outro dia atualizei a bio no instagram e fiquei horas tentando entender qual definição pôr ali. Desde que entendi a rua como lugar em que meu corpo responde melhor a qualquer pesquisa que eu queira, me questiono a qual categoria me encaixo. Não me vejo do teatro. Também não me vejo só da dança ou performance, visto que integro o Coletivo Linhas e já desenvolvi outros trabalhos em artes visuais. Sinto que sou artista do corpo. Corpo da dança. Corpo da cidade. Corpo atravessado por outros corpos. Hoje, isolada, tendo que pensar estratégias para ser artista num país caótico como o nosso, vejo meu corpo tomado por memórias. (...) Percebo meu corpo inerte, porém ativo, movimentando memórias, alimentando um outro tipo de fazer/criar/mover. Eu vejo meu trabalho por aí, do corpo. Até agora rsrs. Amanhã talvez mude. Ainda bem que muda.”

(Márcia de Aquino, São Luís – MA)

...

O meu trabalho, é uma ação de afirmação insurgente e ao mesmo tempo também sobre como permanecer no lugar, e durar. Não posso pensar, conceber uma dança que esteja alheia as questões sociais, da minha quebrada (e outras quebradas), das pessoas do meu lugar.

A dança que me dança questiona aquilo que está estruturado, institucionalizado. Que nos desumanizada, invisibiliza, nos mata. É sobre poder existir, o meu trabalho. Sobre pensar outras possibilidades de dança-escrita-poética-periférica na criação para

⁴⁸ Questão lançada via rede social Instagram, entre maio e agosto de 2020 à criadoras negras que atuam na região nordeste, em intersecção com as artes da cena e contemporâneas.

existir. Que considere e aproxime o que chamo: ações para estar juntas, meter dança! Buscando a possibilidade de espaço para desenvolver multiplicidade de linguagens que dão força, sentido e coerência em meus processos.

Me percebo como um artista periférico, já faz tempo que venho buscando durante e com meus processos, um melhor entendimento sobre o meu fazer artístico. Coerente com as convicções que me atravessam, considerando alguns questionamentos (como por exemplo as relações sociais, as periferias, principalmente, as suas pluralidades como também problemáticas)

Preta, me vejo atento para as “danças que me dançam” (gosto desse dizer). E não é só dançar, é meter dança. E em mim a dança está diretamente aproximada/costurada com a poesia (fala e escrita), como também a performance (sobre o lance de estar em ação).

Sigo caminhando com os estudos dentro de algumas danças, como Hip Hop dance, House Dance, numa ação de aproximação com as danças Afro Indígenas Ancestrais (contexto da Cultura Popular) o Coco (LAGOA, Mestre Moisés), como também nas danças urbanas-periféricas como Reggae (A2, Passinho), Passinhos, Brega funk...uma busca de um entendimento e aproximação para composição de trabalhos com essas danças, que me dançam.

(Ângelo William – Artista Periférico – Fortaleza/CE)

...

Então, Me sinto bem afetada só com o fato de você vir falar comigo sobre trabalho e primeiramente/a partir desse lugar que somos - negras. Daí vem o fator geográfico e direcionamento de energia/interesses. Eixos do Brasil... Essa realidade de vida tem sido cada vez mais impulsionadora no meu modo de ver, fazer arte. Apesar de as vezes me sentir jogando pedra na lua.

(...) Tenho sim uma grande ligação de memória-informação-aprendizado em técnicas de dança (inclusive tenho treinado muito técnica esses dias de isolamento) por, de alguma forma, elas me proporem um rigor. Um rigor que preciso... a gente precisa né? Encontrar algo que nos dê um gás... no meu caso, estou dançando muito ballet clássico ... Eu sou professora de ballet clássico. Dou aula pra crianças e adolescentes na periferia de Teresina. E voltando um pouco ao início dessa conversa quando falamos em Ser Negras. Eu dou aula de ballet com meu cabelo solto, raramente faço um coque, só pra que elas vejam que sou professora de ballet mas meu cabelo não é liso. E eu sei que isso faz uma diferença enorme....

Há um tempo venho trabalhando com o Arthur Doomer, e não sei te dizer quais são as fronteiras do que a gente faz trabalhando. É desde pensar a hora de um ensaio ateeé cortar uns tecidos pra fazer umas camisetas... e percebendo essa dramaturgia. A gente tem um ponto em comum que é Preto. A cor preta, preto como gente, preto como coisa, preto como cor. E a gente vem se se chamando de AMIGOS DE PROBLEMA.

Há um tempo atrás encasquei que queria confessar meus crimes para várias pessoas ouvirem. Isso foi em uma semana santa. Convidei umas pessoas e a gente se encontrou... dançamos, confessamos no microfone,.. foi bom!

Esses encontros foram tomando corpo...não sei te dizer qual o corpo... Isso se tornou uma prática que passou a acontecer todos os domingos. E sendo chamada de Práticas do [des]Necessário. (...)

Assim... Tieta mulher ... Eu tô um caos! Estou entre, transitando...

Pratica do [des]Necessário, o nome desse caos.

Que hora se instala em um recorte de vídeo, fotografia, uma nova performance que por enquanto chamo de “Quem não tem cão caça com o Diabo”

(Vanessa Nunes, Teresina, Piauí)

...

“Atualmente enxergo e tento potencializar minha produção artística e/ou curatorial a partir de um conceito que estou bolando. Chamado de "dupla saída", em que o processo possibilite um "produto" artístico ou profissional (no sentido de profissão mesmo, trabalho, um serviço prestado ou uma mercadoria a venda). Neste momento em especial, frente ao circuito de arte atual, me interessa muito fazer e falar em dinheiro, negócios (business), empreendedorismo, estratégia de marketing, protecionismo e poder.

Dialoga com as divisões clássicas - teatro/dança/performance etc. - ou tens pensando em outra dimensão/nomenclatura pra chamar o que tu tem elaborado? >> Sim, dialoga, em amplo sentido, de acordo e divergindo, pois articulo produções (obras, pesquisas, experimentações poéticas) mais tradicionais em diversas linguagens: performance, artes visuais. Por outro lado, tenho muito interesse em equalizar a condição existencial da cadeia produtiva cultural como um todo, que acho que é onde arte e vida estão realmente misturadas, que é onde se encontra certas engrenagens do maquinário racista, programado pelo poder hegemônico para sempre prosperar a favor de si. Operações tão visíveis, mas incrivelmente há esse acordo em que todo mundo faz

de conta que não vê. Isso me impressiona, me faz querer entender e articular minha produção cultural também a partir daí. A este aspecto da produção não consigo nomear, principalmente quando se trata de encaixar em algum edital cultural.”

(Arthur Doomer, Teresina – Piauí)

...

“Há um tempo venho pensando nessa possibilidade da dança/performance se estender para além do ato re/a/presentativo, de como com o tempo ela tem se alargado mais na dimensão de “quase” como um comportamento, podendo ser chamado de modo de operação de quando construo outra coisa dentro do que prático diariamente, que pode ser lido como audiovisual ou uma sugestão de experiência. O pensamento se deu de uma forma no qual tento unir o corpo atravessado por algoritmos numa linguagem, sem toda a construção de códigos computacionais. Mas entendendo o que a tecnologia computacional pôde propor até aqui, não no sentido da inteligência artificial na qual pode dar uma resposta pronta para algo, mas num tipo de convergência, respeitando (talvez) alguns padrões de algoritmos binários pra tentar gerar uma "leitura" (mesmo geralmente achando isso cansativo).

Eu chamo de dança o experimentar ficar construindo imagens jpeg, png etc. Eu chamo de performance a construção de música mp3, ogg, wav etc. Eu chamo de coreografia a construção de vídeos mp4, wmv, avi etc. Penso como uma extensão do que faço no corpo, por que isso começa me gerando pelo corpo como um tipo de movimento/sensação revendo várias camadas do que tenho vivido até aqui.”

(Ruan Francisco, São Luís – Maranhão)

...

“Venho mexendo com o corpo nos espaços da minha casa, o corpo que antes saltava sobre ruínas e dançava em casarões agora dança em casa. Não sinto meu corpo preso sabe, eu me sinto livre, mas isso hoje. Tieta quando mexi naquelas ruínas tu sabe que minha vida mudou demais, aquele trabalho Divino... depois dele nunca voltei com o corpo pra cena, mas não é por que não quero, sabe? É porque não ia.

Mas daí fiquei me questionando tipo, pra que mesmo estar em cena o tempo todo e o que é estar em cena? Qual é o verdadeiro cenário da nossa vida, o que e quem nos assiste? Ai mermã.. meu corpo é a memória, essa que está impressa na cidade, que está diante dos meus olhos em casa. Independente do lugar, preciso sentir que dentro de mim é o melhor lugar, é uma conexão comigo mesmo. Depois que entrei nesse processo fiquei muito em mim e tava muito legal, só que dentro da gente tem as coisas que

gritamos e as coisas que não gostamos, e só a gente sabe, mas a gente vence, dá luz a tudo isso. As ruínas construíram esse corpo que hoje sou.

(...) daí chega um tempo que o corpo diz CHEGA, agora vai viver outros corpos porque os outros corpos... as outras ruínas também fazem parte do meu corpo. Elas são belas por serem ruínas apenas, por suas memórias, pelos afetos que nos trazem. (...)

Eu tinha muitos tabus e tive que vencer eles todos agora e foi uma libertação pro meu corpo, tipo me permitir fazer o meu trabalho e falar sobre ele pra outras pessoas verem como faço as coisas, antes isso ficava mais no Cara de Arte e no Atmosfera e pra quem tinha aula comigo. Daí eu me peguei num pensamento de me importar se vão me criticar ou não, eu disse... que merda é essa? Aí mermã sai fazendo foi vídeo me botei pra falar e pronto tô nem aí. Sei que pra mim foi bom eu me superei e sinto necessidade de expandir o conhecimento. O tempo tá difícil... gostaria que a arte servisse pra inspirar, pra mover outras pessoas a não ficarem tristes e machucarem seus corpos.”

(Leônidas Portella, São Luís – Maranhão)

...

“Venho nutrindo o pensamento que o caminho se faz na medida que a gente vai caminhando, o que venho elaborando está se construindo assim, de acordo com as vivências. Eu tenho uma pesquisa que aos poucos, a ancestralidade vem me mostrando, assim como as pessoas que também tem o mesmo anseio. Busco a reunião de embasamentos que abordam a Unidade Cultural das danças pretas, independente do lugar geográfico em que elas estejam, são princípios estéticos, filosóficos, espirituais...

A linguagem do que faço pode, hoje, se enquadrar no que chamam de dança afro contemporânea, mas acredito que as coisas não existem separadas, mas que coexistem num sistema holístico. Então trago pra roda também o que chamam de teatro, performance...

Atualmente também venho trabalhando nas ligações do tempo, nas continuidades ou os entre lugares que estão em nossa jornada coletiva e pessoal, essa é a vibração de um trabalho solo, que é também pesquisa KABUKI.”

(Nimba Hadiya, Natal – Rio Grande do Norte)

...

“Eu tenho pensado o meu trabalho em duas dimensões: a da criação que estou trabalhando o Conceito de DESENVOLVIMENTO ARTÍSTICO-ESPIRITUAL. Um termo presenteado pelo meu Babalorixá durante o processo do Corpopatimbó...

E esse desenvolvimento tem uma estrutura que também chamo de Corpocatimbó... É um caminho/árvore metodológico de pesquisa e criação.... E que cada parte está embasado na Jurema e nos saberes ancestral afro-brasileiros e indígenas.

A outra é o Ritual Cênico. O que seria a performance, trabalho, espetáculo... Tenho chamado assim e não só eu... Já é um termo que a Balé Baião já vem usando. A ideia de um acontecimento. O ritual na seara da cena “

(Viana Júnior, Itapipoca – Ceará)

(...)

Não irei falar sobre números, nem irei comentar o que foi dito. Esses oito artistas dizem o que precisa ser dito, meu maior interesse nessa pesquisa é que as pessoas consigam falar por si próprias, não percebê-las como fontes para elaboração de um conhecimento. São elas produtoras do conhecimento, portanto co-pesquisadoras.

Elaborei a pergunta-encruza em maio de 2020, encontrava-me desde 17 de março, deste mesmo ano, sem sair de casa - além de duas idas ao supermercado. Estava em Fortaleza, distante de São Luís, onde tive que me despedir à distância, no intervalo de duas semanas, da minha avó e de um grande amigo e professor/diretor. Ainda tive que lidar com muitos amigos que contraíram, no mesmo período, o vírus. Senti o temor que muitos tiveram, o de achar que não haveria mais espaços para despedidas. Adoeci. Esse primeiro momento da pandemia no Brasil, foi estarrecedor, uma sensação coletiva de não saber o que iria acontecer, além da expectativa frustrada de retorno a “normalidade”, diante do filme de terror que só anunciava a morte próxima. Ainda hoje no presente desta escrita, esse anúncio é a infeliz certeza do atual plano de Estado. Todavia, como já falei anteriormente, este é um risco permanente para as sujeitas dissidentes de gênero e raça, independente das crises sanitárias.

Assim, lancei a pergunta encruza também enquanto possibilidade de manutenção de vida, entrar em diálogo com outras artistas pretas, saber como elas estavam, e minimamente deslocar nosso pensamento da esfera da morte real – uma vez que ainda atua simbolicamente, ao trazer como ponto focal a relação com as linguagens da “História da Arte”. Por partir de uma urgência, não houve muitas etapas elaboradas, e as ferramentas principais de comunicação utilizadas foram as redes sociais, ao compreender que a esfera relacional e de trabalho das artistas, migrou quase que

inteiramente para as plataformas virtuais – mais precisamente Zoom, Youtube e Instagram. Agi de acordo com o seguinte esquema:

1. Mapeamento de redes sociais (Instagram), de artistas atuantes em cidades da Região Nordeste – em grande maioria nas capitais;
2. Elaboração da questão a ser compartilhada;
3. Primeiro contato com os artistas, conversa informal;
4. Lançamento das questões – via Whatsapp e Instagram;
5. Pedido de indicação de outras (os) artistas negras de seus territórios;
6. Coleta de respostas;

Vou ao encontro dessas artistas, movida pela concepção de *Aparição* de Lhola Amira, ou ainda de termos como *CyberOgan*⁴⁹ e *EbóArte*⁵⁰, a fim de compreender se são anunciadas, formas de localizar práticas criativas, concepções estéticas, vivências desde afroreferências. Ofereço alguns relatos coletados, a fim de desenhar algumas reflexões, para talvez imaginarmos de que lugar em dança ou em arte estamos Tateando. Vale ressaltar que de forma alguma aqui se precipita a intenção de uniformizar um território seja ele geográfico, no caso a região Nordeste; ou sensível e epistêmico, ao que tange às afroreferências. Não é de interesse criar formatações, e sim sinalizar algumas práticas que se deslocam dos enquadramentos vigentes.

A primeira reflexão que teço é de que, quando essas artistas sinalizam desconfortos ao se dizerem “artistas da dança”, ou se inclinam a pensar outras formas de chamar o que fazem, me direciona a pensar que “o quê e como” elas propõem criar, tem mais a ver com os vestígios trazidos acima, com as redes de conexões que conseguem fazer, do que necessariamente com o nome ou linguagem que enquadre o ato criativo? Entretanto, há algo que me faz incidir sobre a ação contracolonial (BISPO, 2019) aparente na intenção de repensar nomes para práticas de artistas conflituantes com as linguagens clássicas.

O colonialismo destina nomes a tudo que quer dominar como índio ou negro, e junto com o que nomina, modos específicos e limitantes para sê-lo, atendendo a lógica de que nomear coisifica. Por meio de diversos movimentos de resistência, as

⁴⁹ Categoria em investigação pela artista Dj Viúva Negra em colaboração com a Coletiva Negrada, ambas personalidades artísticas de Fortaleza-Ceará.

⁵⁰ Sugerida por Elton Panamby e outros artistas, termo sem origem precisa, mas que ecoa como possibilidade de pensar uma arte oferenda, exuística.

nomenclaturas negro e indígena, por exemplo, foram reivindicadas e reinventadas por seus sujeitos. Grada Kilomba (2019) em diálogo com bel hooks (2019) argumenta que, quando nos tornamos narradoras da nossa própria realidade, agimos em oposição absoluta ao que o projeto colonialista tem predeterminado. A sujeita é aquela que define a sua própria realidade, nomeia suas histórias, e objeto é o que tem sua história definida por outros. Quando há o movimento de (re) nomear a realidade que fora nomeada – pelo colonialismo – com o intuito de coisificar ou de legar ao esquecimento, o que se precipita é o duplo oposição e reinvenção. Existências que foram objetificadas, tomam o direito de tornarem-se sujeitas, o que demarca uma ação histórica e política.

Quando surge nos relatos, a indicação de serem artistas do corpo, da memória, ou ainda quando localizamos nomenclaturas como corpo catimbó, práticas do (des)necessário, gambiarras de enfrentamento, estéticas macumbeiras, ebó artes, aparições e etc., me pergunto se que o quê se anuncia, junto a essas formas de chamar o que fazem, é também um rompimento com os modos de enclausurar a produção de artistas negros? Modos que tendem a limitar tais produções em visões folclorizantes, sexualizadas, em signos, significados, entendimentos estéticos que partem exclusivamente de parâmetros coloniais. Ao ouvir as sujeitas convidadas a colaborar com esta pesquisa, sou levada a considerar que a ação de repensar a forma de nomear, e os modos de conceber criação – desde uma afroreferência por exemplo - não parte de um movimento, que se interessa em repetir estratégias de dominação. Pelo contrário, nos leva a observar o gesto de oposição e reinvenção, enquanto uma conduta de manter inominável, ou intangível, para o léxico e enquadramentos dos regimes estéticos das linguagens coloniais, os procedimentos criativos que partem de artistas negros e contextos afroreferenciados.

A segunda reflexão é a de que a emergência recente da ação de nomear o *quê e como* fazem – o modus –, praticada por algumas artistas, se dá por um campo de atuação no cruzo, trânsito/transição entre as linguagens – uma relação transdisciplinar. Relação compreendida no vocabulário das artes como multilinguagem, multimídia ou intermedialidade, as quais Pavis (2017) sugere como um movimento das artes da cena – dança, performance, teatro – em encontrar modelos de fusão ou síntese, por meio do esforço “em integrar a imagem, o som, o texto, a tecnologia em um mesmo projeto” (p.202).

Entretanto, ao me voltar aos relatos e práticas compartilhadas, não consigo capturar a ideia de que há um esforço para que aconteça alguma espécie de coexistência

ou fusão, e sim uma ação de confluência. Onde as perspectivas se convergem e integram num todo coerente, que consegue acolher a divergência. Mestre Negro Bispo (2019) apresenta o conceito de confluência como “a lei que rege a relação de convivência entre os elementos da natureza, que nem tudo se mistura, nada é igual. Por assim dizer, a confluência rege também os processos de mobilização provenientes dos pensamento pluralistas dos povos politeístas.” O que pode ser entendido como uma postura confluyente, em alguma medida se mostra nos relatos como: (...) *acredito que as coisas não existem separadas, mas que coexistem num sistema holístico* (Nimba Hadiya); ou “(...) *sinto que sou artista do corpo. Corpo da dança. Corpo da cidade. Corpo atravessado por outros corpos. (...)Vejo meu trabalho por aí, do corpo.* (Márcia de Aquino); e ainda “(...) *meu corpo é a memória, essa que está impressa na cidade*” (Leônidas Portella).

Bispo também influi que ao transformar as divergências em diversidades, “atingimos a confluência de todas as nossas experiências” (p.91). As artistas aqui mencionadas, me levam a observar que em alguma instância de seus relatos, são revelados graus de interação entre múltiplos elementos em suas práticas, sejam as memórias, as ruínas, a comunidade, cidade, espiritualidade, tecnologia, as próprias linguagens. De algum modo, a todas é comum a sensação de afastamento com a ideia de uma categoria definir o que fazem. Apesar disso, ambas não insinuam a necessidade de fazer inexistir o que divergem, e sim indicam meios de integração. Mesmo que surjam desconfortos, aparentes em comentários como “*Eu tô um caos!!*”, percebo que essas artistas sugerem modos plurais de alcançar formas em confluência nas suas práticas.

Há ainda aspectos que expandem a relação com a cena, e considero enquanto uma proposição de uma possível junção liminar, um entre-lugar. A liminaridade que identifico, se desloca da ideia de hibridização ou fronteira, e se ajunta – em alguns pontos – à perspectiva de Caballero (2016) que aproxima,

liminar ao exilar, o desterritorializado, o mutável e transitório, o processual e inconcluso, o apresentacional mais que o representacional, sem implicar a negação categórica da dimensão representacional. Digamos, que seguindo uma frase de Turner, em um princípio me interessava explorar o liminar como “terra de ninguém”. (p. 51-52)

Noto a aparência desta condição intersticial nos relatos, de ocupação num entre-lugar não categorizável plenamente, que dentro da visão de mundo incutida

enquanto ocidental, nos é inclinado a reconhecer como indefinido, destituído de alguma posição (fixa). E pela lógica ocidentalizada, o que não tem lugar facilmente capturável, tende a ser marginalizado. No circuito brasileiro das artes lidas contemporâneas, capitaneado por curadores e artistas sudestinos, essa lógica ainda opera, sobretudo em relação às produções de artistas negros, indígenas e atuantes em regiões mais ao norte do país. Como já comentado por Doomer (PI) são as “(...) *engrenagens do maquinário racista, programado pelo poder hegemônico para sempre prosperar a favor de si. Operações tão visíveis, mas incrivelmente há esse acordo em que todo mundo faz de conta que não vê.*”

O que se precipita no “*estou entre, transitando..*” – e que intuo ser comum a muitas criadoras negras do território brasileiro – é a inoperância das especificidades territoriais das linguagens clássicas, proposta por uma largo doutrinamento histórico-cultural, pra delimitar, definir, balizar diversas práticas artísticas. A reflexão sobre a inoperância desses enquadramentos já foi trazida desde a citação inicial desta seção, que reescrevo, “A tara por uma composição binária, que ordena toda e qualquer forma de existência, não dá conta da problemática dos seres paridos no entre.” (RUFINO, 2019, p.16). O liminar que se anuncia, o entre-lugar aparente, pode ser compreendido enquanto atuação do principal conceito das potências de Exu, a encruzilhada. O que essas artistas expressam em seus relatos pode ser a atuação da existência pendular, vacilante, efeitos da manifestação do *cruzo*, a potência da encruzilhada que Rufino conceitua:

O cruzo é o devir, o movimento inacabado, saliente, não ordenado e inapreensível. O cruzo versa-se como atravessamento, rasura, cissura, contaminação, catalisação, bricolagem – efeitos exusíacos em suas faces de Elegbara e Enugbarijó. O cruzo é a rigor uma perspectiva que mira a prática da transgressão e não a subversão, ele opera sem a pretensão de exterminar o outro com que se joga, mas de engoli-lo, atravessá-lo, adicioná-lo como acúmulo de força vital. (2019, p.18)

“*Há um tempo venho pensando nessa possibilidade da dança/performance se estender para além do ato re/a/presentativo, de como com o tempo ela tem se alargado mais na dimensão de “quase” como um comportamento... (Ruan Francisco); “(...) Pra que mesmo estar em cena o tempo todo, e o que é estar em cena? Qual é o verdadeiro cenário da nossa vida, o quê e quem nos assiste? (...) Meu corpo é a memória, essa que está impressa na cidade... Independente do lugar... (Leônidas Portella).* A explicações

trazidas aqui, sugerem aspectos que expandem a relação com a cena e indicam encruzadas, e o que proponho como reflexão, já se antecipa em movimentos de outros pensadores.

Carlson (1997), por exemplo, tem atentado desde os anos oitenta, que a representação atua na esfera do deslocamento, e que há a necessidade de visões crítico-teóricas além das tradicionais que consideram o teatro – aqui alargado e incluído a dança e as demais linguagens – como um sistema semiótico fechado. Sistema esse que dita as historiografias da arte. E ainda, Leda Maria Martins, há muito já nos aponta para encruzilhada, aparente nas produções afrobrasileiras, enquanto lugar radial de cruzamento de polaridades, centramentos e descentramentos, origens e disseminação. “Operadora de linguagens e discursos a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais.” (2002, p.70)

De alguma maneira todos os relatos aqui trazidos propõem o deslocamento da ideia de uma linguagem central, em alguma instância todos se encruzilham à dança e se deslocam. Pendulam da dança para memória, para periferia, para tecnologias, para cidade, para modos de estar junto, para práticas de cura, para estratégias de existir... pendulam. São com a dança, com outras linguagens, mas rapidamente também as deixam de ser. O que se manifesta é um reposicionamento constante.

“Exu é a esfera que nos possibilita um reposicionamento do corpo.” Como sugere RUFINO (2019, p.128). Se é de dança que ainda estamos falando, ela encontra-se em trânsito, em interação constante com o todo. Por certo que essa interação sugere encontros com divergências e desconfortos, sobretudo os da ordem “nomear o que fazem”, para fazer parte dos sistemas de editais, festivais e etc.; e que provoca sensações como o “*Eu tô um caos!! Estou entre, transitando...*” ou “*(...) fiquei horas tentando entender qual definição pôr ali.*” Se ainda é em dança que estas e outras artistas estão falando, não cabe a proposição de lugar fixo, uma categoria que enquadre essas práticas, uma política exclusivista. Quando a encruza se antecipa, ela nos possibilita transgredir regimes de verdade mantidos pela estrutura colonial. “A encruza emerge como a potência que nos possibilita estripulias. (idem, p.13). E por isso talvez não interesse localizar nomes e sim vestígios, em trânsito, ficar entre nomear e deixar sem nomes. Entre-cruzado na espiral.

II

O tempo é um búzio semente

| Tempo e R.E.V.O.L.T.A | Elton e Inaê – a relação entre criação, tempo e memória



51

Parte I

⁵¹ **Figura 15** Exu das matas ilustração que surgiu quando as escritas desse capítulo começaram.

Do chão que a gente pisa

2. Territorialidades e percursos formativos: Elton e Inaê, de onde vêm?

Existem duas perguntas que de algum modo percebo que pairam em meus processos criativos, desde o *Ancés*: de onde venho, de forma mais íntima/profunda possível? Quantos de mim/nós eu acho que existem? Não considero que essas questões tenham respostas possíveis, já que parte de um corpo atravessado por muitas dissidências, nascido no país onde o apagamento sistemático da memória negra reverbera em todas as estruturas, onde o fragmento se apresenta como caminho possível de reencontro e continuidade da memória. É válido lembrar que os povos africanos desde o início da colonização tiveram que reelaborar conhecimentos, práticas, rituais como ações de enfrentamento das diversas dificuldades, violências e disputas territoriais durante o período de escravização nas Américas. Estilhaçar a memória desses povos, despessoalizar ou alienar os sujeitos e sujeitas africanas e afrodiáspóricas, forçando-as a olharem para si a partir dos olhos do outro, desde fora, da racialização e subalternização, fragmentar qualquer processo de identificação, foi uma das maiores mazelas do colonialismo. É ainda importante comentar que,

Essa imposição colonial de uma “despessoalização” e de um olhar “desde fora” é fundamental para compreendermos que “durante a imposição do *ser-colonial* houve uma ruptura entre este *ser-que-era* e sua ancestralidade, transformando o *ser-que-era* em *ser-esfacelado* e a ancestralidade em uma *ancestralidade-fragmentada*”(PESSANHA, CUNHA PAZ & SARAIVA, 2019, apud CUNHA PAZ, 2019 p. 87).

Em uma passagem do documentário Orí (1989), Beatriz fala dos processos de recuperação da memória, por meio das retomadas de si, da (re)construção da história do negro contada pelo povo negro, enfatiza o poder do lembrar em passagens como “oh paz infinita poder fazer elos de uma história fragmentada.” Beatriz Nascimento em suas contribuições ao pensamento da historiografia brasileira, propõe uma reflexão sobre a identidade individual e coletiva das populações negras, na construção de uma narrativa que possibilita o encontro entre a recuperação de uma dignidade e o passado dos descendentes das africanas e africanos que foram escravizados, e de tal maneira possibilitar a restauração da humanidade dos sujeitos/as negros/as e seus projetos de futuro. E todo esse processo de recobrar essa construção de uma identidade – individual e coletiva – se dá, sobretudo, no processo de incorporação do Ori, de encarnação de uma dimensão espiritual, transcendente, ancestral de si. Com isso, Nascimento não sugere

uma crença em um passado mítico, fossilizado, imutável, sem brechas, ou em um herói que representa uma coletividade, como a mesma apresenta no filme, ao elaborar a imagem de que a história das descendentes das africanas/os na diáspora forçada, não tem mais a África como lugar de pertença, pois partimos de uma memória estilhaçada em terra de outros, assim, segundo a autora seria, portanto, o corpo negro o próprio território de pertencimento, o corpo-documento.

Posto isto sobre a memória contracolonial, a memória negra do negro, retorno à relação entre reencontro com a memória por meio do fragmento. Percebo que se faz necessário sinalizar aqui, que não aponto fragmento como parcela, lasca ou migalha, deixada, de forma planejada ou não percebida, pelas forças do estado e ou do colonialismo. Como criador-pesquisador-pensador tenho como campo metodológico criativo a *poética do rastro*. Seja ele enquanto noção da memória de identidades negras que se constroem a partir de uma memória fragmentada, seja enquanto habilidade de manutenção e ou continuidade de um saber, aparente, salvaguardado nas estratégias e patrimônios culturais, nos sincretismos, nos versos das brincadeiras, nas toadas, nos penteados, nas tranças, nos temperos, na arquitetura e etc., ou ainda enquanto fuga.

Escolho pensar o fragmento mais aproximado do que Seu Joca⁵², da comunidade do Cajueiro, me ensinou a entender enquanto rasto/pegada. Ou do que Glissant (2005) enuncia como pensamento de rastro/resíduo, no qual perspectivas plurais de lutas políticas, de modos de pensar, escrever, compor, se encruzam nos processos da travessia e da biointereação (SANTOS, 2005) entre povos africanos e indígenas, e assim criaram rotas, mapas que orientam o reconhecimento e reencontro com o que precisou ser camuflado, escondido aos olhos da colonização. O rastro, a fuga, os resíduos formam brechas estratégicas de tornar visíveis, audíveis lugares de memória nos gestos, nas vozes, nas performatividades, no que pôde ser recriado pelo e no corpo negro e nos movimentos de permanências das coletividades – manifestações culturais, ritos, terreiro, quilombo, favela e etc.

Ainda que as questões que iniciam este capítulo não consigam ter resoluções, sei que elas me levam a inventar respostas, tentativas de respondê-las, ou ainda a pensar na possibilidade de um trabalho ter várias versões de si, possuidores também da matéria da mudança, e com autonomia para caminharem, deixarem pegadas, rastros inventariáveis ou não. E é a partir dessas questões moldáveis, que exercitam memória e (re)invenção, que por aqui venho tecer narrativas sobre os contextos que formam es artistas

⁵² Vide texto no Pé de Caju, no início desta dissertação.

convidades a comporem esta pesquisa. Parto da relação com a perspectiva de *Ancés* e a analogia com a memória e o debaixo do chão que a gente pisa. Estágio de uma memória mais superficial, composta da rememoração das danças, experiências artísticas e socioculturais que temos consciência – dizível – de seus atravessamentos. Nesta pesquisa corresponde à compreensão dos percursos formativos de Inaê e Elton, em dois contextos que se imbricam, a construção de suas identidades, a noção de sujeitas que são, e a construção enquanto profissionais da arte. E ainda nos vale acompanhar a zona fronteira entre ambos os contextos, na qual percebe-se a retroalimentação entre vida e arte. Não em esfera puramente poética, mas enquanto possibilidade de perceber este processo como campo aberto, em corrente criação, em devir, num constante “vir a ser”, ou na busca em “tornar-se” enquanto são/estão.

2.1. Intuir movimentos, orbitar estrelas – de onde vem Inaê Moreira

*“Inaê por cima do mar prateou
Por cima do mar mariou
Por cima do mar incendiou
Inaê por cima do mar prateou
Por cima do mar mariou
Por cima do mar incendiou”
(Canção de Mariene de Castro)*

Meu primeiro contato com Inaê Moreira foi uma breve ligação, um tanto turbulenta, pela chuva, pelo sinal fraco de internet e rede de celular, que há na Tibina, comunidade de Serra Grande, distrito de Valença, no sul da Bahia, local onde Inaê mora desde o final de 2019. A procurei, para convidá-la a ser tutora do projeto *Lança de*

*Cabocla*⁵³, que havia sido aprovado na edição 2020/2021 dos Laboratórios de Criação⁵⁴ em Dança da escola Porto Iracema das Artes.

Há quase dois anos – desde 2020 – tenho tido aproximações de trabalho, afeto, criação com Inaê. Antes de conhecê-la, já havia escutado que tínhamos muito em comum, e que o tempo gestaria nosso encontro. E de fato sua criação *Tempo*, a areia e a ancestralidade nos puseram em conexão. Tanto que nos perguntamos como ainda não nos conhecíamos.

Em 16 de junho de 2021, a encontrei via google meet para conversarmos um pouco sobre sua formação, e a pesquisa *O tempo é um búzio semente*, aqui em curso. Logo depois passei parte do mês de julho e agosto, do mesmo ano, em processo de criação de *Assombros e trincheiras: o que acontece depois que o mundo acaba (?)*⁵⁵ com ela, Abeju Rizzo e Elton Panamby, por conseguinte em vivência também com seu companheiro João, seu filho Ayomi, no frio atípico de 15°C na Tibina...

O território - comunidade

⁵³ Lança Cabocla é uma projeto/aparição /pesquisa multimídia, proposta pelas artistas Tieta Macau, Abeju | Juliana Rizzo e Elton Panamby, com tutoria de Inaê Moreira. Projeto que tem parte de sua trajetória desenvolvida no Laboratório de Dança da Escola Porto Iracema das Artes, na edição 2020/2021. O projeto conta com uma série de ações/aparições já realizados, como o minicurso “Travessias e Macumbarias, contemplado pela Lei Aldir Blanc via SECULTFOR/2020, a residência artística “Qual é sua arma”, contemplada pelo Edital de Incentivo às Artes da SECULTFOR e o projeto “Lança Cabocla: armada de proteção cura e ataque”, contemplado no Edital Criação Livre, Aldir Blanc via SECULT-CE/2020/2021, assim como teve aprovação com a continuidade de pesquisa e criação Assombros e trincheiras: o que acontece depois que o mundo acaba. (?), no programa RAFT do Festival Panorama (2021).

⁵⁴ São espaços de experimentação, pesquisa e desenvolvimento de projetos culturais em cinco linguagens: Artes Visuais, Cinema, Dança, Música e Teatro. Os Laboratórios funcionam em regime de imersão, por meio de processos formativos de excelência, desenvolvidos em torno das propostas previamente selecionadas. Os artistas recebem orientação de tutoras e/ou tutores, que conduzem a qualificação dos projetos com orientações individuais, oficinas, palestras e masterclasses pelo período de sete meses. Durante os Laboratórios, os artistas selecionados recebem ajuda de custo para que possam se dedicar integralmente ao desenvolvimento de seus projetos. Ao longo de oito edições, de 2013 a 2021, 489 artistas passaram pelos Labs e 191 projetos foram selecionado. (Fonte: <https://portoiracemadasartes.org.br/laboratorios-de-criacao/>)

⁵⁵ É uma aparição cênica, uma instalação coreográfica criada sob a égide de existências em transe e trânsito. Poros abertos e corpo fechado entre opacidade e transparências, cores, escuros, luzes vagalumes, presenças rodantes em vultos e corpos sônicos entre revelações e segredos, o trabalho fricciona as noções de visibilidade e presença. Estreou no dia 03 de outubro de 2021 em transmissão online no Festival Panorama. Esta obra foi criada para o projeto Panorama Raft, uma coprodução internacional que ofereceu suporte a dez criações encabeçadas por artistas brasileiros, escolhidos por meio de chamada pública.

“(...) Fui gestada no Morro da Sereia⁵⁶ que é onde nasceu a festa de Iemanjá, onde minha mãe morava na época. Enquanto ela estava grávida de mim, meu pai lia Jorge Amado, ele escolheu esse nome: Inaê. Que era um dos nomes de Iemanjá e eu tenho essa ligação forte com a Pedra da Sereia que é esse morro. Eu fiz muitos encontros lá, tenho muitos amigos, é um lugar de pescadores.”⁵⁷

Mesmo gestada no Morro da Sereia, Inaê cresceu no Engenho Vale da Fundação, comunidade de Salvador mais ou menos próxima do centro, bairro que a mesma gosta de dizer que é um grande quilombo urbano. Em pesquisas fundadas por relatos da história oral, antes de ser chamado como Engenho Velho da Federação, era conhecido como Bogum ou Alto do Bogum, por conta do *Terreiro do Bogum*, o mais antigo da região. Pela aproximação da terminologia Bogum⁵⁸ à revolta dos malês, em meados do século XIX, é possível considerar que o bairro pode ter sido um dos espaços que liderou insurgências pela liberdade negra, sua origem deve datar por volta de 1830, aproximada ao aparecimento da casa de *asé*. Consta que uma das alterações para Engenho Velho da Federação, se dá pela existência de duas fazendas, Madre de Deus e Roça do Engenho Velho, caracterizadas por plantações de dendê e cana-de-açúcar. O cultivo do dendê constituía práticas ancestrais de muitos povos africanos, desde seu uso com as manifestações afroreligiosas a economia local, por meio de sua venda, o que por muito tempo movimentou o bairro (LOPES e ARAÚJO, 2022).

Atualmente o bairro do Engenho Velho da Federação conta com uma população superior a 24.000 habitantes, dos quais a maior parte se declara parda e preta, 48,79% e 38,43% respectivamente. Ainda com uma parcela de 5% a 6% não alfabetizados, e renda média de 0 a 1 salário mínimo. Por muitos anos, o bairro manteve uma relação comunitária e familiar, sendo também sede de muitos terreiros, que resistiram/resistem a

⁵⁶ O Alto da Sereia é um pequeno bairro histórico, um morro que surge entre a Praia da Sereia (ou Praia das Ondas) e a praia da Paciência, no Rio Vermelho (Salvador/BA). Foi ocupado coletivamente por volta de 1920 e hoje é habitado por algumas centenas de moradores, onde a maioria dos habitantes tem algum grau de parentesco, estabelecido há pelo menos uma geração. É registrado como Comunidade Quilombola pelo governo do Estado da Bahia. Na história do Brasil muitos quilombos tornaram-se urbanos em função do crescimento acelerado das cidades nos séculos XIX e XX. (Fonte: <http://terreirodegriots.blogspot.com/2014/10/alto-da-sereia-comunidade-quilombola.html>)

⁵⁷ Por escolha metodológica e político estética, pretendo integrar as falas de Inaê e Elton não como citação que serão comentas, mas como sujeitas capazes de falar por si próprias nesta pesquisa. Transcrição de entrevista dada por Inaê Moreira em 16 de junho de 2021, a Tieta Macau, via google meet.

⁵⁸ O termo “bogum” refere-se a um cofre ou baú usado com objetivo de guardar ouro, designado para financiar as revoltas malês das primeiras décadas do século XIX. Sabe-se, também, que um negro escravizado chamado Joaquim, teria contribuído para esses encontros em busca da liberdade dos africanos e afrodescendentes, já que teria sido o principal responsável por guardar ouro em um baú desse modelo, no terreiro que leva o mesmo nome. (LOPES; ARAUJO; 2022)

inúmeros ataques movidos pelo racismo e pela intolerância religiosa. Ao todo, o bairro abriga por volta de 13 terreiros, com datas de fundação distintas: o Centro de Giro Ogum de Cariri (1971), Ilê Axé Alarabedê (1958), Ilê Axé Obá Tadé Patití Obá (1907), Obá Tony (1936), Odê Mirim (1906), Tanurí Junçara (1955), Terreiro do Cobre (1906), Unzó Oramim Kei de Unzambi (2002), Ylê Axé Mana Dandalunda Oya (1975), Ylê Axé Ojuire (1998), Ylê Axé Omim Onado (2000), Ylê Ojo Bomim (1967) e Zogodo Bogum Male Rundó (1835). (LOPES e ARAÚJO, 2022).

A família de Inaê foi chegando no Engenho Velho da Federação... originalmente sua mãe, Dona Angélica Moreira⁵⁹ é do interior da Bahia, sua avó era lavadeira, e foi sozinha com seus cinco filhos morar em Pirajá⁶⁰. A mesma relata que...

“A infância e adolescência da minha mãe foram atravessadas por muitas coisas boas, mas também por muita escassez e violência. Foi uma grande batalha de minha avó segurar a suas pontas e de mais cinco crianças. Minha mãe, pelas histórias que conta e pelo que eu vejo, é aquela de sua família que sai, vai para fora e se arrisca muito. Uma pessoa muito visionária que atravessa espaços que não pertencem ao mundo dela, então ela vai para o centro da cidade. Ela conta que a ainda jovem ia para os ensaios dos blocos afro, para os terreiros. Tinham alguns candomblés em Pirajá, mas minha mãe atravessava a cidade para conhecer outros terreiros, para ir aos ensaios dos blocos afro, pra participar de reuniões do movimento negro, então na família dela ela era essa pessoa que desbravava, digamos, o desconhecido. Lembro que ela me contava que quando era bem nova e todo mundo dava ferro no cabelo, ela resolveu raspar por não aguentar alisar o cabelo. Ela era muito revolucionária na sua família. Apanhou muito quando voltou para casa com o cabelo raspado. Ela tem muitas memórias de violência por ser ousada, era comum as pessoas a acharem saída demais. Eu sou filha dessa mulher! E até hoje ela é assim. ”

Com o comportamento independente e “a frente do tempo” de Dona Angélica, ao se tornar adulta, a mesma resolve procurar seu pai, que até então não conhecia, Seu Durval, um jogador do Esporte Clube Vitória e avô de Inaê. Assim a família de Inaê foi

⁵⁹ Angélica Moreira, nos deixou de maneira inesperada em 2022, no decorrer dessa pesquisa. Ela era uma mulher negra, baiana, mãe, ekedi, pedagoga, que morava em Salvador-BA. Empreendia com sua paixão por cozinhar. Foi idealizadora e chef do projeto de etnogastronomia Ajeum da Diáspora, Cozinha de Resistência.

⁶⁰ Um dos bairros mais antigos de Salvador, também surgiu dos engenhos de açúcar e missões jesuíticas. Inclusive recebe tal nome, por abrigar um dos primeiros engenhos da cidade, do El-rei ou Pirajá. A Batalha do Pirajá, é conhecida como um dos principais ataques bélicos na guerra pela Independência da Bahia

parar no Engenho Velho, no qual seu Durval fez uma casinha pequena onde todos foram morar juntos. A casa ficava depois da Ladeira da Madrugada, dentro da favela, nela Inaê e suas irmãs – Daza Moreira a mais velha, e Safira Moreira a mais nova – foram criadas. Em sua infância, ela relata que havia muito verde, muitas árvores, um abacateiro na frente da casa, muito mato, planta, folhas para fazer chá e um monte de coisas que com o tempo se transformou... urbanizou. Mas que em sua infância as galinhas eram criadas na rua e os quintais compartilhados.

Nos Ilês, nos terreiros: aiesthesis, estética, história da arte...

“As pessoas costumam falar que o Engenho Velho é um centro de Ashé e é mesmo. Tem vários terreiros de candomblé, é uma coisa impressionante... tem terreiro do Cobre⁶¹ e cerca de duas ruas tem o terreiro do Bogun. É realmente um lugar único na cidade de Salvador. Tem várias casas... o terreiro da Casa Branca, várias casas importantes.” (MOREIRA, 2021)

A casa de Inaê era na ladeira em frente ao *Terreiro do Cobre*, o que fazia com que durante sua infância e de suas irmãs, estivesse muito ligada as festividades, rituais que aconteciam lá. O pai de Inaê, Seu Chico da Prata, é artesão, ferreiro, ourives e começou a fazer joias dos orixás, que inclusive virou o nome de sua marca, essa função foi estabelecida, sobretudo, pela relação de D. Angélica com os terreiros do Engenho. Segundo Inaê as pessoas começaram a pedir: *“Ah! Eu quero um Ofá!”* – *“Faz pra mim um Abebé...”* e assim Seu Chico foi fazendo, fazendo... quando percebeu estava confeccionando apenas ferramentas de Orixás. Nesse caminho, ele foi percebendo sua forte ligação com os orixás, e por sua função de ourives e ferreiro, em especial com Ogum:

“Quando a gente ia no Cobre sempre encontrava pessoas usando as joias de meu pai. Da última vez que eu fui, foi impressionante, porque eu acho que tive mais noção! Praticamente todos os orixás estavam com brincos, braceletes ou alguma joia feita por ele. Eu fiquei emocionada de ver; depois de adulta a gente se dá conta de

⁶¹ O Terreiro do Cobre, localizado na Rua Apolinário de Santana, 154, Engenho Velho da Federação, Salvador-BA, é considerado um dos mais antigos terreiros de candomblé da nação ketu na Bahia. Sua fundação é datada do século XIX, quando no final de 1889 se transfere da Barroquinha para o Engenho Velho da Federação. O Cobre foi fundado por Tia Margarida de Xangô, filha de africanos da cidade de Kossô (FRANCO, 2004). Tendo como orixá regente Xangô, o Cobre após ser transferido para o Engenho Velho passa a ser dirigido pela Iyalorixá Flaviana Maria da Conceição Bianchi, filha da fundadora que deu segmento com a iniciação de mais de 300 filhos (Carneiro, 1948). Atualmente, é liderado pela Iyalorixá Valnizia Pereira, bisneta da Iyalorixá Flaviana Bianchi seguindo a descendência consanguínea da fundadora. Fonte: <https://caminhosdaresistencia.com.br/terreiro-do-cobre/>

algumas coisas..., mas especialmente de ver a presença do trabalho dele, da sua energia ali. A gente tinha um vínculo muito forte com esse terreiro, eu me lembro de várias festas de Erê, dos Ibege, várias memórias assim.”

Inaê contou que sua família costumava passar férias em um terreiro de angola na Praia do Forte. Ficavam por lá, às vezes, por mais de um mês, e é de lá que ela tem as memórias mais forte sobre os caboclos, as festas de caboclos, pois costumavam dormir e acordar no terreiro, participando de todas as funções. A sua criação foi construída nesse convívio contínuo, com as casas de asé, e que apesar de ainda não ter feito nenhum rito iniciático em um ilê, tem sua irmã mais velha iniciada, sua mãe Ekedí, que foi confirmada depois de muito tempo. Por muitos anos sua família viveu e vive entre os terreiros do Engenho, mesmo sem ter tido, por alguns anos, vínculos diretos, sempre perceberam a existência de um vínculo familiar.

“Eu sinto que essa é uma coisa muito do quilombo. A gente era muito conhecida, as filhas de Chica Angélica. Tinha uma coisa afetiva, familiar, que era independente da gente fazer parte espiritualmente da casa ou não. Eu lembro que a minha mãe ia vender as joias do meu pai também, a gente ia muito no Afonjá⁶². Depois, no futuro, minha mãe foi confirmada Ekedí de lá. Era um terreiro grande. A casa dos orixás é bem grande. Eu lembro de pequena achando aquele lugar imenso, parecia uma cidade pra mim. Hoje eu acho engraçado, quando eu vou lá lembro... era enorme, gigante, achava que a casa de Oxalá era uma mansão imensa. E é grande realmente, mas pra criança é sempre maior...”

⁶² Casa de sacerdotisas como Mãe Stella de Oxóssi e Mãe Ana de Xangô, a história do Terreiro do Axé Opô Afonjá - também conhecido como Ilê Axé Opô Afonjá - assim como a do Terreiro do Gantois, está intimamente vinculada ao Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho. É um dos terreiros mais antigo de que se tem notícia que, segundo vários autores, serviu de modelo para outras casas, de todas as nações. Um grupo dissidente do Terreiro da Casa Branca, comandado por Eugênia Anna dos Santos, fundou o Terreiro Kêtu de Axé Opô Afonjá, em 1910, em uma roça adquirida no bairro de São Gonçalo do Retiro. O terreiro ocupa uma área de cerca de 39.000 m² e está localizado no Cabula, em Salvador (BA). Tombado pelo Iphan, em 2000, e inscrito nos livros do Tombo Histórico e do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. As edificações de uso religioso e habitacional ocupam cerca de 1/3 do total do terreno, em sua parte mais alta e plana, sendo o restante ocupado pela área de vegetação densa que constitui, nos dias de hoje, o único espaço verde das redondezas. Por força da topografia do terreno, as edificações do Axé Opô Afonjá se distribuem mais ou menos linearmente, aproveitando as áreas mais planas da cumeada, tornando, no acesso principal, um local aberto em torno do qual se destacam os edifícios do barracão, do templo principal - contendo os santuários de Oxalá e de Iemanjá -, da Casa de Xangô e da Escola Eugênia Anna dos Santos. A organização espacial mantém as características básicas do modelo típico do terreiro jejê-nagô. Esses mesmos elementos também são encontrados nos terreiros da Casa Branca e do Gantois, apenas com uma diferença: no Axé Opô Afonjá o barracão é uma construção independente, ao passo que nos dois outros ele está incorporado ao templo principal. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1637/>

Figura 16: Daza, Safira e Inaê em festa de terreiro na infância



Fonte: arquivo pessoal de Inaê Moreira

Escola: convivência com a alteridade

A formação de Inaê é toda atravessada pela vivência constante nos terreiros do Engenho. Sua prima Anelise é da Casa Branca⁶³, sua irmã Daza do Cobre, sua mãe do Afonjá. Cada uma é de um lugar, tanto que na infância as três irmãs circulavam muito entre as casas e se perguntavam a cada dia “A gente vai pra onde? Pro Bogun, pro Cobre... não sei pra onde...”.

⁶³ Ilê Axé Iyá Nassô Oká, de acordo com a tradição oral, foi fundado por volta da primeira metade do séc. XIX, por três africanas de nação nagô, numa roça nos fundos da igreja da Barroquinha, no centro da cidade. Com inúmeros levantes e revoltas negras neste período, o terreiro assim como diversas manifestações afroreligiosas sofreram repressões e perseguições, motivo que levou a Casa Branca ser transferida para o Engenho Velho. É tido como um modelo tradicional de casa jejê-nagô, e é um centro de culto afroreligioso mais antigo que se tem notícia na Bahia e no Brasil, considerado com a “matriz da nação nagô”. Ligam suas origens à Casa Imperial dos Iorubás, representando um monumento onde sobrevive riquíssima tradição dos reinos de Oió e Ketu, é uma casa testemunha da história de um povo. Situa-se em um terreno com declive, no qual possui uma edificação principal - A Casa Branca - e ao seu redor diversas Casas de Santo - Ilê Orixá -, a vegetação com plantas de asé, árvores sagradas, assentamentos e habitações familiares. Este templo é tombado pelo IPHAN - Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - seu tombamento inclui uma área de aproximadamente 6800m². Fonte: <http://www.ipatrimonio.org/salvador-terreiro-da-casa-branca/>.

Figura 17: Dona Angélica, Inaê e Safira na escola



Fonte: arquivo pessoal de Inaê Moreira

O que Inaê destaca enquanto interessante foi o encontro com a alteridade em sua fase escolar. Pois ela e suas irmãs estudaram a vida inteira no Colégio São Bento, uma instituição privada católica, coordenadas por irmãs Beneditinas da Divina Providência, que tem suas atividades educativas desde 1945. A aproximação das meninas com a escola, se deu porque a irmã mais velha, Daza, ganhou uma Bolsa por um programa da Bahia Street⁶⁴, voltado para meninas negras. Como a escola era realmente uma

⁶⁴ Primeira organização não governamental sem fins lucrativos voltada para atender meninas negras da cidade Salvador, fundada em 1996. Fundada e localizada no bairro Dois de julho, um dos mais centrais e boêmios da cidade, o Projeto Social 'Ruas da Bahia' a ONG Bahia Street acolhe há mais de duas décadas meninas negras de 06 à 17 anos em situação de vulnerabilidade social. Tendo como base a educação emancipadora, a Bahia Street foi fundada por Rita Conceição, ativista comunitária, antropóloga, fotógrafa, estudante de pedagogia da UFBA, que até hoje dirige o BS com a parceria de Gizelda Alves, ativista antirracista, socióloga, Dra^a em audiovisual e de toda equipe técnica e de voluntários(as) que

referência em educação e Dona Angélica queria que todas as filhas estudassem juntas, e tivessem acesso a uma boa base escolar, resolveu matricular as três na mesma escola. Houve muito esforço por parte da família para conseguir manter a mensalidade escolar.

“Eu lembro da minha mãe se esforçando a vida inteira pra gente estudar lá, a mensalidade era cara e era maior estresse. Tenho muitas memórias do estresse que foi pra eles bancarem os estudos da gente e ao mesmo tempo era uma escola bastante conservadora, uma escola católica, uma coisa bem... Então era louco pra gente, porque eu cresci nesse ambiente em que ao chegar de manhã tinha que rezar e à noite a gente ia pro terreiro comer caruru, com toda alegria e festividade do terreiro, era muito contrastante pra mim, lidar com os dois lugares muito opostos.”

História e temporalidade da dança: elementos básicos, representação, estudo do movimento, pesquisa...

“Hoje eu percebo depois de ter morado sete anos fora entre Rio de Janeiro, São Paulo, Argentina, vários lugares e então ter voltado para Salvador, e passado a ir às festas novamente, que a minha vontade de dançar, o que me levou a dança foi, sem dúvida, o meu contato com o Candomblé.”

Desde tenra idade Inaê teve contato com o Candomblé, com a dança dos Orixás. Juntamente com a convivência com os amigos de sua mãe, como Mestre King⁶⁵,

prezam pelo cuidado e respeito das meninas e mulheres negras que são atendidas em seus programas voltados para educação, cultura, saúde, lazer e arte, além do estudo de línguas estrangeiras, filosofia, Yoga dentre outros cursos, tudo gratuitamente e de forma integral. Fonte: <https://bahiastreet.org.br/institucional/sobre-nos> .

⁶⁵ Raimundo Bispo dos Santos (Santa Inês, Bahia, 1943), professor de dança, coreógrafo e bailarino. Criado por uma família católica em Salvador, onde reside desde 1951, cresce no Pelourinho, centro histórico da capital. Em 1963, começa a cantar no Mosteiro de São Bento e a praticar capoeira. Durante a formação como capoeirista, recebe a alcunha Mestre King. No final dos anos 1960, integra como cantor e capoeirista o grupo Viva Bahia, criado pela folclorista e etnomusicóloga baiana Emília Biancardi (1932). Dança no Grupo Folclórico Olodum, em 1970, sob a direção do bailarino e coreógrafo mato-grossense Domingos Campos (1934). Um ano depois, o nome do grupo é alterado para Olodumaré. Com ele, King participa do espetáculo Diabruras da Bahia (1971), que estreia no Teatro Castro Alves. Com o Olodumaré, uturo Brasil Tropical, realiza turnê pela Alemanha. Ingressa na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 1972, sendo o primeiro homem a cursar dança numa universidade na América Latina. Tem aulas com a professora de balé Margarida Parreiras Horta e de dança moderna com bailarino americano Clyde Morgan (1940), formando-se em 1976. Especializa-se em coreografia pela mesma universidade em 1988. Mestre King, é um dos professores de dança afro mais conhecidos do Brasil, atua há mais de 40 anos como educador de dança, coreógrafo e pesquisador dos fundamentos da dança afro. Torna-se célebre ao recriar, na lógica do espaço cênico, ritmos, mitos e gestualidades do candomblé. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa638091/mestre-king> .

Rosângela⁶⁶ Silvestre, mestres de dança na Bahia – complemento no Brasil –, fundamentais para sua formação. Os quais a mesma comenta, que as vezes viajava junto deles e de sua mãe.

“Lembro de mim, pititita, tipo um pedacinho de gente, fazendo aula de mestre King, de Rosangela, técnica silvestre. Eu fazia parte da FUNCEB⁶⁷ no Pelourinho que era uma escola de dança.(...) Quando eu entrei na escola de dança da Funceb eu tinha 10 anos, mas eu já fazia aula antes com Mestre King e Rosangela com 6 ou 7 anos, eu já estava lá me achando. (...) Eu cresci assim, realmente muito mergulhada na dança.”

Seu Chico dizia, segundo Inaê, que quando pequena ela chegava das aulas, e queria ensinar a todas as crianças da rua, avisava que ia ter aula e começava. Seus pais rapidamente compreenderam o interesse da menina, essa vontade de ensinar tudo que aprendia, e incentivaram todo o seu percurso. Inaê comenta que seu pai lhe levava a vários espetáculos de dança no Teatro Castro Alves. *“Acho que por serem artistas, também, minha mãe e meu pai nutriram muito esse meu desejo!”* Ela também afirma que as experiências com o terreiro, foram imprescindíveis para levarem a fazer dança como via de comunicação do que sentia. Das lembranças de infância compartilhadas com esta pesquisa, estão memórias dela e de suas irmãs chegando no terreiro e fazendo um “candomblezinho”. As meninas pegavam as capulanas da mãe e amarravam o corpo todo.

“A Daza era mãe de santo, por ser a mais velha era a que mandava em tudo e todo mundo. Ela ainda ficava assim com a mão: “Inaê levanta o punho esquerdo cerrado, e balança lentamente da direita para a esquerda!”. Eu e Safira éramos as filhas de santo. A gente dançava e fazia o xirê todo e brincava, aquilo já era parte da nossa vida e tá muito na minha memória. Quando eu retornei e me perguntaram de onde vinha esse meu desejo pela dança, eu fui percebendo que tem a ver com essa memória muito forte.”

Mercado da arte: o trauma, a crise, a reinvenção, metodologia de ensino e criação

⁶⁶ Coreógrafa, instrutora, dançarina e criadora da Técnica Silvestre, é natural de Salvador/BA, graduada em dança e pós-graduada em coreografia, na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisou dança e música no Brasil, Índia, Egito, Senegal e Cuba. Rosângela adquiriu formação em diversas técnicas tais como: Martha Graham, Limon Horton, Barra ao solo, Ballet Clássico, Técnica Dunham e tem experimentado diversas expressões de dança – contemporânea, folclórica, bem como danças tradicionais de países da África e outros continentes. Entre seus formadores estão Mestre King, Mercedes Baptista, Clyde Morgan, Carlos Moraes, Nelma Seixas, entre outros. Idealizadora do Intensivo Técnica Silvestre, onde anualmente o realiza em Salvador, assim como atua ofertando esse treinamento em diversas localidades nacional e internacionalmente.

⁶⁷ Fundação Cultural do Estado da Bahia – na qual possui a Escola de Dança da Funceb.

Após concluir a FUNCEB, Inaê cursou licenciatura em dança na Universidade Federal da Bahia, fez formações paralelas e escola de circo na Escuela Municipal de Artes Urbanas de Rosário (Argentina). Formou-se cedo, levando por volta de três anos e meio na graduação, para que pudesse tão logo fazer a prova da escola de circo, sendo a primeira de sua turma na graduação a se formar. Estando na escola de circo, onde morou por dois anos, fez uma viagem pela América Latina, convenções de circo, uma residência em lona no Chile. De acordo com ela, a experiência com o circo lhe ensinou muito sobre autonomia. *“É forte, o trabalho na rua! Eu tava muito no teatro de rua, trabalhar na rua com muita troca com as pessoas, então foi um espaço bem importante no meu processo de aprendizado!”*

Depois do curso profissionalizante de circo, Inaê voltou ao Brasil, começou a dar aulas de dança e circo no Rio de Janeiro, por dois anos, no espaço da Deborah Colker⁶⁸. companhia que possui uma série de espetáculos de dança, mas com um forte viés acrobático. O tempo no Rio de Janeiro foi pra Inaê um período de larga experiência, ao que tange o mercado da dança, o qual ela considera importante para o crescimento e também uma esfera dolorosa, da qual foi preciso terapias para lidar. Foi quando começou a se perguntar sobre o que fazia, e entrar em crise com sua relação com a função artista naquele momento. Crise que a levou a pedir demissão da Cia. Deborah Colker, apesar de ser um emprego estável – situação rara para autônomos da dança no Brasil –, haver muita pressão pessoal e de colegas da área, para que não saísse de lá, da companhia “renomada”, na qual a oportunidade de estar representava muito... ainda assim Inaê pediu demissão.

Hoje sente que foi a melhor coisa a ter feito, não sustentava mais as relações configuradas nesta instância de trabalho com a arte. Segundo ela, sua vida deu um giro de 360°, “um plus!”.

⁶⁸ Criada em 1994, a Companhia de Dança Deborah Colker. Com treze espetáculos em seu repertório, a companhia se mantém como uma das mais premiadas, privilegiadas e prestigiadas no Brasil e no mundo, recebendo em 2018 o Prix Benois de la Danse de Moscou, o mais importante prêmio da categoria. Recebeu ainda um Laurence Olivier em 2001, célebre prêmio inglês, concedido pela The Society of London Theatre, pelo espetáculo Mix. Em 2009, Deborah Colker foi convidada pelo Cirque du Soleil para criar o novo espetáculo da companhia canadense, Ovo, sendo a primeira mulher a criar e dirigir um espetáculo para o Cirque. Em 2016, foi a diretora de movimento da cerimônia de abertura das Olimpíadas do Rio de Janeiro, evento transmitido para mais de 2 bilhões de pessoas em todo o mundo. Ao longo destes anos, a Companhia já realizou mais de 1.600 apresentações, em cerca de 65 cidades e em 32 países, atingindo um público de mais de 3.000.000 de pessoas. Fonte: <https://www.ciadeborahcolker.com.br/companhia>

“Várias coisas foram direcionadas a partir daí. Fui entendendo sobre meu processo de memória, de escolhas que precisavam ser feitas, foi aí que surgiu no meio do vazio de uma crise, que eu estava, em que não sabia o que fazer, não tinha perspectiva do que queria. Não queria entrar na academia pra fazer mestrado, estava um pouco revoltada com esse processo da academia, e ao mesmo tempo estava em crise com o “mundo da arte”, dos festivais, foi um momento difícil (...). Vários processos que me deixaram num limbo, e eu tive que voltar espiritualmente mesmo e tinham muitas coisas de saúde também, comecei a ficar mal e voltei pra Bahia. Eu acho que só quando eu voltei pra Salvador, lá na frente, acho que em 2017 que fui me dar conta de muitas coisas que estava vivendo. Foi uma época difícil e ao mesmo tempo importante.”

O retorno de Inaê à Bahia, lhe ofereceu o conforto de entender que o quê deveria fazer a partir dali, estava mais relacionado com o lugar de onde vinha do que imaginava. Vindo de muitos anos exercitando técnicas apegadas ao virtuosismo como circo, no qual fazia, uma média de 8h de treinamentos diários, nos quais: treinava abdominal, corda, subir e descer a corda, o tecido aéreo, trapézio... trapézio em dupla. O desgaste de Inaê era oriundo tantos das relações raciais, sociais e econômicas do circuito da dança, assim como do corpo físico que estava saturado de cumprir com os ditames de um padrão estético específico.

“Sentia que meu caminho não era esse, então eu fui pra esse outro lado, que eu estava precisando.” Entre 2017 e 2018 ela abriu uma turma para dar aulas na casa de uma amiga em Salvador, no Rio Vermelho, uma casa que recebia projetos de pessoas que estavam propondo práticas diversas, naquela época passou a chamar encontros de Dança Intuitiva. Ao mesmo tempo se perguntava o que era esse intuito que evocava, porque poderia ser tanta coisa... e assim foi localizando que estava associado ao um processo de cuidado.

“ Por exemplo, essa minha relação com a lua, a minha relação com a saúde pessoal, espiritual, física, mental, meu processo com alimentação, veio tudo junto, de me rever, de ver o que comia... - PARA! Olha para o que importa de fato! E precisei fazer mudanças profundas e dentro dessas mudanças veio a dança intuitiva. “

A primeira turma de Dança Intuitiva era muito pequena, cinco a sete pessoas, na qual Inaê não entendia direito como fazer, até ali estava acostumada a construir aulas extremamente planejadas, séries coreográficas e treinos rigorosos. E o encontro com os ciclos lunares lhe encaminharam a espiral- bússola de seus encontros. Pelos ciclos

lunares ela reencontrou sincronias com as Yabás. “(...) é isso, minha casa é uma casa de Oxum, porque minha mãe é de Oxum, ela é Ekedì de Oxum. Todas nós temos Oxum junto ao ori, e é uma coisa muito forte na família, a presença dela é uma coisa muito impressionante. E as Yabás estão muito presentes mesmo. Porque somos uma família de mulheres, tem minhas tias, todo mundo muito ligado às Yabás.”

Por um momento, Inaê sentiu medo em aproximar as Yabás a sua pesquisa, ainda que desde pequena estivesse ali entre elas. Inclusive recebeu seu nome em homenagem a Iemanjá, Senhora das Águas. Medo que vinha do fato de não ser iniciada em nenhuma casa, sentia-se sem propriedade para falar, mesmo criada entre caboclos, terreiros e orixás. O que delineia mais o pertencimento que a própria vivência? A relação mudou a partir do Ifá, do jogo de búzios, que lhe confirmou que sua trajetória estava ali, colada com o processo de dançar junto das senhoras Yabás.

“Eu lembro de um jogo que eu fiz lá atrás que eu nem sabia que as Yabás iam estar tanto no meu processo. Eu lembro da mãe de santo falar isso: - Seu trabalho é isso e você vai fazer cada vez mais isso! Elas estão bem presentes, os orixás de uma forma geral, ela não falava nem as Yabás, mas dos orixás. Então ela me sugeria trazer as músicas para os meus encontros. – Você faz aula de dança então é isso mesmo, o caminho é esse. E isso foi me dando coragem pra trazer cada vez mais e aquilo foi se afirmando no caminho. Eu fui construindo uma autonomia com meu trabalho que tá muito ligado a um lugar de cuidado pessoal, e de uma trajetória espiritual também, desse meu vínculo com Salvador e com os terreiros e com meu Ori.”

2.2 Gestos esquecidos, vultos e visagens – De onde vem Elton Panamby

(...) somos o peso dos ossos na carne nossos ossos nas nossas carnes água meu corpo é feito de água não sei como não escorre pela terra eu era feita de pedra areia e tijolo agora sou água e sal uma medida de ph e densidade hoje foi mais brutal e tive medo de me desconhecer no espelho eu era só um vulto agora raiz e espasmos (...) ⁶⁹ – Elton Panamby

Conheci Elton Panamby em 2014, num momento em que já havia feito várias oficinas nos eventos São Luís do Maranhão, como o *Festival Conexão Dança*, as *Semanas Maranhenses de Dança e Teatro*, *Aldeia SESC Guajajara de Arte*, *SESC Amazônia das Artes*, entre outros – raros – festivais de proporção local e nacional.

⁶⁹ Trecho extraído do texto colagem *Hidrografias ou Vestígios da correnteza*, disponível em: <https://revistadr.com.br/posts/hidrografias-ou-vestigios-da-correnteza/>

Lembro bem da reverberação desse encontro em meus modos de criar até este momento. Vale ressaltar que Elton foi o primeiro artista negro, ligado às artes do corpo e contemporâneas que tive contato como formador, vindo de fora do Maranhão. Preciso destacar essa informação, pois São Luís não era/ou é uma cidade com tantos festivais, tampouco possuía/possui uma circulação de obras e artistas de fora do estado. Ainda em 2023, lidamos com essa carência de fomento e políticas culturais nas áreas das artes da cena, nos restando apenas até aqui depender das leis federais de cultura, criadas durante o período crítico da pandemia, as *Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo*. Desde 2007 quando percebi que ser artista era a escolha de profissão e caminho que havia tomado pra mim, com mais ou menos dezessete anos, passei a ser daqueles que não perdia nenhuma oficina, workshop, residência que aparecia... perna de pau, body paint, tecido aéreo, iluminação cênica, audiovisual, cursos de atuação, enfim tudo que surgia enquanto atividade formativa, me inseria no meio.

Quando encontrei com Elton percebi que era a primeira vez que estava em uma formação com um artista negro de fora do estado, e de algum modo com experiências fora do Brasil e com o circuito nacional – até então como eram apontados os eventos sudestinos e sulistas. Na época as discussões de raça e gênero não estavam difundidas ou minimamente acolhidas nos circuitos da arte, quanto hoje, também não tínhamos o alcance das redes sociais e suas capacidades de difusão e dispersão, que temos atualmente.

Elton foi trazido ao Maranhão, como artista-pesquisador convidado, para II *Simpósio Nacional de Arte e Mídia*, realizado pelo NUPPI⁷⁰, que teve como tema “Imagem, história e narrativas”. Neste evento ele ministrou junto a Felipe Spíndola, a oficina “*Outros portais para atravessar: de vertigens e performances desviadas*” e fez a apresentação da performance *Corpolimite*. Em sequência ao Simpósio do NUPPI, aconteceu a Aldeia SESC Guajajara de Arte, Elton e Filipe continuaram na cidade e

⁷⁰ Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagem, constitui-se como um grupo de pesquisadores atuantes nas áreas de atividades de ensino acadêmico, projetos de pesquisa, produção em artes, mídia, publicação, ofertas de cursos de extensão e realização de ações culturais, oficinas e eventos. E como vetor principal de eventos realiza o Simpósio Nacional de Arte e Mídia. Em atuação desde 2007, e grupo de pesquisa junto ao CNPq desde 2010, tem funcionado como vetor de encontro para interlocução de artistas, pesquisadores e produtores, tendo como integrantes pesquisadores e artistas das instituições acadêmicas IFMA, UFMA, UERJ, UFRJ, IFB E UNEB.

fizeram a *Sagração de Urubutisin*⁷¹, na praça Nauro Machado, no centro histórico de São Luís.

O Território – comunidade

Elton Panamby vem de duas famílias que se constroem em deslocamento, que segundo ele, é a partir do deslocamento que consegue compreender seus passos, caminhadas e formação. Neto de Ana Francisca, Raimundo Rosa, Rita Maria da Silva e José Manoel da Silva e filho de Lúcia Rosa e Paulo Tadeu. Dois braços de famílias que se lançaram num êxodo de seus territórios migram para São Paulo.

A família materna dos avós Ana e Raimundo, vivia nas fazendas de café no sul de Minas Gerais, com seus nove filhos. Panamby nos contou que essa parte da família, toda preta e indígena, é marcada por uma liderança matriarcal, na qual “as mulheres colocavam a ordem na casa”, e que apesar de não ter conhecido sua avó Ana, recebeu dela a brabeza. Ele ainda relata:

*“Eu não conheci a minha avó Ana. Mas o que contam dela é que era uma mulher muito brava, muito brava mesmo. Ela não era do tipo de pessoa que a gente podia ficar de brincadeira não. Não tinha brincadeira pro lado dela não. E pelas histórias que contam, as minhas tias, principalmente a minha tia Teresa que é a mais velha, é que minha avó era descendente direta de indígenas Guarani. Tanto que chamavam ela desse modo pejorativo que chamam – em São Paulo e nos demais interiores do sudeste –, os indígenas Guarani de Bugre. Então tem essa história desse braço da família, que é toda preta e gestada por essas mulheres.”*⁷²

A família paterna de Elton, dos avós Rita e José, tem origem pernambucana, de uma cidade pequena chamada Panelas de Miranda, onde ambos trabalhavam em fazendas de plantação de Cana. Foram pra São Paulo com pouco estudo, mal sabiam ler

⁷¹ Aparição de Panamby, cuja a qual ele comenta em seu site: Urubutisin: entidade compreendida por alguns povos indígenas da região do rio Xingu como o detentor da sabedoria do fogo, da noite e do dia. Essa foi a primeira vez que meu corpo foi cavalo do Urubu. Um processo ativado para digerir a morte. Durante 1 ano observei e recolhi penas dos urubus na Floresta da Tijuca (RJ). Foram meus mestres de aprender a ouvir a idade das coisas, de olhar bem de perto no fundo dos seus olhos e ver que ali onde ninguém queria enxergar era o lugar que eu habitava. Eles tem olhos de velhos. Reconhecimento entre parentes que trabalham na decomposição do mundo. Aceitei e deixei que essa força se manifestasse em meu corpo. Com penas atravessando a pele com agulhas durante cantos de minhas ancestrais na cidade de Panelas em Pernambuco nos anos 1980. (...) Foi essa minha defesa de mestrado quebrando todos os protocolos possíveis da academia: em minha casa, sem falar, em movência. O principal não é o voo, mas o pouso. Fonte: <https://www.panamby.art/a-sagra%C3%A7%C3%A3o-de-urubutisin>

⁷² Por escolha metodológica e político estética, pretendo integrar as falas de Inaê e Elton não como citação que serão comentas, mas como sujeitas capazes de falar por si próprias nesta pesquisa. Transcrição de entrevistas dadas por Elton Panamby entre dezembro de 2020 e junho de 2021, via google meet e Zoom.

e escrever, lá se casaram na década de 60 e tiveram dois filhos, Paulo Tadeu, pai de Panamby, e Petrônio Talysson, mais que tio, referência musical, espiritual e outras conexões indizíveis para Elton, vítima da COVID19. Há uma peculiaridade nessa relação com os nomes de inclinação política para a família, a de que ambos os filhos trazem como letras iniciais de seus nomes PT. Ainda que reconheçam a força matriarcal neste lado da família, há também a compreensão de uma construção diferenciada de masculinidade. *“Uma masculinidade muito mais ligada à terra e à dignidade, do homem como guardião dessa terra, e hoje eu consigo entender isso, depois da passagem deles, eu consigo entender que é um pouco isso também esse legado que a família deixa. O de gerar um outro tipo de masculinidade, e não uma masculinidade machista e etc.”*

O pai e o tio de Elton nasceram em São Paulo, e sua família se instalou em Capão Redondo, distrito localizado na zona sul da capital do estado, nome com etimologia tupi relacionada à mata redonda, que no caso do bairro, trata-se da vasta mata de araucária que se estendia no território no início das invasões coloniais. No século XX, era local muito frequentado para atividades de pescas e caças por conta do Córrego Guuravituba, rodeado de fazendas de gados e por muitas espécies de aves. Bairro de nascença de Mano Brown e do grupo Racionais, coletivo de rappers que ofereceram por meio de suas letras e difusão da música rap e cultura hip hop, geraram grandes impactos nas políticas sociais para o Capão assim como para diversas periferias de São Paulo. A família materna de Elton se instalou em Grajaú, também distrito da Zona Sul da capital paulista, considerado o mais populoso da cidade, marcado por muitos índices de violência, e pelo sistemático abandono por parte do estado. É também território do cantor, compositor e rapper Criolo uma das grandes referências atuais do rap brasileiro, também fundador da Rinha dos MC's junto com Cassiano Sena e o DJ Dandan.

Entre Capão Redondo e Grajaú, por volta dos anos 80, entre o movimento da juventude militante, seus pais se encontraram. Mãe, Lúcia Rosa, mulher preta retinta e periférica; pai, Paulo Tadeu, homem de pele clara também periférico, ambos envolvidos com a arte; pai e tio músicos e a mãe artista visual, professora, escultora. Desse encontro entre êxodos, periferias, arte e militância que se desenha o chão primordial que nutre Panamby. Sobre a formação de seus pais, Elton comenta que após seu nascimento ele conseguiram fazer faculdade: Lúcia fez faculdade de arte plásticas na FMU – Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas –, com bolsa de estudos e o pai fez

filosofia na USP – Universidade de São Paulo –, e acabou seguindo carreira acadêmica. Inspirado por ambos, seguiu carreira acadêmica até certo ponto, e atravessada por suas escolhas, investigações e criações artísticas. Criado na periferia da Zona Sul de São Paulo, no bairro Jardim Santo Antônio, também morou um tempo no Capão Redondo com seus avós, a quem também chamava de pai e mãe. Assim como passava um tempo largo no Grajaú com seu avô, tias, primas e primos.

Entre criação e formação

Mínimo silêncio

Lúcia Rosa, mãe de Elton, por muitos anos foi professora de artes na rede pública de São Paulo, mas concomitante à licenciatura, esteve sempre em produção artística, em múltiplas vertentes dentro do campo das artes visuais, pinturas, desenhos, esculturas, ainda que a casa não coubesse a produção, as criações nunca deixavam de acontecer. Em 2006, Lúcia foi selecionada em um edital de uma galeria de arte contemporânea, no Ibirapuera, bairro nobre de São Paulo, recheado de ruas com nomes indígenas e que pouco se sabe sobre tais nomes. Com esta seleção, Lúcia realizou uma exposição individual, com direito a um coquetel. E assim houve uma mobilização por parte de Elton e alguns amigos e amigas para auxiliarem na montagem. Essa exposição recebeu o nome de *Mínimos Silêncios*, uma coleção de vários desenhos feitos de caneta BIC preta, como se fossem olhares microscópicos para dentro do corpo, com muitas tramas, muitas redes e formas orgânicas que iam se entranhando.

Figura 18: Lúcia Rosa e Elton em performance conjunta



Fonte: arquivo pessoal do artista **Autoria:** desconhecida

Desde pequeno, Elton se via influenciado pelas criações de Lúcia, e nesta primeira exposição individual, ela o convidou a fazer uma performance no coquetel de abertura, com seu grupo. Na época, Panamby estava no terceiro ano do curso de Artes do Corpo na PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), estava formando um agrupamento interessado em performance. Um agrupamento de seis pessoas, na época quase todas eram mulheres cisgênero, e apenas duas pessoas negras: Elton e Musa Michelle Mattiuzzi. A essa ação feita na galeria, também deram o nome de Mínimo Silêncio, onde na qual cada pessoa montava uma estação de trabalho, uma espécie de instalação artística diante das obras de Lúcia. A ação de Panamby era de engessar o corpo, de escondê-lo a ponto de quase inibir o movimento, como um processo de dialogar com a violência destinada às sujeitas pretas e periféricas em espaços de arte, corpos lidas como não quistas ou desejadas ali. Mattiuzzi trazia imagem de uma noiva preta que vagava em diálogo com a solidão das mulheridades negras. Elton comenta que esta ação foi a primeira que começou a criar de forma mais consistente, e ainda a considera

(...) muito emblemática essa história toda, porque acho que foi o primeiro movimento, assim, que dentro dessa minha história, eu pude perceber que a gente foi para um enfrentamento mesmo de “nós vamos ocupar sim esse espaço!”. Um espaço hegemônico branco... As donas da galeria andavam com motorista particular... Então era muito opressor a gente tá ali dentro, mas ao mesmo tempo era um pouco nosso grito, um meio de dizer que “sim, nós estávamos produzindo”, e que a gente estava existindo. Então eu considero que essa minha trajetória... de fazer essas ações performativas, ela começa um pouco aqui com “Mínimo Silêncio.”

CASA 24

A CASA 24 é (foi) um espaço de experimentação corporal, casa de meretrício, zona autônoma temporária, cabide de empregos, ilê das monstras, possibilidade de encontro, cruzamento de afetos, ateliê de tatu e furo, museu da hecatombe, transcinemão da meia-noite, caixa preta do gozo, vórtice de close, close, close, passarela de tendências desviantes.

Gerida pelos fluxos de seres (animais, vegetais, minerais, cósmicas, alienígenas...) a casa além de servir de moradia, terceira pele de Elton Panamby,

Filipe Espindola, Matheus Santos, Raphi Soifer (durante o primeiro ano), funcionou como espaço expositivo para artistas, bate-baphos, sessões de cinema, imersões, performances, festas, almoços, jantares e cafés... Pensar e viver o corpo como campo de batalha e os encontros como exercício de potências e compartilhamento das forças.

O nome da casa além do óbvio, é uma homenagem à extinta ocupação Casa 24 no morro da Conceição. Aqui, Ladeira Frei Orlando, 24, escadaria-encruzilhada entre Catumbi, Lapa e Santa Teresa. Assim como a ocupa, aqui procuravamos discutir e friccionar questões relacionadas às normatividades e processos de gentrificação, castração e catequese: corpos, casas, cidades. Pequenas células para pulsar no coletivo.⁷³

Figura 19: artistas ocupantes da Casa 24



Fonte: arquivo pessoal do artista

Figura 20: Apresentação artística na Casa 24

⁷³ Texto de Elton Panamby, Matheus Santos e Filipe Espindola extraído da página-portfólio <https://www.panamby.art/casa-24>



Fonte: arquivo pessoal do artista.

Elton fala com frequência que uma parte sua também é carioca, não apenas pelos percursos acadêmicos de mestrado e doutorado em artes no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro – PPGARTES/UERJ, mas sobretudo pelo período de moradia e construção da CASA 24. Espaço em que morou e coordenou atividades, por cinco anos, junto de Filipe Espindola, Matheus Santos e Lázaro Machado. Além de moradia, a Casa 24 se consolidou com uma lugar de referência e resistência LGBTQIA+, onde muitas pessoas não-binárias, travestis, transmasculinas, recebiam acolhimento desde teto provisório e alimentação, a cursos colaborativos e preparativos para o ENEM. A CASA 24 também foi ateliê, sala de ensaio, espaço para diversas imersões, residências, oficinas artísticas, set de filmagem como para o filme *Maranhão 669: jogos de Phoder*, de Ramusyo Brasil, espaço para exposições entre inúmeros projetos artísticos de caráter autônomo.

Transcrições Consanguíneas.

Esta ação marca um dos lugares de incursão de Elton, o desejo de trabalhar com a palavra performativa, um registro da palavra também enquanto carne, e enquanto forma de quebrar com a linguagem. O período em que esse processo se inicia é também ajuntado com o início do seu doutoramento, onde o mesmo considerava seus processos criativos muito ligados a uma linguagem acadêmica, que o mesmo considera enquanto arma branca de escrita e de conhecimento que tendem a engessar modelos de escrita e criação.

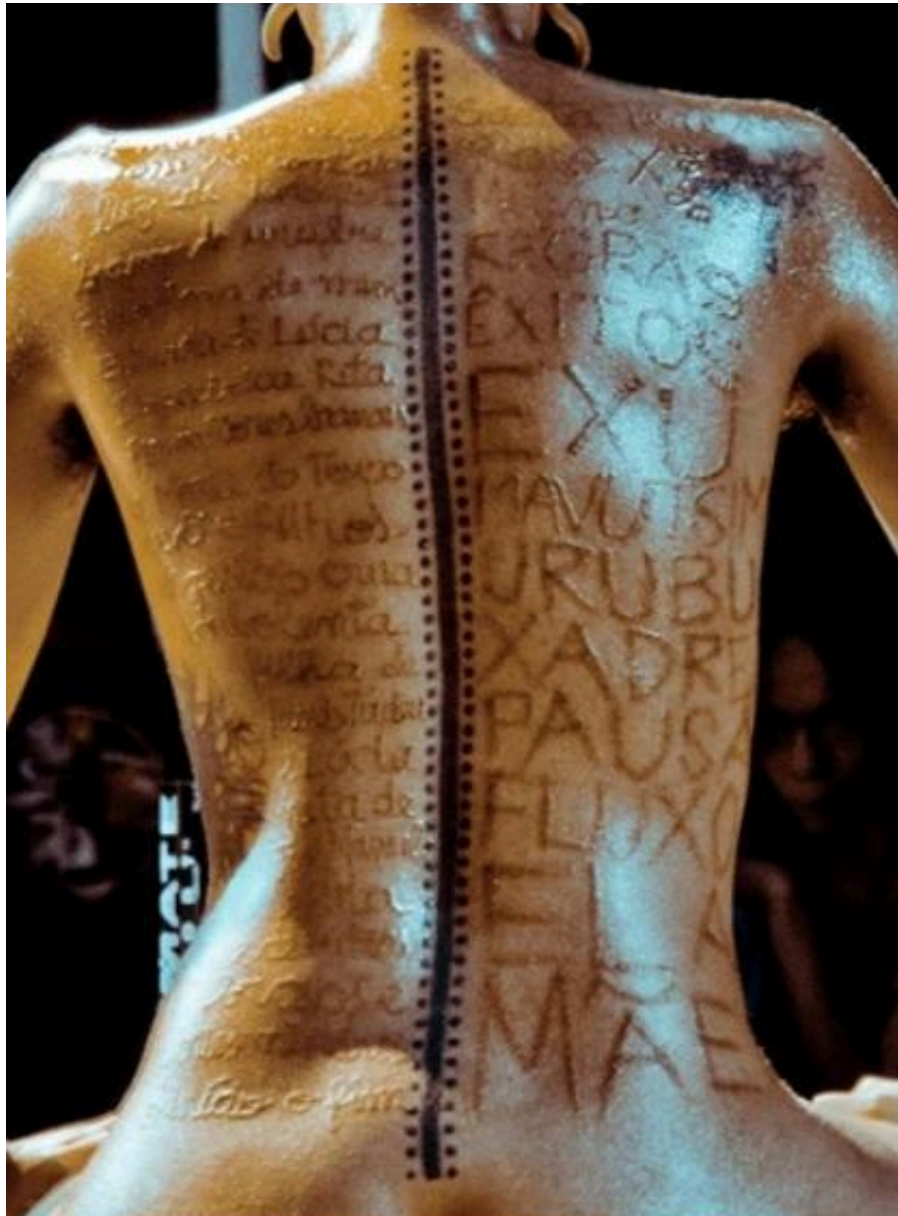
Por meio desses pressupostos, Panamby passa a experimentar uma escrita que ele chama de automática, escritas realizadas logo após de alguma performance em que colocava seu corpo em estado limite. Tentava nessas escritas desenvolver história que o compunha, de sua família, de seus ancestrais, como uma tentativa de não deixar que a memória dos seus caíssem no limbo do esquecimento.

Entre o registro da memória e do esquecimento, Panamby começou a elaborar esta performance como meio de encarnar palavras e memória de forma efetiva. Esta ação foi feita três vezes, e que segundo Elton a versão feita no SESC Santo Amaro em São Paulo – espaço que frequentava durante sua infância e adolescência – foi o primeiro trabalho que conseguiu levar boa parte da família pra vê-lo, e também para que se escutassem, já que muitas das vozes e áudios que construía o trabalho eram de seus familiares.

Esses textos automáticos, foram escritos em grande maioria no Rio de Janeiro, durante as manifestações de 2013, eram lidos em voz alta por Elton e trechos eram escarificados em suas costas, com uma máquina de tatuagem sem tinta por Filipe Espindola – companheiro de Elton e parceiro de muitas ações. As palavras eram reveladas pelo sangue de sua pele, e camadas e subcamadas de histórias eram geradas. Palavras que iam alterando, textos compostos da própria carne tanto pelo conteúdo daquilo que era dito, quanto pelas cicatrizes deixavam no corpo. Sobre a cicatrização e camadas de sentido Panamby fala que

Nesse processo cicatricial essas palavras vão mudando vão se avermelhando, se amarronzando, até virar uma outra pele. E o interessante disso também é que por ter feito várias vezes esses textos, vão ficando impressos de alguma maneira na minha pele, então a depender a luminosidade ou a temperatura do meu corpo essas palavras vão aparecendo. É muito doido isso porque às vezes eu vejo por uma foto ou vendo no espelho eu vejo saltar algumas palavras: mãe, Exú, às vezes salta Júnior, às vezes saltam o nome da minha vó Rita, Rosa... várias memórias que vão saltando. E assim se cria uma espécie de palimpsesto, essa espécie de escritura espiralar, que condensa vários tempos e vários momentos vários estados de espaço também.

Figura 21: Elton Panamby em Transcrições Consanguíneas –SESC Santo Amaro/SP - 2014



Fonte: arquivo pessoal do artista. **Autor:** Priscila Nunes

Figura 22: Sob o sol das Cabras – Elton Panamby e Filipe Espíndola – UNICAMP/SP - 2015



Fonte: arquivo pessoal do artista. **Autor:** Ronaldo Zaphas

A segunda vez que Elton fez esta ação foi no simpósio do Lume na UNICAMP – universidade que o reprovou na prova prática de artes cênicas, que fica na última cidade a abolir a escravatura no país. Nesta versão ele conseguiu projetar o que era escrito em seu corpo e dos livros feitos com a escrita automática, assim como a presença de áudios e sobreposição de sons. O corpo sonoro é um corpo de extrema importância às investigações e criações de Panamby, tanto que seus últimos trabalhos têm sido criados desde o som, experimental, também como dinâmica de presentificação ancestral. Os áudios das *Transcrições* eram compostos de intersecções de trechos de confusão das manifestações, bombas, tiros, nomes de pessoas que foram assassinadas nesse período, cantos do avô pernambucano, falas de suas tias. Este momento que Elton demarca como período em que as palavras começaram a caber em sua boca, até então fazia tudo no mudo, não falava, não emitia a palavra. Foi a partir desse trabalho que o artista fala que começou a compreender a importância de se fazer ser ouvido, quando também Panamby passa a evocar a aproximação com o Falatório, a dimensão da palavra, pensamento, poesia de Stella do Patrocínio – poetisa, pensadora negra, que foi indevidamente presa e psiquiatrizada até o fim de seus dias. Elton vê este trabalho como

um modo que conseguiu elaborar para juntar fragmentos seus de sua família, como de sua tia que desde cedo foi diagnosticada com esquizofrenia, mas que conseguia narrar dentro do seu modo de organizar frases, as violências raciais que passava. Um modo de recompor sua história e a dos seus, como um modo de olhar para morte, para o que está debaixo da terra.

A primeira vez que Elton saiu do país, foi para uma residência artística na Cidade do México, e lá ele fez outra versão do Trânsitos Consanguíneos. Houve uma reformulação do trabalho a partir da sua visita as *Pirâmides de Teotihuacán* que é um lugar onde dizem que esse povo desapareceu. Nesta visita contaram a Elton que

(...) quando os colonizadores chegaram lá, esse povo colocou na Linha de Frente as mulheres e as Crianças... então fiquei imaginando como era, a partir do me contaram. Num campo aberto duas linhas de frente uma de colonizadores e uma de mulheres e crianças. Essas mulheres que se colocaram na frente dos colonizadores, elas tiram um punhal e matavam os filhos e jogavam o corpo dos filhos em cima dos colonizadores. Era uma forma que aquele povo teve para dar o recado de que aqueles que estavam ali chegando não ia subjugar seu povo. Assim eles faziam esse sacrifício de seus ancestrais mais jovens. Então entendi que era um jeito de matar a carne e não matar a alma.

Atravessado por todas as relações de violência e extermínio que as populações negras e indígenas do Brasil atravessam, na sua vivência no Rio de Janeiro e nesse encontro com como se deu a resistência e também o plano de extermínio dos povos indígenas mexicanos, Elton reformulou o trabalho. E usou sangue e tinta preta escorrendo em seus textos escritos de forma automática, ele comenta que a primeira frase escrita foi: *eu tenho medo de morrer assassinado*. Junto com a escrita também se sobrepunham os áudios, a ação foi feita em um convento, cheio de lápides de mulheres que foram emparedadas e mortas ali, hoje um espaço de arte e performance. Depois de escrever todo o pergaminho, Panamby o pendurou e se colocou junto com uma lebre comprada no mercado – animal bastante consumido e presente nas cosmogonias do povo de lá – em um círculo de sal grosso, retirou o véu que cobria seu rosto, o que deixou a mostra um front de agulhas que perfuravam, e assim ele compreende que junto com a lebre se oferecia ali, naquela ação, enquanto sacrifício pela lebre usada para tampar o sol, pelo imperador – mitologia mexicana -, assim como pelos filhos e filhas do povo originário que tiveram suas vidas ceifadas durante o processo de colonização. Elton finaliza falando sobre esta aparição no México dizendo:

Essa foi a primeira vez que me perfurei sozinho e foi um rio de sangue que correu, o sangue jorrava! Acho que por conta da pressão do lugar, um lugar muito mais alto e por tudo, esse jorro acho que vem por tudo mesmo. Foi quando compreendi que não se sangra em solo que não seja sagrado, e nesse lugar eu entendi completamente que era preciso sangrar ali e selar esse pacto. Então ali foi o lugar que esse jorro me trouxe uma outra potência e aqui me valendo dos conhecimentos de Leda Maria Martins ela falou que às vezes é necessário remorrer.(...) Hoje eu entendo que quando a gente traz esses nomes, essas informações, o nome desses povos, o nome dessas pessoas, desses lugares acho que é uma forma que a gente encontra de remorrer essas pessoas para que não sejam mortos esquecidos. Os trabalhos que a gente faz tem uma potência muito grande de remorrer essas pessoas de revoltar. É um trabalho de revolta mesmo não só no sentido literal, mas de voltar outra vez.

Entre o antes e o depois

Como já comentado nesta escrita, escolho atravessar minhas leituras sobre os encontros com Elton e Inaê, com suas próprias falas sobre si e sobre suas criações. Trata-se de uma tentativa de elaborar um escrito que se constrói em comum acordo com todas as partes envolvidas. Relembrando isto, deixo aqui como última parte desta seção, a transcrição de uma das muitas mensagens trocadas com Elton, sobre de onde ele vem. Passagem que pincela um entendimento de tempo, que se desloca da percepção de progressão de tempo, no qual o que está posto não necessariamente é fruto do que já aconteceu, mas o contrário é matéria necessária pro acontecido antes do agora.

Também fico pensando que de onde eu vim, a gente não tá entendendo esse tempo como uma linha reta, então não é só aquilo que me precede, mas aquele caminho que também caminho, e pra onde eu ainda vou. De onde eu venho também tem uma conexão com o lugar onde eu habito hoje, aqui no e com o Maranhão. Acho que não é à toa a minha vinda pra cá, já sinto que grande parte da minha composição química, espiritual, física, ela já é emaranhada. Sinto o lugar fazendo parte de mim, me sinto fazendo parte do lugar, mesmo que não seja nesse lugar do convívio social, da circulação, das festas. É de um pertencimento com a terra mesmo! Eu acho que aqui foi um lugar, até por ter sido um lugar onde decidi passar minha gestação, gestação de Txai. Um lugar onde eu decidi parir essa criança, onde eu decidi plantar a placenta dele. Então de certa maneira é um lugar que de fato me aterra. E acho que uma das

coisas que me compõe, um dos lugares de onde venho é justamente da terra, da Terra e da terra profunda, onde a gente também encontra água, então eu acho que venho desse lugar. E considero que esses passos dados aqui, e esse passos que ainda vou dar, sabe-se lá pra onde esse vento vai me levar, eles também fazem parte da minha composição enquanto pessoa, enquanto artista, está tudo junto.

Lattes... Passei metade da minha vida dentro da sala de aula, produzindo para academia, mas eu acho que isso não é a parte mais importante o que de fato grita em meu trabalho. O que pulsa nas coisas que eu escrevo são minhas origens, minhas raízes, e as minhas raízes mais recentes. Essas que a gente vai criando depois que vai crescendo, essas famílias, a família do Ilê, que é uma família que tem estruturado a minha carne de novo, que eu estava todo estilhaçado, todo cortado, e eu sinto que a cada passo dado ali dentro do ilê também, nos rituais, nos convívios, eu vou vendo cada pedacinho ser estruturado de novo, eu vou me recompondo, e vindo de novo.

2.1.3. Volta (in)conclusiva

Cada Ilê tem um cheiro, cor, som, gosto ... na minha casa, Ilê Ashé OgumSogbô, no quilombo urbano Liberdade (São Luís -MA), por exemplo, logo na entrada vem um cheiro guardado de *ejé* e cera de vela derretida, do assentamento de pai Ogum e da *trunqueira* de Exu. Entre um assento e outro orbita uma impressão de quentura. No centro do barracão, onde é firmado o nosso chão, há sempre uma sensação de tontura, um turvar a vista. Quando não é dia de função ou festa, tem sempre o som da rua detrás bate panela, grita na porta, pipa derrubada, as radiolas da rua da frente, *um fala fala das vizinhas, um disse me disse*, um sobe desce na escada pra cozinha.

Tem sempre cheiro da comida de Vó Maricota, camarão, vinagreira, cuxá, feijoada, do café pra São Benedito... Meu irmão de umbigo, *Alagbê* Renato afinando tambor de crioula, batendo no couro mole perto do fogo... Cabocla Mariana benzendo com maracá, Mãe Aíla dando conselhos, e as *poncilês* preparando banho de ervas e defumador. Tem farinha branca virando laranja avermelhado quando mistura com o dendê. *Padê*. Tem as cores de todas a bengalas dos Voduns, cobra na madeira talhada, camaleão branco, machado em prata e pedras brilhantes vermelhas... rosários de muitos fios e pernas, contas de todas as cores, penas, penachos. Vermelho amarelo verde... Turquia. Branco vermelho azul, família de Gama... Verde amarelo branco e vermelho... Bandeira. Azul cristal, azul clarinho, azul anil, vermelho cristal, marrom, rosa,

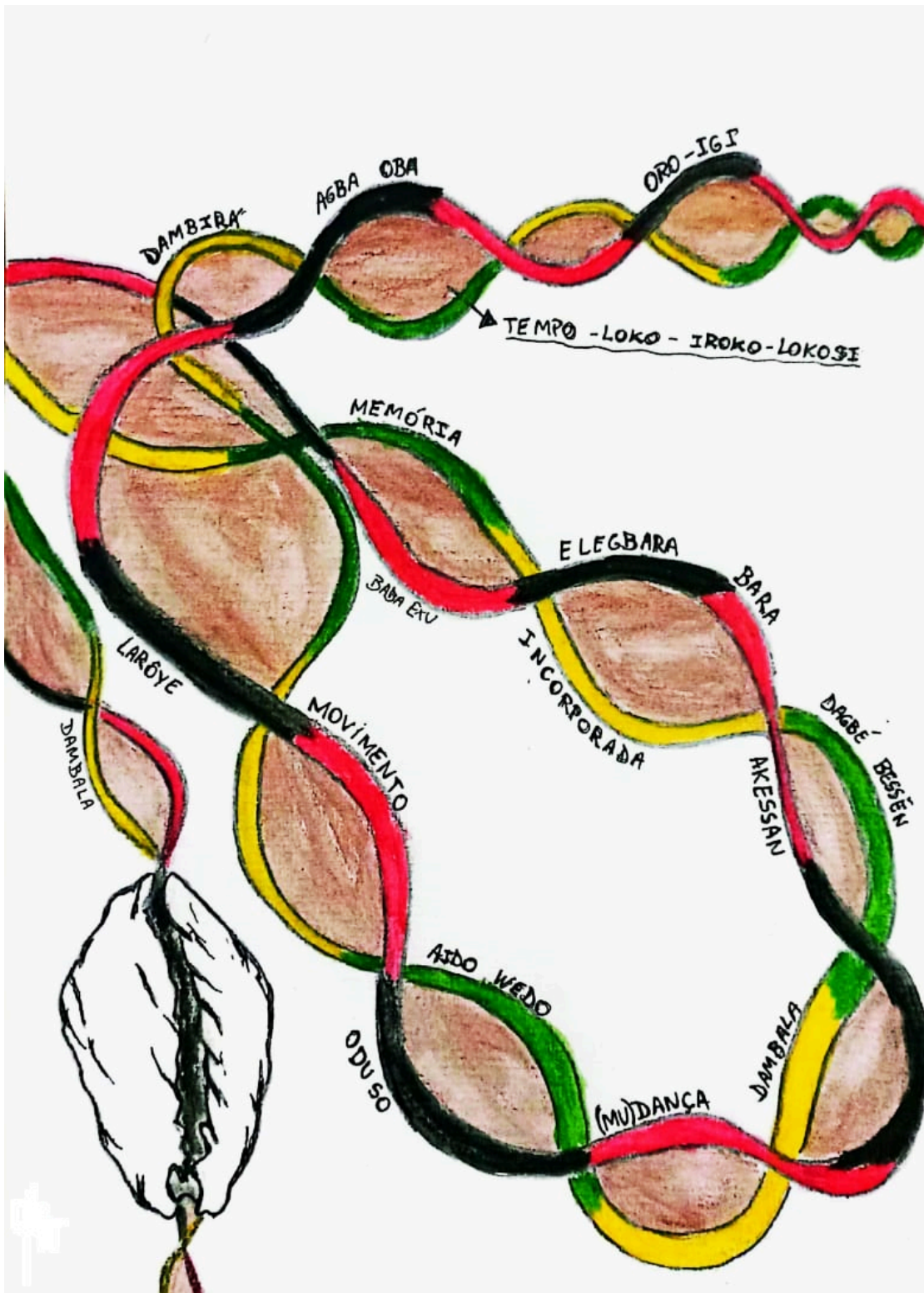
mariscado azul, Abê, Ogunté, Sogbô, Badé, Xangô, Yemanjá, Nochê Navê, Bessen, Dan, Boço Có, Lissá... Léguas de todo tipo.

Como já comentado anteriormente a teorização sobre estética, sobretudo a reinterpretção kantiana sobre o sublime, colonizou cognitivamente – no que compreendemos enquanto ocidente – as capacidades de perceber e compreender as sensações, sobretudo as provocadas por uma experiência artística. O entendimento de estesia e estética entre o sublime, o belo e o grotesco a partir dos enquadramentos históricos da arte – renascentista, romântica, iluministas, moderna e etc – , trouxe a função artista, enquanto ser capaz de promover a percepção do transcendente e materialização do divino em suas produções. O mesmo divino sublime, que demoniza civilizações não-ocidentais ou ainda politeístas, por conseguinte seus modos de partilhar/elaborar experiências estéticas, localizadas por essa narrativa histórica, enquanto experiências primitivas, impossíveis de serem localizadas enquanto arte. (MIGNOLO, 2010; BELTIG, 2006).

Em tal grau vale considerar que os quilombos, os terreiros, as brincadas constituem espaços de resistência cultural, de sobrevivência étnica, político-social, e da defesa de percepções outras, que perpassam outros sentidos e conexões. De tal modo que é pertinente trazer aqui a noção de cosmopercepção defendida por Oyèrónkẹ Oyèwùmí (2002), que desloca a atenção para sociedades e culturas, como a yorubana, que privilegiam sentidos além da visão para conceber, perceber o mundo e suas relações. Sociedades nas quais as categorias ocidentais não são concebidas como universais, ou a noção de mundo não é organizada apenas pela documentação do pensamento racional, em que os agentes históricos são enquadrados pelo mundo das ideias e do que pode ser visto. Assim esses espaços, matizados em territórios entendidos enquanto americanos, nos possibilitam acessar modos plurais de ver mundo, línguas, concepções artísticas, religiosas, étnicas, sócio-política, modos de simbolizar o real, de preservar memória e contar histórias. Pela encruzilhada, na confluência entre a pluralidade de povos que fizeram a travessia ou que aqui habitavam, são tecidas as identidades afro-brasileiras/ afropindorâmicas assim como suas produções estéticas (MARTINS, 2021). Trata-se de um acervo patrimonial que nos fornece modelos, métodos, signos, subsídios para produzir arte, nos formar artistas ou ainda reflexões que me levam a observar as vivências territoriais de Inaê e Elton enquanto espaços formadores das artistas e sujeitas que são. Ao pensar sobre as trajetórias de ambos ficam questões como quais as potências da fuga, do gesto, dos vestígios, dos fragmentos, dos

encontros que o corpo negro articula em momentos de reorganização de narrativas, sensibilidades e do fio condutor de sua ancestralidade?

Parte II Plantado no peito do invisível



74

⁷⁴ **Figura 23:** *DNA do Tempo*, uma das ilustrações feitas como texto-imagem-pensamento sobre tempo e ancestralidade.

Rasto rasura 3.

Não seria possível narrar a experiência de dividir uma presença do que pode se esboçar enquanto aparição, do que acontece com as nossas percepções de presença e presente em *Ancés*, *Tempo*, *R.E.V.O.L.T.A* e outras obras que diluem a relação linear entre tempo e presença. Não conseguiria narrar, e se conseguisse também não diria. Não é sobre isso.

Gostaria de falar que criações como essas são atravessadas por uma dinâmica que rasga o tempo. A cronologia não dá conta. A contagem em horas não dá conta, nem os minutos, nem os segundos, nenhum relógio. A percepção de ponteiros não dá conta.

Eu não sei de que tempo meus encantados vêm, mas sei que não é do tempo-espaço do agora, apesar de se manifestar no tempo espaço que costumamos entender como tal. Talvez eu precisasse falar de alguma coisa, talvez eu precisasse me fazer perguntas. Preciso esvaziar minha cabeça, tal qual quando vou dançar o *Ancés*, e esgoto o pensamento sobre o movimento para que o corpo consiga dançar sem a ordem “consciente/dizível” do pensamento.

Não sei nada do que penso escrevo sinto agora...

Rasto rasura 5.

*A gente é uma porção da terra que nos pare
Não tem saudade que dê conta
Porque (a)terra tá no meu pé, no meu coração suor e lágrima
Nunca posso esquecer o que é dança pra mim.
Dispositivo de lembrança
De cura
De dançar meu chão e minhas divindades
Não posso me diminuir, ou ainda curvar a cabeça
Não posso submeter minha crôa/coroa ao risco da queda
Ou da subjulgação
Venho do Maranhão e nosso chão é mata morada de encantaria*

Talvez um ponto partida para parte II

Arrisco-me aqui a esboçar reflexões sobre tempo, a partir deste lugar de artista-criador-pesquisador-macumbeiro, em diálogo com obras de parentes também criadorys. Desde já afirmo que não me desloco a inaugurar teorias sobre ele, o tempo, e sim a um sincero interesse em observar quais suas tramas e entranhas, que se emaranham nestas obras, desde perspectivas ancestrais afroreferenciadas. Parto da imagem – *DNA do tempo* - que inaugura esta etapa e da sequência de aforismos que virão em algum momento no seguir da escrita, para convidar uma relação – esboçada no fluxograma a abaixo – que considero *sine qua non*, para qualquer aproximação de um entendimento de tempo, nesta investigação e nas criações observadas.



(...) Me colocaram aqui não pedi mas também não salto que tenho teimosia impregnada nos ossos. Por dentro os ossos são negros. Matéria dura e medula. Modulando vozes de templos passados.

Desesquecer de um encantamento que é pura matéria e puro elemento. Cada matéria tem seu elemento de transmutação em ritmos que lhes são próprios. Tem o tempo da água (canao sentada no Tempo), tem o tempo da terra (atraca e encontra veio para pousar), tem o tempo do ar (o movimento de respirar as coisas, onde se criam as bolhas de pensamento) e tem o tempo fogo (onde principia e finda; para conceber, cozer e destruir se preciso for)⁷⁵.

⁷⁵ Trecho extraído do livro 5 Gestos desesquecidos, primeiro livro da Cabaça Preta coleção de livros de Elton Panamby, que estão sendo lançados de forma silenciosa e independente disponível em: <https://www.panamby.art/5-gestos-desesquecidos>

2.1 No cair do sol, o tempo de R.E.V.O.L.T.A

Ao som de Pôr do Sol Marrom – Mateus FZNDROCK

Nesta volta pretendo dialogar com a aparição *R.E.V.O.L.T.A*, de Elton Panamby, como uma ação possível de perceber/obeservar a relação entre a terra e tempo, enquanto incorporação de uma memória histórica. Elton é um artista do corpo (outrora conhece como performer, como o mesmo diz), “desenhadore, mãe-mamão, trans preto, escritore de palavras e peles, doutore de ciências ocultas. Desenvolve trabalhos em múltiplas linguagens dedicados à pesquisa acadêmica e à criação em performance. Nasce na periferia sul de São Paulo/SP – Capão Redondo, reside em São Luís/MA, desde 2016. Desde 2008 desenvolve obras/ações autorais a partir de limites psicofísicos, atrelados à práticas de modificação corporal em experiências rituais e performativas. Considera o corpo como ponto de força política, estética, poética, o cerne de suas buscas desde o lugar de onde fala: afroindígena, trans, não-binário⁷⁶.

Com a transternidade/maternidade aprofundou-se em processos de autocuidado e composições sonoras, nas sutilezas, ruídos e obscuridades reveladas por ambientes amnióticos. Confecciona também instrumentos eletroacústicos e dispositivos de captação sonora. Procura pensar o anti-colonial, as rotas de fuga e ajuntamento antes, durante e pós o fim do mundo.” Como já comentado, neste diálogo procuro perceber a produção artística a partir dos saberes centrados em referências afrodiáspóricas e indígenas, sem ignorar o pertencimento de Elton ao universo científico ocidental, sendo ele mestre e doutore em Artes pelo PPGARTES-UERJ. Aqui me interessa propor uma leitura que objetiva reconhecer como percepções de tempo se manifestam em sua obra.

(...)

O problema não é sentir dor, a maioria dos ritos de passagem se apresentam entre a dor e o júbilo da despedida do corpo anterior e a descoberta do corpo posterior. Um corpo que morre e o que renasce depois. O corte lacerante é a

⁷⁶ Trecho de miníbio extraído do site-portfolio de Elton Panamby, disponível em: <https://www.panamby.art/>

*experiência da morte arrancada de muitas de mim... Fio da vida cortado à foice pela mão do carrasco, e não pelo desejo de Aruanda. Aruanda carrega os seus. Esse é o acalando sonoro de nossas almas. Acalanto!.*⁷⁷

(...)

'Estou morto, e bem o mereço, porém desejo que igual fim tenham os meus cúmplices'." Segundo os escritos de d'Évreux⁷⁸, esta foi a última frase dita pelo indígena Tupinambá, conhecido como Tibira do Maranhão⁷⁹, torturado e assassinado cruelmente em 1614, no forte onde hoje fica a sede do governo do estado do Maranhão, em São Luís. Tibira foi capturado pelos colonialistas e capuchinhos franceses, onde foi levado a aceitar o batismo, assumir o pecado de sodomia, a pena de morte e a crença de uma unção divina que o levaria aos céus, caso assumisse suas "culpas cristãs". Preso à boca de um canhão, na presença de franceses e indígenas, o Tupinambá foi lançado junto a bala, tendo seu corpo dividido ao meio, em duas partes, uma tombou aos pés da muralha do Palácio dos Leões, a outra foi arremessada ao mar e nunca mais encontrada.

Em outras palavras, Tibira foi forçado – segundo essas narrativas – a apagar sua cosmologia, sua identidade de gênero, suas orientações sexuais, reconhecer-se impuro e impróprio para o mundo, servir de exemplo/ameaça a outros de si, obrigado a crer na bondade da igreja em expulsar o demônio de seu corpo, ou seja, reconhecer em si o próprio demônio, que precisava ser expurgado para uma chance mínima – inexistente – de entrar no céu. E por séculos a fio ter sua história narrada como um momento de rendição, docilidade e ausência de revolta, diluídas em afirmações como "recebeu o batismo com tranquilidade e sem tristeza, na presença dos principais selvagens⁸⁰ (...) ⁸¹".

A história do Tibira é reconhecida como o primeiro caso de homofobia na história do Brasil. Com ela se repete mais uma de muitas atrocidades das quais humanidades negras e indígenas foram e ainda são sujeitas na construção colonial

⁷⁷ Trecho do texto Roda Preta, escrito durante o processo de Ancés, o qual também utilizo em suas aparições.

⁷⁸ Yves d'Évreux, Viagem ao norte do Brasil: feita nos anos de 1613 e 1614, São Paulo, Siciliano, 2002

⁷⁹ Tibira do Maranhão é como se popularizou o conhecimento do caso do indígena Tumpinambá, através das pesquisas e publicações do professor da Universidade Federal da Bahia, Luiz Mott antropólogo e ativista de direitos civis da população LGBTQIA+. Segundo ele, Tibira era uma das denominações indígenas utilizada para se referir a pessoas LGBT'S.

⁸⁰ Caciques, pajés, lideranças indígenas;

⁸¹ Yves d'Évreux, Viagem ao norte do Brasil: feita nos anos de 1613 e 1614, São Paulo, Siciliano, 2002

deste país. Não me interessa enumerar as entrelinhas de violências submersas neste fato, e sim esboçar reflexões sobre uma insurreição simbólica a partir da ação *R.E.V.O.L.T.A* de Panamby.

R.E.V.O.L.T.A foi uma aparição realizada em 2016 durante a *Aldeia SESC Guajajara de Artes*⁸², no terreno ao lado do prédio histórico Cafua das Mercês, hoje Museu do Negro em São Luís do Maranhão. A Cafua fica nos fundos do Convento das Mercês, e durante o período do tráfico e escravização de pessoas, se estabeleceu como o local onde africanos e africanas ficavam mantidas em cativeiro, pós desembarque no Portinho, para ali serem comercializadas. Esta região onde está localizada o prédio, é conhecida como Desterro, cheia de ladeiras, ruas de paralelepídeos, casarões coloniais, beiradas para o rio Anil e pro Atlântico, iluminada a noite por lâmpões de luz âmbar, permeia nas ruas a sensação de que guarda em suas cores e cheiros, algo de um passado que ecoa. A comunidade do Desterro integra o bairro da Praia Grande no centro histórico – patrimônio da humanidade – da capital ludovicense, região que também foi cenário do crime contra o indígena Tupinambá, Tibira. Movido também pela encruza desses fatos, Elton é enterrado com auxílio de Carolla Ramos por 250 kg de terra, e segundo ele, em seguida faz o processo de re-voltar-(se) lento, durante um período de quase três horas, acompanhando o movimento do pôr-do-sol, que pode ser visto todos os dias nos muros do Palácio dos Leões, com alguns últimos raios solares que atingem esse ponto do Desterro onde fica a Cafua.

⁸² As Aldeias são mostras de arte e cultura organizadas pelos Departamentos Regionais do Sesc de modo concomitante com a programação nacional de espetáculos do Palco Giratório, de modo a possibilitar que os trabalhos selecionados pela curadoria dialoguem com a produção local. Com o objetivo de estimular a produção e o consumo dos bens culturais, as Aldeias reafirmam assim o compromisso com o fomento a uma política para a produção e a difusão das artes cênicas em âmbito nacional. Durante todo o ano, elas vêm fortalecer os laços comunitários de artistas, espectadores e produtores, buscando inovar e diversificar o circuito cultural brasileiro.

Fonte: <https://www2.sesc.com.br/portal/site/palco giratorio/2018/aco es dopalco>

Figura 24: Cafua das Mercês – Museu do Negro do Maranhão



Fonte: site do governo do Maranhão⁸³.

Figura 25: Palácio dos Leões



Fonte: site de imagens da prefeitura de São Luís.⁸⁴

Numa primeira leitura da relação com o tempo neste trabalho, chamo a atenção ao tempo/duração em que ele acontece. No que tange à duração no campo cronológico, a aparição se desenvolve entre às 16h e quase 19h, no decorrer do ocaso e chegada da noite, que para alguns povos é a hora em que o dia descansa,

⁸³ <https://www3.ma.gov.br/agenciadenoticias/?tag=museu-cafua-das-mercês>

⁸⁴ <https://www.flickr.com/photos/turismosaoluis/7401611374/>

para se apresentar o mundo dos sonhos. Por exemplo, para os bantu-kongo, para quem o tempo é também marcado pela trajetória do sol, este período crepuscular inicia a hora da submersão de tudo para a morte física. “A hora em que a natureza é abandonada às forças e princípios invisíveis que lhe inspiram uma nova vida para o dia seguinte.”

(SANTANA, 2020, p.04). Para os *yanomami* a noite é das imagens, do seres que aparecem nos sonhos, a noite é dos mortos, dos outros seres que habitam os cosmos e não se mostram à luz do dia. Durante o dia o *ütupe* fica preso ao corpo, mas durante a noite, ele se desprende de sua base corpórea e segue em direção ao mundo dos sonhos, dos sábios, das imagens (LIMULJA, 2022). É nesse tempo entre a claridade e a escuridão fecunda, compreendido também enquanto portal do invisível, que R.E.V.O.L.T.A atravessa o espaço, no tempo do pôr do sol. Esta é a sua duração, que também nos coloca em uma disrupção com entedimento de apreciação artística em uma duração pré-concebida. Quem acompanha a aparição é também levado a perceber tempo como um corpo-invisível-transcedente, é quando o trabalho nos proporciona tempo enquanto uma experiência.

Figura 26: R.E.V.O.L.T.A 1



Fonte: Dandara Kran, 2016

Parto do lugar de que estamos amalgamando mudanças, mesmo que lentas, sobre os sistemas de representação de existências negras, indígenas e LGBTQIAP+, seja nos ambientes de comunicação, nas redes sociais, nas produções artísticas, ou ainda em construção de leis como as de cota ou de criminalização da homofobia,

mesmo longe do ideal, é possível observar uma singela mudança. Todavia ainda se faz urgente remodelarmos, construirmos novos ou oferecermos eco a já existentes modelos de narrativa e visualidade, que colaborarem com noções sócio-culturais que desordenam o funcionamento racional de espaço e tempo, enquanto linear, simétrico e em equilíbrio. Noções herdadas de um iluminismo forjado para perpetuar um sistema de representação que exclui nossas humanidades não hegemônicas. Segundo Stuart Hall (2019):

O tempo e o espaço são também as coordenadas básicas de todos os sistemas de representação. Todo meio de representação – escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação – deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais (...) Diferentes épocas culturais, têm diferentes formas de combinar essas coordenadas do espaço e do tempo. (p.40)

Quando falamos dos modelos de culturas eurocentradas, se perpetua nelas o apagamento de nossos imaginários e, por conseguinte, dos nossos lugares de representação e de construção/afirmação de identidades, ou de espaços de identificação (se entendermos identidade enquanto um lugar em movimento, em devir, no cruzo exusiasmático). Com isso, trago à baila a narrativa historiografada sobre o assassinato do Tibira, pois ela concentra em si a imagem congelada de um indígena submisso, dócil, drenado de suas potências e humanidades. Narrativa repetida em inúmeros casos que reserva a nós, corpos dissidentes, um lugar quase imutável de representação. Como já dito por muitas/os pensadoras/es negras/os, as vítimas reais da violência racial e de gênero, são velozmente esquecidas. Essa rapidez e omissão concretiza os desejos da braquitude de espelhar a desimportância, de existências dissidentes enquanto sujeitas e sujeitos políticos, sociais e individuais para política e cultura eurocêntrica. (KILOMBA, 2019).

R.E.V.O.L.T.A como exemplo de uma ação que *a contra mão da maré* dessa estrutura racista estratificada, remodela simbolicamente a relação entre tempo e espaço. Se por um lado temos a historiografia de pretensão hegemônica que congela a imagem não branca enquanto identidade subalterna, por outro lado, temos um artista ressignificando o espaço, onde antes foi palco para violência colonial, num tempo que não congelou o fato no passado, mas que fecundou uma indignação. Este sentimento tal qual o banzo, pode ser entendido como um corpo transcendente⁸⁵,

⁸⁵ A transcendência é um corpo transparente. (...) Quinto: O corpo é transcendência. Apesar dos limites, o corpo habita fora de qualquer determinação. O corpo é por assim dizer, a transcendência atualizada em

desterritorializado de matéria, que atravessa parte da experiência negra na diáspora, como um sentimento-memória (OLIVEIRA, 2005). Assim pode-se compreender que em alguma instância, essa *aparição* segue em direção a rememoração de uma memória, ou de um corpo-memória reverberado no espaço-tempo. Seriam estes os gestos em busca da liberdade que busca o corpo negro, tal como provoca a historiadora Beatriz Nascimento (1989)?

Quando Elton fala de suas composições, ele mesmo as conta como ações ritualísticas, onde há um desejo de proporcionar no acontecimento uma experiência, a quem o acompanha e a si próprio. Ao convidar o termo *aparição*, já anuncia o seu desejo de presentificação ancestral, de atravessar o tempo numa cadeia espiralar. Ao enterrar-se, Panamby nos convida a acompanhar essa ação em analogia a um ritual fúnebre, comum para muitos povos. Assim como um possível plantio de si, um descanso sob a escuridão embaixo da terra, necessário para o eclodir de sementes. Acompanhar o enterrar e o lento desenterrar, preconiza o sentido enovelado vida-morte-vida, travessia entre o mundo etéreo kalunga e mundo visível. Segundo Bosi,

o tempo em que se dizem os mitos e o tempo em que se cultuam os mortos, também se caracterizam por ser uma composição de recorrências e analogias. A sua nota principal é a reversibilidade. Reversibilidade estrutural que abraça retornos internos. (BOSI *apud* MARTINS, 2021, p.31)

De modo dizível⁸⁶, por meio de uma abordagem histórico-político R.E.V.O.L.T.A convida a um diálogo com a memória do Tibira e das africanas e africanos comercializados no espaço físico da Cafuá e da Praia Grande. No campo semiótico inúmeras são as possibilidades de alcance da ação, mas me proponho a acompanhar aqui as relações de sentido entre tempo, morte e revolta. Panamby se enterra em direção a memória da vida/morte do Tibira, e numa encruza da representação⁸⁷ de si próprio, existência muitas vezes lida como abjeta ao *cistema*⁸⁸

contextos. Nada muda mais do que o corpo. Nada vai mais longe que ele. O corpo do som é a melhor metáfora/afirmação. Existe, mas não se vê. Acostumados que estamos com a metáfora da luz e dos olhos, não criamos outras metáforas para os outros sentidos como a audição e o tato. (OLIVEIRA, 2005)

⁸⁶ Escolho chamar assim, pois tendo a não limitar o entendimento racional, apenas ao que se consegue nomear. Compreendo experiências estéticas também enquanto capacidade de raciocínio por meio de sentidos que extrapolam a visão e a fala.

⁸⁷ Não me refiro a representação enquanto construção de personagem ou arquétipo, mas de construção de processos de identificação, de associação entre a imagem de Tibira e Elton, assim como a deste com outros sujeitos e sujeitas dissidentes de raça e gênero.

⁸⁸ Sistema Cisgênero, heteronormativo eurocêntrico;

patriarcal, e a de/com pares, as outras de si.

Figura 27: R.E.V.O.L.T.A 2



Fonte: Dandara Kran, 2016

Figura 28: R.E.V.O.L.T.A 3



Fonte: Dandara Kran, 2016

A possível correlação com o fúnebre nesta ação não atravessa necessariamente a morte enquanto um fim, ou silenciamento eterno das subjetividades amordaçadas durante o período colonial. Se aqui se fala desde a epistemologia da ancestralidade, a compreensão que opera é que a morte pode ser também entendida enquanto um retorno, ou comunhão com outro modo de existir no mundo além deste material e

vísivel, no qual se encerra o entendimento eurocentrado. Como para os Kongos, para os quais “a vida de um ser humano é um contínuo processo de transformação, um ir ao redor e ao redor (...). O ser humano é *kala-zima-kala*, um ser-vivo-de-vida-e-morte (SANTANA, 2019, p.33). Ou ainda como para os *fula* e os *bambara*, para quem a compreensão de pessoa no mundo é de que o ser humano é como uma porção em miniatura da terra, composto do mesmos nutrientes, de onde extrai o capital primeiro da existência e pra onde retorna, o ser humano caminha de *maa* – sua porção material e visível, comunhão de todas as forças que existem na terra – até *somayeleva*, a sua morte, retorno do corpo físico à matéria originária. (HAMPATÈ BÂ, 1981).

De tal maneira, pode-se considerar que a nossa massa palpável retorna à terra, enquanto mineral, nutriente, e nosso ânima se ajunta a egrégora da memória, onde pode-se adentrar no processo de transformar-se em um ancestral. E ainda há o entendimento de ecoarmos entre tempo–espaço memórias, desejos, lembranças, sonhos e iras, na qual a porção do que continua agora, faz parte de um projeto de mundo, planejado por muitos antepassados, sem anulações das autonomias das sujeitas e sujeitos que integram este plano de continuidade. Convido uma passagem da Jota Mombaça para esse breve diálogo entre o lugar da morte e contiguidade do desejo de rebelar-se,

Eles virão para nos matar porque não sabem que somos imorríveis. Não sabem que nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras. Sim, eles nos despedaçarão, porque não sabem que uma vez aos pedaços, nós nos espalharemos. Não como povo, mas como peste: no cerne mesmo do mundo, e contra ele. (MOBAÇA, 2021 p.19)

Segundo Elton, esta aparição se intitula R.E.V.O.L.T.A por um duplo sentido: o de re + voltar, em que a partícula espiralar *re* traz o sentido de voltar novamente, em uma anterioridade, não à volta do retrocesso, mas à volta descontínua, que inventa enquanto resgata ou relembra⁸⁹. Assim como o sentido de revoltar, indignar-se, rebelar, insurgir-se, de modo que enterrar e retornar constituem um movimento polidirecional e intermitente, que recria a imagem do Tibira, não mais como uma vítima passiva, mas como um corpo-sentimento-memória de desejo, reparação e rebelia. Simbolicamente o corpo que vai se mostrando sob a terra, que retorna desta relação morte-vida-morte, não é mais o sujeito apenas lido como

⁸⁹ MARTINS, 2021 and OLIVEIRA, 2005

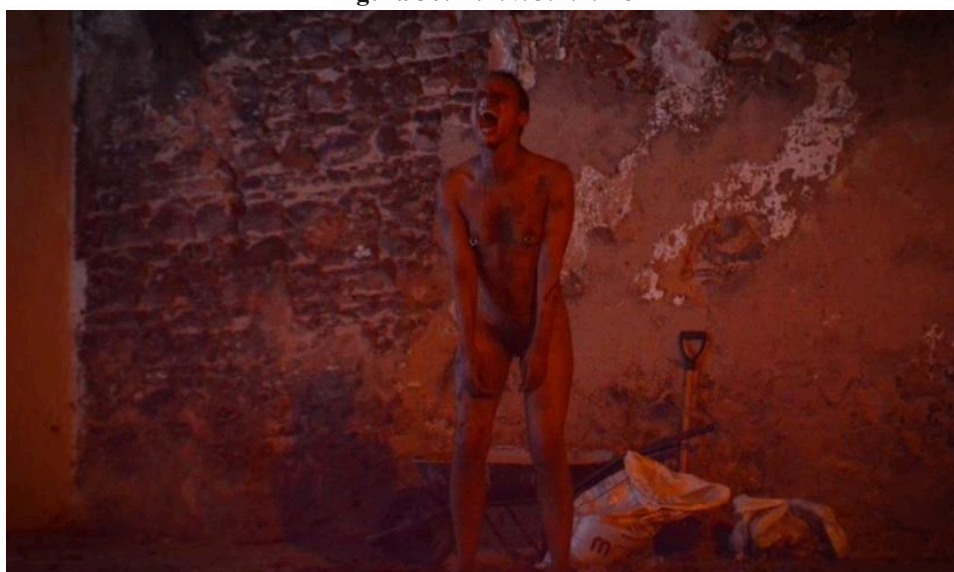
violentado, ou da pura narrativa de dor, é uma pessoa em retomada de direitos. Humanidades, espaços, com capacidade de revide e, sobretudo, uma pessoa implicada em re-criar uma imagem congelada na tradição historiográfica. Esta imagem recriada possui também um tom fantasmagórico, de um corpo-memória entre passado e presente, com interesses genuínos de assombrar o imaginário da branquitude, inscrito numa fronteira da presença/ausência que insiste em não sumir.

Figura 29: R.E.V.O.L.T.A 4



Fonte: Dandara Kran, 2016

Figura 30: R.E.V.O.L.T.A 5



Fonte: Dandara Kran, 2016

Outro modo de observar a relação tempo-morte-memória, como possibilidade de reinvenção de uma imagem histórica, na ação de Panamby, acontece pela reflexão do que aconteceu com o corpo do Tibira, ou das pessoas traficadas. Como sabido, os corpos das pessoas escravizadas que sucumbiram na travessia eram abandonados nos oceanos, ou jogados em grandes valas, como por exemplo no cemitério dos Pretos Novos, no Cais do Valongo – Pequena África (RJ) –, no qual alguns dados informam que entre 1824 e 1830 cerca de 4.000 corpos em um espaço físico de aproximadamente 100m². Sabe-se também que durante o período colonial e de império no Brasil, os sepultamentos eram realizados na igreja, onde a compreensão de boa morte também estava ligada ao local de sepultamento, está perto de *Deus*, era uma garantia de “paz além morte”(PEREIRA, 2008). E mais uma vez o imaginário e a historiografia colonial tentam colocar as nossas corpas em condição de subalternidade, de um modo que nem mesmo a morte daria descanso ao processo de subjugação de nossas humanidades.

No acontecido de 1614, o Tupinambá não teve seu corpo zelado, toda dignidade lhe foi tomada, destruída, inclusive a de morrer e receber o rito funerário de seu povo, tal qual muitas negras e negros que estiveram na Cafua. Na larga história de invenção e construção de Brasil, além da fragmentação da memória dos povos africanos, convivemos também com uma espécie de indigência ancestral, na qual muitos negros e indígenas foram violentamente impedidos de acessar, no que tange à representação social, os mecanismos políticos e simbólicos que poderiam lhes conferir o direito a ritos religiosos, instrumentos funébrs, roupas, orações ou mesmo ao luto. Em algum lugar da história não conseguimos dimensionar o peso das almas dos nossos que não descansaram, é mais uma dívida impagável, um trauma incurável. Ao passo que no que se refere a dimensão do invisível, da transcendência, coube também a nossa ancestralidade tecer teias para reinventar no segredo, no escuro, na penumbra, estratégias de manutenção de ritos, ciências e modos de livramento dos carregos coloniais.

Também por uma busca do encontro com o a escuridão fértil, no breu total, que partimos em direção ao ato de nos enterrar, seja no *Ancés*, no *Tempo* ou em R.E.V.O.L.T.A. E nesta trajetória entre enterrar e desenterrar, de emergir da escuridão sob a terra, que Elton recria o lugar simbólico do rito não acontecido em 1614, oferece uma nova imagem no campo do imaginário a este acontecimento reconhecido como fato histórico. Em R.E.V.O.L.T.A, alguma parte da existência do

Tibira, ainda que seja no campo da memória, recebe um rito de despedida e o retorno a matéria mãe originária a terra.

*TEMPO**Iroko gameleira sagrada de origens profundas**Areia corpo fóssil**Passado e agora**Espaço e passagem**Mover-se por baixo, rever o que está oculto**Libertar silêncios, desfazer soterramentos, seguir sobrevivendo**Ser mulher, preta, mais uma vez preta, e outra vez mulher e seguir sobrevivendo⁹⁰*

Uma margem do atlântico vem ecoar memórias e presenças negras. A areia, fragmento do que já foi e pode voltar a ser rocha, instaura no corpo da performer a manifestação de um tempo que sempre retorna. Tudo se move para desmoronar silenciamentos seculares, ruir a arquitetura da opressão colonial, e sedimentar o direito de viver em liberdade. Este rito é um dispositivo de conexão ancestral, uma experiência de renascimento, um ato de coragem⁹¹.

⁹⁰ Transcrição de teaser disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=guI6Q2R49L8&ab_channel=PortalMUD

⁹¹ Sinopse do trabalho disponível em: <https://www.bel-la.com/audiovisual-tempo>

2.2 Atravessar as represas de Tempo

*O oceano separou-me de mim, enquanto me fui esquecendo nos séculos, nos séculos, eu me fui... Reunindo em mim o espaço condensando o tempo.
(Confiança – poesia Agostino Neto, música de Mateus Aleluia)*

Resolvo iniciar essa volta, com o poema de Agostino Neto⁹², musicado pelo mestre Mateus Aleluia, como primeira visualidade e sonoridade referencial para construir o diálogo com *Tempo*, de Inaê Moreira, que inclusive performa no clipe⁹³ da mesma poesia-canção. Parto de *Confiança*, por crer haver um elo de sentido entre a poesia e a ação, que orbita nos esqueletos dessa performance, a dimensão de fragmentação secular da memória preta – individual e coletiva –, e a condensação de espaço-tempo, entre fragmento e continuidade, no presente/presença reunido nos indivíduos do agora, sujeitos e sujeitas em retomada ancestral.

Em falas para esta pesquisa sobre a obra, Inaê ressalta que *Tempo* chegou também junto a seu processo de refazimento, reconstrução de escolhas, quando começou a traçar o retorno à sua terra (Bahia), após anos morando entre Argentina, Rio de Janeiro e São Paulo. Ela reconhece que desde 2015 ou um pouco antes disso, o trabalho já a acompanhava como uma imagem insistente em sua cabeça, “a de seu rosto coberto de areia num deserto”. A partir desta imagem iniciou conversas com sua irmã Safira Moreira⁹⁴, até que compuseram a ideia de um filme de dança, a partir do qual essa relação entre areia e tempo deveria ser dispositivo fundante. E no Rio de Janeiro encontraram uma casa antiga abandonada, em ruína e lá colocaram a ideia em prática, Inaê deitada no chão com o rosto coberto de areia, que aos poucos deixaria transparecer sua imagem, abandonando o chão, e que também carregava consigo muita areia em seus sapatos e roupas. Até hoje este filme nunca foi montado, mas Inaê comenta que neste

⁹² António Agostinho Neto foi um médico angolano, formado nas Universidades de Coimbra e de Lisboa, que em 1975 se tornou o primeiro presidente de Angola até 1979 como membro do Movimento Popular de Libertação de Angola.

⁹³ https://www.youtube.com/watch?v=BHbKOn9brP4&ab_channel=SanzalaArt%C3%ADsticaCultural

⁹⁴ Irmã de Inaê, Safira Moreira formou-se em cinema na Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Roteirizou, dirigiu e montou seu primeiro curta-metragem "Travessia", premiado em diversos festivais nacionais e internacionais; distribuído pela Vitrine Filmes em 2018; e em 2019, filme de abertura do Festival Internacional de Rotterdam. Dirigiu a fotografia do curta "Eu, minha mãe e Wallace" (Irmãos Carvalho) premiado como Melhor Filme pelo júri popular do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e do longa-metragem "A Matéria Noturna" (Bernard Lessa), premiado como melhor filme na mostra Futuro Brasil no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Em 2019 roteirizou e dirigiu a série documental "Iyas Idanas - Mulheres da Cozinha", em fase de montagem. Trabalha desde 2018 no longa-metragem CAIS, premiado no FUNDO AVON MULHERES DO AUDIOVISUAL e no RUMOS ITAÚ CULTURAL.

primeiro rastro, ainda que íntimo, percebia que a medida que ia se movendo, sentia que a investigação iria acompanhá-la por anos a fio.

Entre 2016 e 2021 *Tempo* teve muitas versões, rastros de si, em algum período Inaê ainda considerou enumerar enquanto *Tempo* 1, 2 ou 3, mas tão logo a mesma compreendeu que essa contagem linear não iria fazer sentido junto ao trabalho. Todas as vezes que aconteceu de formas e plataformas diferentes – vídeo performance, performance ao vivo, em coletivo, com musicistas, em fotografia –, tratou-se da mesma ação continuada no tempo-espaço, com suas dinâmicas, desejos e lembranças. Desde da ação de cobrir o rosto com areia, ou de cobrir todo o corpo, o dispositivo de implicação e envolvimento foi o de mexer embaixo da areia, revelar o corpo e mover desde a base à estrutura, e trazer este corpo soterrado à superfície em dança. Desde então, *Tempo* tem sido uma performance ritual, onde a dança e a dimensão sônica invadem o espaço da cena, para convidar o espectador a participar de uma experiência de renascimento; há um chamado para que as pessoas adentrem no espaço sonoro-visual da ação, e acompanhem a mudança espaço-temporal dos corpos que integram a cena: areia, som e performer.

A primeira vez que *Tempo* aconteceu em uma relação de apresentação, foi em São Paulo, com colaborações e provocações de Musa Mattiuzzi⁹⁵, numa temporada no SESC Pompéia. Neste período foi quando Inaê compreendeu que esse trabalho lhe acontecia enquanto dispositivo de conexão ancestral, onde colocar-se debaixo dos detritos e areia, lhe proporcionava a possibilidade de reviver memórias físicas relacionadas às histórias de seus ancestrais. Assim como a ação-reflexão sobre a invisibilidade e apagamento da mulher negra na sociedade ocidental, e o entendimento desse corpo enquanto uma das bases da pirâmide social. Base que quando resolve se movimentar, segundo a criadora, desestrutura também o que está no topo. Deste modo há, nesta aparição, a implicação de reconhecer o poder de transformação do espaço, quando mulheridades negras resolvem se mover.

...

⁹⁵ Musa Michelle Mattiuzzi é uma artista indisciplinada cujo trabalho deriva da performance e da escrita. A violência colonial é um tema constante em seu trabalho. Ela tem usado a fotografia e o cinema para se expressar. Suas obras em performance apropriam-se e subvertem o lugar exótico, atribuído ao corpo da mulher negra pelas imagens normativas cis brancas e que transformam sua visão em uma espécie de aberração, uma entidade dividida entre o maravilhoso e o abjeto. Ela está atualmente interessada no “pensamento radical negro” e no estudo da filósofa Denise Ferreira da Silva e do teórico cultural Fred Moten. Ela é a fundadora da plataforma Rethinking the Aesthetics of the Colony, em parceria com o Goethe Institut São Paulo e o Instituto de Justiça Social (GRSJ) da Universidade de British Columbia.

Há pouco vi que não há começos cravados, mas elipses e espirais contínuas. Assim recordo... re-cor-dar, trago de volta ao coração. Músculo e vértebras. Trago de volta as palavras, os ontens. O ontem onde eu resolvi dormir bastante, dormir até que o hoje se fizesse. Dormir em profundez, numa espécie de tentativa de quase esquecimento. Na tentativa de apagar alguma memória do ontem. Não todas, nem de todos os ontens. Mas aquela que se faz múltipla e crava em dor lacerante os esqueletos do que forma o agora⁹⁶.

...

Figura 31: Inaê Moreira em *Tempo*. Centro de Referência da Dança da Cidade de São Paulo, 2018.



Fonte: Isabel Scorza

O primeiro diálogo que trago em relação com o tempo neste trabalho, se faz na dimensão da criadora reconhecer a obra enquanto recurso de comunicação com ancestrais, na qual consegue reencontrar experiências, memórias físicas, relacionadas as histórias de ancestrais, sobretudo as do processo da travessia – tráfico de pessoas. Ao se colocar embaixo da terra, Inaê parte simbolicamente em direção a um passado soterrado, entre cais e portos, nas bocas abertas para o oceano Atlântico. Desta forma, propõe a si o desejo de lembrar, seja por uma nova dinâmica de respiração, que precisa ser descoberta embaixo da areia por longa duração, o que provoca uma disposição de corpo e presença distinta da expressividade cotidiana; ou ainda pelo desejo de escavação da memória, pelo compromisso de recordar. Neste ínterim há um trânsito de presença

⁹⁶ Trecho do texto *Roda Preta*, escrito durante o processo de *Ancés*, o qual também utilizo em suas aparições.

que acontece na ação, entre enterrar e emergir, é nesta espécie de transe que alguma memória é recuperada ou atualizada com/em Inaê. Segundo Beatriz Nascimento,

A linguagem do transe é a linguagem da memória, tudo isso não resgata a dor de um corpo histórico. Aquela matéria se distende, mas ao mesmo tempo ela traz com muito mais intensidade a história, a memória, o desejo. O desejo de não ter vivido a experiência do cativo (...). (ÔRI, 1989, s.p)

Essa relação com o transe prenuncia, na criação de Inaê, a possibilidade de compreender a memória como uma das codificações do tempo como dinâmica incorporada. Ao assumir o trânsito de consciência e que em algum lugar, durante a ação, há o reconhecimento de que a memória se apresenta como uma recordação ancestral, entre a gestualidade e a estesia. A partir do lugar da performer/criadora, é possível considerar que há uma maneira de perceber o trânsito entre o tempo-espaço de um passado anterior a pessoa Inaê, e o tempo-espaço de seu presente, no correr da ação.

É válido revisitar que estamos falando de uma artista que atravessa da infância à vida adulta, uma relação íntima com espaços de *asé*, com o culto aos orixás e outras ancestralidades, que descende de uma família de Oxum, que compreende ancestralidade enquanto a teia e a espiral que lhe compõe como sujeita no mundo. Logo, estamos falando de uma pessoa que possui a compreensão do transe como portal de comunicação *transtemporal*, e da existência também enquanto Ôri, desafiando definitivamente lógicas binárias e lineares de compreensão do tempo. E na dinâmica político-espiritual é o Ôri um orixá pessoal, a própria cabeça individual em diálogo com um coletivo que reivindica presença de muitas maneiras. E na formação da diáspora é também um constructo de produção de identidades negras, entre intelecto e memória, cabeça e corpo, pessoa, natureza e a terra. Estas considerações desestabilizam noções de passado e de memória que são comumente veiculadas nos espaços formais de produção e gestão das narrativas do passado.

(..)

Agô odu iri Ifá, agô, agô!

(..)

Gostaria de chamar duas passagens para conversar com a obra de Inaê, ambas serpenteiam com o mistério do indizível. A primeira é que um dia, depois de um rastro de *Ancés*, escutei de um mais velho do invisível que cada vértebra de nossa coluna pode conter informações de até dezesseis gerações, assim como o *meríndilogum*, jogo de

dezesesse búzios, o *Ifá*. Foi quando comecei a considerar que ao movimentarmos a coluna, a nossa serpente interior, podemos encontrar meios de ativar tais informações, e que talvez por isso a maioria das danças afrodiáspóricas e africanas convocam com muita ênfase a coluna e os quadris. Partindo desta dimensão encontramos em nosso próprio corpo um quilombo inteiro, ou ainda é possível nos reconhecer como um artefato da memória – individual e coletiva.

A segunda passagem continua ligada a um breve entendimento sobre Ôri, em diálogo com Nascimento (1989). Pois é a partir de um Ôri renascido, nutrido, que se estabelece a comunicação com os ancestrais ou com o mundo do invisível. Não estou falando necessariamente do lugar da incorporação como nos rituais litúrgicos nos Ilês, mas da afinação entre a sujeita e todas as outras existências que possuem inteligência, e convivem conosco na terra. Para Beatriz,

Ôri significa uma inserção a um novo estágio da vida, a uma nova vida, a um novo encontro. Ele se estabelece enquanto rito e só por aqueles que sabem fazer com que uma cabeça se articule consigo mesma e se complete com o seu passado, com o seu presente, com o seu futuro, com a sua origem e com o seu momento... Então toda dinâmica desse nome mítico, oculto, que é o Ôri, se projeta a partir das diferenças, do rompimento numa outra unidade. Na unidade primordial que é a cabeça, o núcleo. O rito de iniciação é um rito de passagem, de uma idade para outra, de um momento pra outro, de um saber pra outro, de um poder atuar, para outro poder atuar (ÔRÍ, 1989, s.p.).

É também na nutrição do Ôri que se recupera a dignidade e a humanidade roubadas e dilaceradas, no processo de colonização e subalternização dos povos trazidos de África, e as devolve aos seus corpos negros. Não conseguiria por hora falar mais sobre Ôri, além da cara contribuição de Beatriz, sem avançar nos terrenos do segredo, mas reconheço que é nele que mora a base substancial, para compreender essa dinâmica de tempo que Inaê convoca em seu trabalho. Pois é Ôri que nos guia junto a *Esú Bará*, ao reencontro com o nosso propósito ancestral. E nele estão codificadas todas as temporalidades e informações necessárias para continuidade dos nossos odús/caminhos.

Para fazer essa volta do pensamento, preciso convidar um comentário no qual Inaê diz: “sinto que esse meu processo com as areias tem muito a ver com as travessias, desse encontro com o mar. Talvez por Salvador. Talvez pela minha história que parece que eu ainda tenho que desenterrar. Um processo assim que sinto que não acaba (...)”. Existe em *Tempo* a inclinação a um percurso de escavação da memória, uma busca arqueológica de si, que acaba esbarrando em dimensões coletivas a partir da presença do transe, que coloca Inaê em diálogo com informações para além de seu tempo presente,

transcorrido por meio do movimento. Nessa condição de que ainda há o que desenterrar, é onde se estabelece uma cabeça que está em movimento de articular consigo mesma passado, presente e futuro. E na dança que a faz emergir do soterramento, que a memória começa a atuar e se reatualizar na gestualidade. É assim que é possível demarcar outras possibilidades de inscrições e de registros – tão antigas quanto deve ser a consciência do mundo – que antecede o universo das letras e das teorizações acadêmicas, por meio da soberania do corpo. Neste momento há no espaço da ação a condensação de tempos, descritos pela artista como lembranças de antepassados, desde os porões da desumanidade aos sonhos e exercícios de liberdade.

Figura 32: Inaê Moreira em *Tempo*. Centro de Referência da Dança da Cidade de São Paulo, 2018



Fonte: Isabel Scorza

Figura 33: Inaê Moreira em *Tempo*. Centro de Referência da Dança da Cidade de São Paulo, 2018



Fonte: Isabel Scorza

Em *Tempo* gerações se coadunam antagonicamente no gesto, som e dança, não como memória apenas das senzalas ou dos porões dos navios, mas como as memórias das fugas, das insurreições. Sobretudo, as do desejo de não ter vivido o cativeiro, em contraste com um corpo do presente que constrói uma vida distanciada dos lugares de aprisionamento e de tortura, que sempre vibrou e vibra na liberdade, apesar da sociedade estruturalmente racista que compõe este país e de uma certa tradição historiográfica que gosta de associar os corpos negros à “descendência da escravidão”. As dimensões que atravessam o tempo-espaço do antes e do agora na obra de Inaê, se desenrolam na relação entre transe, Ôri, e corpo artefato ou corpo documento (NASCIMENTO, 2021), no qual as memórias que se apresentam não possuem compromisso com a linearidade, tampouco com formas dizíveis/enunciadas de se estabelecer em uma sistematização pretensa hegemônica de conhecimento. Não é sobre uma memória espontânea ou forçada, não obstante, é sobre uma que se estabelece em um rito para convidá-la a fazer parte. Rito que se constrói a partir da partilha da experiência, com esse impulso-compromisso de lembrar, com um “público” ou numa situação apresentativa. Tento perceber junto a *Tempo* a dinâmica do tempo enquanto memória que se atualiza num corpo do presente, que também se reconhece enquanto artefato/fóssil de um passado, algo que se reúne paradoxalmente entre o que pode ter sido e o desejo de querer ser.

A relação paradoxal que se apresenta quando Inaê evoca o tempo das Travessias – não em uma dinâmica de representação do tráfico de pessoas, mas no

compartilhamento do dispositivo lembrança que é a própria ação –, de certa maneira resvala no que Denise Ferreira da Silva (2019) esboça sobre a reversão da flecha do tempo, ao fazer a análise da relação entre presente e passado, atravessada pela personagem Dana em *Kindred*, de Octávia Butler⁹⁷. Esta evocação de um passado quase fossilizado entre portos, oceano e o presente de uma artista revisitando/retomando memórias, se aproxima do que Denise pontua enquanto retorno desse tempo que não faz curva, que segue em linha reta tal qual uma flecha atirada, no qual toda vez que a reversão acontece

“- na interação o que veio-a-ser possibilita o que já-passou –, ela viola os três pilares ontoepistemológicos (da teoria do conhecimento, do ser e da teoria da prática moderna) – a saber, separabilidade, determinabilidade e sequencialidade – responsáveis por sustentar o tempo linear e seu Mundo Ordenado. (ibid. p. 150)

Deste modo, a começar de uma instância performativa, *Tempo* desmantela em sua *aparição* noções de estabilidade do *mundo ordenado*, desde a implicação de Inaê em atravessar o tempo linear em direção ao retorno. Retorno-retomada apontado como a possibilidade de um encontro com um ancestral de si, consigo mesma ou com uma lembrança-experiência que esbarra numa coletividade, uma vez que a mazela da tentativa de apagamento da memória negra e originária, é uma das heranças coloniais que recai na construção das sujeitas e sujeitos negras em diásporas e em territórios invadidos.

⁹⁷ BUTLER, Octavia E. **Kindred: laços de sangue**. Ed: Morro Branco, 2017, trad . Carolina Caires Coelho.

Figura 34: Inaê Moreira em Tempo, Bahia, 2021

Fonte: João Calixto

A este passeio reflexivo, o tenho chamado de *Atravessar as represas do Tempo*, convido esta alegoria por compreender que o trabalho de Inaê, ao dialogar estruturalmente com os estágios temporais presentes na cosmogonia dos Batu-Kongo, elabora, de tal maneira, algumas barragens, interrupções com a linearidade do tempo. Desde a imagem de um corpo enterrado sob a areia – manifestação e mediação semiótica –, à sensação de presença de um ancestral que não está mais ligado à matéria do visível – dimensão metafísica e de princípios dinâmicos do asé. A criadora comenta que quando performa/dança *Tempo*, sente a presença da divindade Nanã muito próxima, seja por uma alusão à morte, por meio de seu corpo sob a areia; seja por um entendimento da continuidade vida – morte – vida, aliada a uma escuridão fértil embaixo da terra; ou ainda por uma ampliação do estado de consciência, onde *Ori* proporciona a escuta das presenças-energias que coabitam o espaço-tempo da ação-ritual. Segundo Inaê, para pensar neste escuro profícuo é preciso,

Pensar nas espirais do tempo, presentes em cosmovisões negras africanas, como a Bantu, por exemplo. Onde Musoni está relacionado a uma espécie de “auge do poder espiritual”, um momento fecundo onde as coisas ainda habitam um certo vazio que se preenche de escuro, um espaço fértil e cheio de vitalidade. Podemos pensar em uma relação desse momento de escuridão com a Lua Nova, quando a seiva das plantas habita as raízes das árvores em uma profusão de acontecimentos, interações e colisões que acontecem por baixo da terra. Navegando mais adentro, em conexão com os povos Yorubás, esse estágio poderia se relacionar com a energia fundamental de Nanã Buruku, a mais antiga das Yabás, que está ligada aos elementos TERRA e

ÁGUA. Nanã vive nos mangues, matéria orgânica em decomposição, é por isso nutridora e guardiã da morte e do nascimento, habitantes de um mesmo lugar e de um mesmo tempo, é começo e fim de um ciclo de morte-vida-morte-renascer.⁹⁸

Nanã é compreendida para os povos *jejês e nagô*, como princípio da criação entre feminino e masculino, que contém em si a manifestação de tudo que antecede a humanidade. A sua relação com a causa primária da criação no mundo, é representada na coloração escura da terra, várias narrativas aproximam a sua anterioridade no mundo material com a fertilidade do solo, assim como com ambientes aquosos, argilosos, lamosos, de pântanos e manguezais. A diversidade do solo fértil e seus tons é território de *Nanã*. Os mesmos territórios responsáveis pela decomposição de organismos vivos. A terra que faz brotar, é a mesma que decompõe e faz virar adubo para uma nova vida.

Entre o que morre e o que vive, não age em *Tempo* o lugar da ilustração da morte, ou a experimentação de uma quase morte, não obstante, o que se revela é a ação de compartilhar a experiência – durante o seu próprio acontecimento – de uma imersão à escuridão sob a terra, e o quê/como esta ação provoca na artista, no espaço, na areia, movimentos de uma memória profunda. Para perceber como uma compreensão de *Nanã* se aproxima do trabalho, por meio do desejo do encontro com o escuro sob a terra, creio ser interessante mencionar mais uma vez, sobre o retorno de Inaê a sua terra natal. Esta volta à Bahia marca o início da dedicação da criadora à pesquisa sobre a *Dança Intuitiva*, investigação que lhe é muito cara e tem delineado seus caminhos criativos e pedagógicos até aqui. O projeto que nasceu em 2018 entre Salvador e a Serra do Canduru, na Bahia, tem como interesse reunir pessoas e despertar suas potências criativas através da dança. Uma plataforma sensível direcionada para compartilhar saberes africanos sobre corpo, saúde holística, magia negra, o cultivo do autocuidado e da criatividade. É um percurso guiado por saberes yorubanos em relação com as yabás e os ciclos da lua e das águas, que tem como intuito ir ao encontro do Atlântico Negro, por meio do gesto e da escuta de si, por meio do qual o corpo é reconhecido como bússola para desvelar memórias e grafias ancestrais.⁹⁹

Em *Tempo* Inaê parte em direção ao breu embaixo da terra, o qual a mesma correlaciona com a escuridão da noite no período da Lua Nova, e com a fluência espiralar do tempo dos Bantu-kongo na passagem do *Músoni*. Para a cosmologia Bantu

⁹⁸Fonte: transcrição de uma fala ofertada por Inaê durante seu processo de Tutoria do projeto Lança Cabocla, no Porto Iracema das Artes – CE, entre 2020 e 2021.

⁹⁹ Sobre dança intuitiva: <https://www.inaemoreira.com/dan%C3%A7a-intuitiva>

tudo que é vivo no universo, pessoas, fenômenos, planetas e etc., precisa completar seus processos de formação, ou *dingo-dingo* atravessando estágios ou *represas do tempo* (*n’kama mia ntangu*), chamados de Tempo *Mûsoni*, *Kala*, *Tukula* e *Luvemba*. *Mûsoni* refere-se ao período do cozimento da *Kalunga*, a era fervente dos organismos magmáticos, onde o vazio se enche em matéria em fusão, “*a faísca dos contínuos processos do tempo e da vida em todo o universo.*” (FU-KIAU, 1969, p.17 - 27). Em sua tese-tradução Tíganá descreve:

Depois de cruzar a linha Kalunga, o portal em direção a Ku mpemba (o mundo mais baixo) o(a), morto(a), isto é o corpo transformado, também cresce de modo a alcançar a posição musoni (...). Na cerimônia de passagem descendente, primeiro vem Luvemba, depois musoni, o que lembra o/a ngânga de que as coisas devem ser feitas em sua ordem natural. Não se vai além, nesse mundo mais profundo, sem passar por luvemba, a barreira da morte, o portal para ela. A fase luvemba-musoni é o período de nascimento-crescimento nesse mundo (...). Após o acúmulo de todas as potencialidades espirituais, morais, intelectuais ou genéticas no ku mpemba, ao passar pela fase musoni, a cosmologia Kongo nos diz que o duo alma-mente, mpeve-ngindu está pronto para reencarnar (renascer ou re-re...nascer), de modo a surgir novamente no mundo superior. (SANTANA, 2019, p. 31-32)

Neste sentido, quando Inaê junta a cosmologia Bantu-Kongo à sua criação, ela aponta para uma percepção e representação do tempo, atenta a uma fuga da linearidade, com o compromisso de uma fluência e diálogo com a memória-tempo dos antepassados, como caminho possível para reencontrar saberes acumuladas num passado soterrado por terra e mar. Aqui a figuração da morte não coaduna com o fim do tempo, e sim com um estágio dele, que mesmo depois de um “fim”, dá a ver ao contínuo que conecta a um porvir em retorno regenerativo das potências da vida.

À vista disso é possível reconhecer que há uma curva que leva a obra *Tempo*, ser observada como uma ação possível de pensar/agir sem separabilidade ou fragmentação do tempo em relação com o todo – eras e matérias, visível e invisível, transcendente e imanente. Uma ação que caldeia e conjuga tempo, não como fractal, apesar da fragmentação da memória negra em diáspora, e sim como uma massa contínua em movimento constante em direções múltiplas, como uma encruzilhada dentro da espiral (MARTINS,2021). É desse jeito que o invisível e os sonhos dos que vieram antes, nos oferecem bagagens e ciências, através dos mistérios-segredos guardados na memória-tempo. Segredos criptografados em nossos corpos e *Oris*, que são feitos do

barro de *Nanã*, com modelagem de *Obatalá*, postos em vitalidade e vigor pelo sopro da vida, o *Emi*, dado a nós por *Olodumaré*.

Rasto Rasura 1

O ensinamento de um velho tão antigo quanto o tempo, *Seu Kayantê*¹⁰⁰ um dia me contou com permissão para partilhar que:

Corpo é terra em mudança. A mudança é território sagrado de *Ésú*. A gente pode incorporar o tempo, ele é um ancestral. Onde sua dança é regida por Legbara. O tempo é um ancestral, tem nome ou nomes Iroko, Loko, Roko, Lokosi, Antínmé Vodum, e ele dança. A gente pode incorporar o tempo, *ou orar tempo em nossas criações*. A gente tem tempo incorporado, na mudança da gente. Na passagem. A passagem é a dança do tempo. Dança junto da mudança. Na transição *Dan*. Por isso o *hungeve*, portal da vida e da morte é ferramenta de *Iroko*, por meio do qual o tempo da matéria atravessa entre tornar-se visível e invisível. Portal guardado por *Dan*. *Dangbê Bessen* é a transição – *angorô* cobra arco-íris. A passagem do tempo que muda na regência de *Ésú*. De passagem o ancestral desce, como o caboclo, ele passa. Por isso o caboclo brinca de dizer que tá na folha, no vento, na água... Na passagem o ancestral incorporou tempo, ou virou tempo. Pode passar por todas as matérias ou corpos visíveis. Logo, corpo é materialização do movimento do tempo, ou o tempo incorporado.

¹⁰⁰ É um ancestral de período não reconhecido, que se manifesta e algumas situações ritualísticas e se comunica em duas línguas: em português – quando quer compreendamos o que ele diz – e um dialeto ainda não reconhecemos.



Rasto Rasura 8

Do giro e alguns pensamentos inconclusos por querer, ou por assimilação em silêncio.

Há um tempo tô mergulhado no estudo do tempo como dimensão incorporada. Tendo como dispositivo o movimento e a escuta porosa de tudo que compõe o espaço. E da maneira mais delicada possível, tento desenhar a possibilidade de diálogo com um invisível, que nem sempre é transparente. Num programa de Pós-Graduação em História, sinto-me desafiado a pensar em tudo isso engajado num “problema de pesquisa”, cuja centralidade esbarra numa questão-chave disciplinar: o tempo!

Há um fio muito tênue entre o chão e a encantaria¹⁰²...

Sempre alinhavando com a máxima de Beatriz... *Incorporar é lembrar.*

Cada vez mais, em algumas ações venho me deslocando da intenção de fazer arte, e me voltando a iminência de assumir o compromisso de lembrar em comum acordo com invisível. E de me fazer artefato-artesão da memória e do meu chão.

¹⁰¹ **Figura 35:** *Mãe da noite*, ilustração feita em reflexão sobre o invisível e animais encantados que conhecem o mundo antes do tempo existir ou incorporam tempo, 2022 Fonte: arquivo pessoal

¹⁰² Composição do Grupo Afrôs, banda maranhense de música autoral que investiga a sonoridades afrolatinas e ameríndias que integro desde 2008;

*Rezos pra rasgar o mundo*¹⁰³ por exemplo, é uma colagem, uma aparição onde encruzilho caminhos percorridos em outros processos... *Ancés, Lança Cabocla, Assombros e Trincheiras, Desvio Padrão, Anastácias, Sino*, escritos escritos escritos... É uma presença envultada, uma assombração da memória, às vezes um rezo de cura...

Tem me interessado o brado, o canto caboclo enquanto dança sonora.

Falar sem tradução. O som que gesta imagem. Que faz lembrar.

Encruza entre gesto e som. Brado e Giro.

Som enquanto presença invisível atuante. Frequência capaz de invocar presenças e ativar danças.

O giro enquanto gesto capaz de exercer forças – centrípetas e centrífugas – sobre a energia do corpo-espço. No centro do giro o corpo-encruza, um corpo-cavalo – esse termo nada tem a ver com subordinação, nas entranhas da terra que venho, já vi muito encante chamar seus filhos de cavalo. Mas poderia ser arquivo, carta, memória RAM, HD, pendrive, livro, universidade, documento...

Este corpo-encruza é por onde a noção de presença na cena passa a ser compreendida pela atuação da presença dividida. Hiper-presença acontecida na partilha da matéria corpo, molecularmente parte de um todo, e na incorporação de um tempo-presente ou de um tempo memória coletiva. Muitas vezes fico a pensar que posso ser mais parente em estrutura molecular de uma folha ou de uma cobra, do que de um homo sapiens. Muito instigado também por Denise Ferreira da Silva. Quem sabe é isso, não é mesmo? Por isso percebo esse corpo tão monstruoso, tão deslocado e incompatível com muitas conduções “humanas”.

Concentrar no centro a relação vertical – pés ao Ôri.

Girar para mover as moléculas na horizontalidade de um espaço, perder o prumo, da consciência linear, repelir o que não cabe mais, enxotar energias de ajoguns.

¹⁰³ Aparição criada por mim em intersecção com orientações de Kayantê. É uma obra-colagem de traços de alguns trabalhos, dos últimos sete anos de pesquisa da relação entre tempo, terra e memória. Quando esboço alguma sinopse sobre *Rezos* ela costuma ser assim: Chão de areia, alguns escritos, pés que amaciam o chão. Em comunicação com o invisível plurisônico, caboclos bradam. Versos e curas. O que de passagem passa, envulta o que não se vê, entre o som e o giro, ponto e presença se firmam. *Rezos* é um dos rastros no qual (en)cruzo o som palavra, da escrita ao ponto cantado, enquanto aparição de cura|ataque e de inversão lexical da lógica do pretense norte global (em declínio). Um mergulho no estudo do tempo como dimensão incorporada, e por ele a possibilidade de diálogo com um invisível. Algo alinhado com a passagem de Beatriz Nascimento que nos recorda que incorporar é lembrar. Em algumas ações tenho me deslocando da intenção de fazer arte, e reaproximando da iminência de assumir o compromisso de (re)lembrar, (re)viver em comum acordo com o invisível. *Rezos* é um rastro, uma colagem, uma aparição. Uma presença envultada, assombração da memória ou um rezo de cura.

O giro nos faz olhar para todas as direções. É encruza em movimento espiralado. Verticalizar aqui é manter no centro do giro o corpo-cavalo. O corpo-cavalo é uma experiência singular, pois ajunta o que os pés aprenderam num chão coletivo, atravessado com as informações da coluna, e os guiamentos do Ôri. No eixo vertical se mantém a concentração da energia do corpo que intervém no espaço e que conecta o chão ao alto. O eixo pendular, espiralado, que cria/concentra a força para não estancar o giro e, por conseguinte, este – o giro – é o que repele e transmuta energias ao atravessa o espaço

Assemblément

Sobre o *Lança Cabocla*, *Rezos pra Rasgar o mundo*, *Assombros e trincheiras: o que acontece depois que o mundo acaba*, sobre *Procedimentos pra não esquecer*, sobre *Rebentações*, e algumas outras macumbarias acontecidas na cena nos últimos dois anos...

Rasto Rasura 7

O tempo nos torna contínuos na ininterrupta mudança dos organismos vivos e dos minerais existentes no planeta.

O tempo é uma entidade incorporada.

O tempo é o de céu e do ar... nublado, solar, chuvoso, frio, quente, seco úmido.

O tempo é um período: “que tempos são esses!”.

O tempo atua na memória, tal qual a memória atua no tempo.

A memória é uma das codificações do tempo.

Duração/percepção da duração, (mu)dança/movimento também são algumas codificações do tempo.

Memória pode ser tempo incorporado num corpo – individual, coletivo, humano e mais que humano – ou num espaço.

Tempo é também memória.

Tempo é passado, presente e o porvir.

Há deuses que são tempo.

Tempo não é duração, mas duração faz parte do tempo.

O tempo nunca acaba. Será uma partícula do infinito, enquanto existir organismos vivos e minerais que possam amalgamar sua mudança.

O infinito está dentro do tempo.

Enquanto houver o invisível, segura estará a existência da relação tempo-memória.

Sem movimento não há tempo.

Tempo bom tempo ruim

Tempo dura no que muda.

O tempo é uma molécula espiralar contínua – como o DNA – que carrega todas as informações da existência, formada por uma fita dupla – movimento/mudança e memória incorporada –, composto por si próprio em seu interior.

O tempo bailarina. (Leda Maria Martins)

III

Do tempo dos encantados ou onde é plantado o desejo de retomada Entrada e difusão de narrativas afropindorâmicas em espaços de artes a partir dos processo criativos Lança Cabocla e Assombros e Trincheiras: o que acontece depois que o mundo acaba (?)

I

Talvez o que eu tenha para contar sobre esses processos seja quase intangível, pois tudo que permeia os trabalhos *Lança Cabocla, Assombros e trincheiras: o que acontece depois que o mundo acaba(?)* e todos os seus afluentes audiovisuais, sonoros, escritos, possui uma agência do invisível, do segredo e da encantaria. De tal maneira, só se faz possível narrar fragmentos, apontar escolhas, silenciar alguns caminhos, pois não orbita aqui, o interesse de narrar o processo, mas observar a entrada de imaginários não pretensos hegemônicos em festivais e espaços formativos de artes.

II

É preciso exercitar

A autonomia do leitor

Que as imagens, sons, a intermídia ofereçam sentidos

Deixar de ler algumas linhas

Escrever por outros códigos

Não tentar traduzir alguns objetivos

III

Uma confissão. Preciso assumir o fracasso¹⁰⁴ de que não irei conseguir problematizar a inserção de Inaê, Elton e eu no “circuito das artes”, tampouco considerar nossas estratégias de entrada e circulação de narrativas afrocentradas. Ao menos não no formato que o enquadramento da academia espera.

¹⁰⁴ É preciso dizer que todas as vezes que a palavra fracasso se apresenta aqui, está relacionada ao movimento de desistência em alcançar expectativas de ciência, progresso e desenvolvimento ocidental/colonial. O fracasso é a renúncia em atender aos enquadramentos, doutrinas, castrações, genocídios, epistemocídios e etc. etc. etc. que constituem as entranhas putrefas do ocidente.



105

*Que venha a cura!
 Empunhada a espada se lança
 Frente armada contra o mal
 Que o terror do inimigo em nenhuma
 Léguas me alcance
 E que a muralha do feitor se desabe
 Valei-me cabocla certa
 Da mata graúda
 Senhora guerreira
 Que a tua folha me guarde
 E tua erva me cure
 Que tua lança me salve
 Em sete léguas, sete espadas
 Sete encruzas.*



3.1. Forjar entradas nos espaços formativos: Lança Cabocla, criação presente dos encantados

Era fim de dois mil e dezenove, mas poderia ser hoje, em algum momento de dois mil e vinte e três, quando escrevi:

Não quero mais contar histórias onde a dor tem um protagonismo. Não quero mais ter a lembrança do peso do escravismo como uma das partes fundamentais para pensar cena preta. Não quero mais lembrar da gaiola, da cela, do cadeado, da máscara, da mordança, do açoite, das correntes, dos pelourinhos, da senzala. Não quero mais lembrar do primo suicidado por não aguentar mais seu irmão engaiolado, do tráfico que levou consigo muitos alunos e crianças que acompanhei nas primeiras danças, nos primeiros textos, nos primeiros personagens. Não quero mais lembrar de todas as vezes que fui ou vi meus amigos serem violentamente abordados. Não quero mais lembrar que quando passeio com minha namorada, a gente sente o misto raiva-medo da polícia. Não quero mais lembrar que essa terra foi invadida, que aqui se plantou discórdia, estupro, mentiras, injúrias, doenças, colônias. Não quero mais lembrar que não sei falar *tupi, guarani, kraô*, nenhuma língua nativa da terra que me pare, que não sei achar todos os nomes *jejês* da minha linhagem. Não quero mais lembrar que depois que minha vó morreu, a empresa cristã evangélica engoliu as cabeças da minha família, e assim foi decidido que o melhor a fazer era concretar todo chão de terra do quintal, aterrar a cacimba, cobrir o poço da *Mãe d'Água*, desmontar o quartinho dos caboclos, da cura, e colocar no lugar uma piscina, para os domingos de churrasco da santa e pura família. Não quero mais lembrar de tudo que antecede o século XVIII como condição prioritária para entender negritude no Brasil. Que só é possível falar sobre diáspora encruzilhando, ainda que em festa haja dor. Não é mais esse cenário que quero lembrar, contar, compor imagem, dançar como pílula necessária em toda criação desde uma afroreferência.

Se fosse possível datar um começo, foi esse não-querer-confesso... a decisão tomada depois do *Sino*, de *Cartas de um outubro que virou novembro*, de *Uma reticências por um bilhete ou uma conversa*, depois do *Farofa*, do *Yeah, Yeah, Yeah!*, do *Negra em Rastros*, do *Desvio Padrão* e de outros trabalhos que criei ou contribuí com a criação. A decisão tomada depois do *Samba do Crioulo Doido*, do *Entrelinhas*, do *Tragam-me a cabeça de Lima Barreto*, *Peles Negras Máscaras Brancas*, *Gente de Lá*, *Sagração do Urubutsin*, e outros inúmeros trabalhos de artistas negres dessa última década entre dois mil e dez e dois mil e vinte.

Há sete anos *Seu Zezinho Léguas* é um dos meus melhores amigos e mais confiante presença que me acompanha. Pertencente à família de caboclos da mata, codoense, boiadeira e farrista dos *Léguas*, *Seu Zezinho* havia me encomendado um trabalho onde ele pudesse brincar boi como no reino dos encantados. Não foi intencional acolher o pedido do meu velho guia, no acontecer do tempo chegou a hora de tramar essa jornada.

(os acontecimentos enfileirados, não respeitam a linearidade dos acontecidos, mas a sequência da lembrança)

Figura 37: Aparição Lança Cabocla, Porto Iracema, 2020.



Fonte: Arquivo Pessoal

Tudo começa pelo cultivo de muitas espadas e lanças de *São Jorge*, *Santa Bárbara*, e algumas *Comigo-ninguém-pode*. Resolvi colocá-las todas na sala de casa, diariamente me dispunha no espaço com elas, à espera de que compartilhassem alguma dança, algum dizer, desejo, imagem.

Me disseram que as espadas de *São Jorge* aguentam altas temperaturas, que eram colocadas na frente de castelos para que pudessem, além de oferecer proteção no plano espiritual, sustentar ataques de fogos e incêndios.

Mestre Antônio Bispo em suas falas costuma dizer algo como “não podemos transformar nossas defesas em armas de ataque, e sim transformar as defesas do inimigo em armas. E dessa maneira não nos desfazemos das nossas defesas!”

A pandemia chegou, silêncios, medos, despedidas, cinco meses sem sair de casa para nada, nem mesmo para comprar comida. Quatro humanos, três gatos, um cachorro, muitas plantas, composteira no fundo do quintal.

No fim, a terra, os minerais, as vidas mais que humanas sempre nos ensinam muito. Acompanhar a decomposição das coisas ensina um tanto sobre o portal morte-vida, sobre o que continua depois que o fim de algo se precipita. Todos (durante o processo *Lança*) perdemos alguém. E em algum momento cultivamos o desejo de ir embora também.

O processo nunca acabou.

Entramos em travessias, em algum lugar nos reconhecemos como ancestrais de nós mesmos.

Depois que minha vó morreu, nos primeiros meses de confinamento, fui vendo sua herança do invisível se aproximar com mais forças.

Antes de entender o gesto, o som chegou, mudou as vozes, as palavras, ofereceu cantos. Depois do som o gesto, ou gesto do som.

O invisível falou “tá na hora de chamar mais gente!”

Abeju pensou “quero fazer um trabalho continuando as pesquisas da minha mãe!”

Urucumpunga, os fundamentos da coreira, entre o ventre e a punga, entre encantamento da mata e o feitiço do urucum.

Herança ancestral.

Um convite a *Abeju*, *vamos unir nossas pesquisas? Interseccionar os saberes das espadas, o desejo de Seu Zezinho e as lembranças de sua mãe?*

Quando a gente – Elton, Abeju e Tieta – conseguiu se encontrar na presença, pela primeira vez depois de meses de encontros virtuais, a gente resolveu ir se cuidar no mesmo Ilê. *Ilê Ashé OgumSogbô*.

O outro anel da cobra, meu irmão metade de mim, se reencontrou como filho de *Dangbè*.

Eu renasci como *Dangbè Bessen. Jerrosuvi*. Abeju nasceu de novo como *Abêyemanjá. Yabajocomin*.

Figura 38: Saída de Santo de Tieta no Iê AshéOgumSogbô, 2021.



Fonte: arquivo pessoal

Figura 39: Saída de Santo de Abeju no Iê AshéOgumSogbô, 2021.



Fonte: arquivo pessoal

O centro de São Luís é cheio de figuras espetaculares nos mais ordinários dos dias. Há quem surja como *Exu das matas* pintado em urucum e jenipapo, andando de cabeça pra baixo com barbas e dreadlocks compridos, chifres e sinos pendurados. Há quem fique na esquina do beco *Catarina Mina*, costurando renda e sorrindo a todos que passam, com histórias sobre os casarões. Até quem tem sobrenome Arcanjo sai rodando saia gargalhando, querendo ganhar beijo de qualquer desavisado, sem muito protocolo

pra dizer o que quer. Acho que é típico da ilha manter essa energia festiva, e no mais comum dos dias ter suas escadarias atravessadas por personalidades que mais parecem personagens saídos das literaturas fantásticas. Uma dessas figuras em especial sempre me aparecia em dança, em qualquer show na praça Nauro Machado, em todos os tambores da *Vida é uma festa*, em todo furdunço onde couro, pandeirão, zabumba ou matraca ressoava. Lá estava ela, a bailarina, coreira, tapuia Ana Duarte, sempre de salto alto e girando saia no tambor grande, em ponta e giro eretos como nos *fouettés*. Historiadora pesquisou a fundo seu/nosso bairro quilombo *Liberdade*. Nunca entendi como se equilibrava com saltos-alto nos paralelepípedos do *Reviver*. Vai ver era da mesma natureza do equilíbrio e coragem que tinha que exercer, para mostrar quem era, sem esconderijos ou fugas, da doçura à loucura. Sempre vi Ana como uma força dançante, em algum lugar me via até muito parecido com ela, alguém que gostava de dançar em todas as situações, em qualquer ruela, palco, chão, do tipo de gente que bailarina com as dificuldades. Ana e seu *Tambor do sol*, onde servia comida farta a quem chegasse no amanhecer do primeiro dia do ano. Ana que nos foi tirada na estrada, onde jovens interromperam seu caminho entre o terreiro na mata do *Igaraiú* e a entrada da cidade. Aninha se foi, assim entre estampidos, num susto violento... inesperável. Para nós, restou entender sua presença sempre em passagens, em vida era a própria aparição, rodopiante nas encruzadas da Praia Grande. Durante o tempo que convivi com Abeju, sua cria, sempre vi/ouvi chegar lembranças dela, coisas do tipo “lembro que quando cheguei em São Luís vi sua mãe rodando, rodando; ” “de repente ela me *pungou* e chamou sorridente para roda de tambor!”, “ Via sempre sua mãe dançando, olhava pro lado e de repente ela surgia e desaparecia... sempre dançando!”. Muitos causos com dança, passagem, alegria e o de repente... Ana tem tanta história quanto encantado, eu mesmo acho que encantou. Mudou de matéria no encantamento.

*Ela quer ficar nua
Ela é grande e redonda como lua
Ela carne é crua
Singra a rua caminha sem medo,
Sabe quem anda em sua companhia,
Mas como há comentário zombaria
Ela não liga vai dançar no seu brinquedo,
Houve a toada na cidade desde cedo,
E a toada rompendo em cada instante
Fala qual bala machuca pela frente?
Ela não liga porque a luta é seu enredo.
Vai no tambor e baila nas fogueiras,
Anda descalça com a boca em carmim,*

*Eu ouço tudo o que diz até o fim,
 Desde os lábios até suas olheiras
 Ela se pega refletindo a cegueira
 Daquela gente que poda a liberdade
 Não se conforma com tamanha atrocidade,
 Aturdida ela disse derradeira
 Querem impedir o pensamento
 Querem secar o sangramento
 Querem aumentar o comprimento
 Da saia não, caia na lábia de qualquer um
 Qualquer dia desses vamos nos deparar
 Com quem queira vestir até a lua
 Qualquer dia desses vamos nos deparar
 Ela quer ficar nua
 Ela é grande e redonda como lua
 Ela carne e ela é Ana Duarte!¹⁰⁶*

Ana é uma cabocla.

Sonhei com Elton. O sonho me mostrou nitidamente Panamby encantando serpentes, e manipulando matérias do invisível com o som.

Hugo¹⁰⁷ é um sentinela da música, incansável desbravador sonoro.

Viramos uma jornada de quatro humanos, muitas plantas, parafernália eletrônica, computadores, pedaleiras, salas virtuais, zoom, meet, guitarras, caixas, microfones, interfaces, tambores, garrafas, chocalhos, sinos, maracás, chifres de bois, velas, vozes, pontos, gestos. Todas as saias de Ana Duarte.

Guardados dentro de casa, todos os dias eu treinava um pouco o encontro com invisível. Todos os sábados nos encontrávamos por três, quatro horas ou pelo tempo de uma vela...

Todo sábado *Seu Zezinho* descia, brincava dizendo que era o diretor. Mas ele foi nosso ensaiador, conselheiro, dramaturgista, o guia da criação.

Seu Zezinho salvou a gente da tristeza e chamou outros encantados pra roda.

Assim também chegaram *Seu Guarazinho*, *Seu Faixa Encarnada*, *Dona Lurdinha Légua*, *Seu Caboclo da Mata*. E muitos outros que de passagem chegaram e não disseram seus nomes, mas deixaram suas forças.

¹⁰⁶ Letra de Cris Campos e música de Afrôs, grupo de música autoral maranhense que possui larga pesquisa em musicalidade afroindígena brasileira, e que integro desde 2008. Link da música: https://www.youtube.com/watch?v=p7IeXFujnJs&ab_channel=AFR%C3%94S

¹⁰⁷ Músico multinstrumentista maranhense, compositor, integrante da Banda Afrôs.

Os encantados nos ensinaram alguns segredos do som, dos pontos, das curas, dos banhos, das matas, dos rezos, dos risos, das festas.

Txai também esteve sempre conosco. Txai é uma parte gigante de Elton, é nossa sábia criança.

Hugo não conseguiu mais nos acompanhar, mas nos ensinou que plantas se comunicam pelas raízes, por frequências sonoras, pelos gases.

Sempre nos encontrávamos com as mesmas famílias de plantas por perto. Cada uma de sua casa.

As plantas nos ensinaram remédios.

A gente sempre festeja depois que acaba, é o tempo para que as energias se dissipem e os *Léguas* e farristas exercitem as suas ciências.

A festa é manutenção da fé.

O projeto foi escrito como Lança de Caboclo. A gente passou nos Laboratórios de Criação. Wellington Gadelha esteve conosco por cinco meses, organizou alguns ensaios, contribuiu com pensamentos e metodologias. Com ele fizemos despachos coreográficos, encruzilhamos plataformas e residências. *Afrontamento e Lança. Qual é sua arma?*

A gente convidou a Cíntia Guedes, mas as hipocrisias e burocracias das instituições não permitiram que ela doasse ao projeto o valor destinado a tutoria. E conosco não poderia ficar.

Nos laboratórios os tutores recebem mais que os artistas que fazem as pesquisas e constroem as obras.

Inaê chegou como presente toda uma família de Oxum começou a fazer parte de nossas vidas. Inaê é tão parte do *Lança* quanto nós. Inaê trouxe a ciência das luas, das águas, o mergulho a um escuro fértil e profundo, a trocas sobre as encantarias da Bahia e a do Maranhão.

A gente dividiu em partes iguais tudo o que foi recebido. Independente dos quereres das instituições.

Um dia foi *Lança de Caboclo*, mas o masculino não fez mais sentido no nome.

É Lança e Cabocla. Lança da folha-arma e cabocla das velhas encantadas e das ancestrais que um dia fomos, e das que nos deixaram mãe, avó, tio.

Agora é *Lança Cabocla*.

Os caboclos e encantados nos protegeram de perder o ar, e do desespero da solidão longe de nossas terras e famílias.

A *Viramundo*¹⁰⁸ também cresceu junto com *Lança Cabocla*, e fez uma música para as cobras.

*Serpente lentamente, seta de espiral, transmutação constante, é céu é terra é coral. Ewá Ewá majô ewá ry ró... o invisível só não é visto por querer...*¹⁰⁹

O trabalho deixou de ser só nosso.

Já não era sobre consciência da presença, mas sobre o dividir para ampliar.

A gente aprendeu um pouco a linguagem das não humanidades. E elas as nossas.

O invisível tem autonomia de escolha. Eles agenciam potências, relações, encontros, ensinamentos, mundos, estéticas e mais que estéticas, iras, revoltas e curas.

Com o invisível se faz o maior compromisso desse trabalho.

¹⁰⁸ Grupo de música autoral Cearense, composto por Vic Andrade, Bruno Esteves e Mestre Marcelo Santos.

¹⁰⁹ Trecho de *Ewá*, música da banda Viramundo composta por Vic Andrade, Bruno Esteves e Mestre Marcelo Santos.

3.1.1 O projeto Lança Cabocla

*Caboclo das sete encruzilhadas Santo Antônio ele é,
amarrador e feiticeiro no cordão de sua fé...
Pisei em terra de caboclo, e abalei o juremá. Foi
Itanajé ou então o Abioncá!*

O projeto *Lança Cabocla* é um processo que cultiva interesses em criar em comum acordo com cosmologias e “seres interessantes que têm perspectivas sobre a existência” (KRENAK 2019). Em uma primeira instância, entre o fim de 2019 e início de 2020, se apresentou como uma pesquisa individual que começou a fazer parte da seara dos meus desejos, a partir de sonhos e diálogos com um dos meus guias-caboclos *Seu Zezinho Légua*. Posteriormente, com a chegada da pandemia, se tornou uma jornada coletiva de aprofundamento dos mistérios do invisível e práticas de cura, juntamente com Elton Panamby, Abeju Rizzo e, logo depois, Inaê Moreira e uma breve passagem de Wellington Gadelha¹¹⁰, a partir da entrada do projeto nos Laboratórios de Criação em Dança no Porto Iracema das Artes.

Antes do adensamento no cenário pandêmico, o *Lança* tinha como ponto de partida para a criação, o intuito de pesquisar um dançar com plantas de proteção, aliada às danças de caboclo, dançar algumas defesas – no campo político cultural –, preparadas para um ataque. Investigar um dançar com o quê de “macumba” as pessoas – dos bairros que a gente habitava entre São Luís – Fortaleza –, possuíam às vezes sem saber, como as “Comigo-ninguém-pode”, as “Espadas de São Jorge” ou “Peão roxo” nas portas de suas casas. Quais eram as suas memórias e saberes ancestrais? O que de dança elas sabiam e viviam? Desde esse ponto de partida, elaboramos o projeto para o edital dos Laboratórios, no qual havia interesses genuínos em forjar *o macumbarias dançantes maiores que o feitiço da pólvora e das políticas de morte*, era o nosso interesse criativo.. Nos interessava pensar criação desde a ancestralidade afropindorâmica e construção de imagens e narrativas não vinculadas às esferas da violência e da sujeição de nossas existências não brancas. Assim, havíamos escrito um plano inicial de trabalho, que iria se dividir em três etapas que visavam acontecer em concomitância, eram elas:

Lanças em deriva: catalogação/registro das plantas de proteção encontradas em casas, num percurso à deriva a partir dos meus/nossos deslocamentos cotidianos nossa casa e a escola/porto. E quando possível desenvolver uma conversa com as cuidadoras dessas plantas, pautada a partir de questões como

¹¹⁰ Artista-Favelado multidisciplinar, cearense, tem interesse pelas relações no campo contemporâneo a partir da composição com materialidades, improvisação e construção de visualidades

o que sabem sobre elas? O que de insegurança se aproxima de suas casas/corpos? O que de dança pensam? etc.

Danças de caboclo: abordagem processual em sala de ensaio, onde o enfoque se dará na construção dramaturgica a partir da relação com a pesquisa em deriva e a investigação dos movimentos das danças de caboclo, enquanto dispositivo para ativação de estados corporais perceptivos, capazes de ativar genealogias de um dançar e rastros ancestrais.

Poética de rastros: esta etapa diz respeito a duas camadas: a primeira seria a tendência de pensar processo enquanto obra, e sala de ensaio enquanto lugar de mediação, como nos estudos da performance; aqui também cabe estabelecer vivências tal qual os requisitos do presente edital. A segunda seria a possibilidade de materializar esses rastros como expositivos tais como: cadernos de processo, fotografias, mapas corporais, textos ou outras materialidades que possam dar corporeidades expositivas a um processo de dança.¹¹¹

A pandemia chegou, e muito antes do resultado e aprovação nos Laboratórios, iniciamos os estudos do *Lança*, dentro de nossas casas, em nossos quintais, pela virtualidade. Com o processo, o correr dos encontros, conseguimos entender que *Lança* não se tratava apenas da construção de uma obra cênica, mas de uma plataforma de encontro-escuta ancestral, *karingana ua karigana*¹¹², e de construção de ações de cuidado e cura.

3.1.2. A escola Porto Iracema e os laboratórios

Com o projeto Lança de Cabocla, integramos a Edição VIII dos Laboratórios de Criação, na linguagem de Dança, da Escola Porto Iracema das Artes, em Fortaleza, e que por conta de todos os rearranjos provocados pela pandemia do COVID19, acabamos por nos tornar uma edição experimental do biênio 2020-2021. Porto Iracema das Artes, é uma escola de artes da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (SECULTCE), gerida em parceria com o Instituto Dragão do Mar (IDM).

O IDM é uma OS – organização social – com quase vinte e cinco anos de atuação no Ceará, responsável pela administração de dezesseis equipamentos públicos do governo do estado, entre bibliotecas, teatros, cinemas, museus, planetários, escolas, centros culturais, espaços diversos de formação e difusão sociocultural. A escola foi inaugurada em agosto de 2013, sua sede está localizada na Praia de Iracema, próximo ao complexo cultural Dragão do Mar e do também equipamento de cultura Porto Dragão.

¹¹¹ Trecho extraído do projeto entregue ao edital de 2020, dos Laboratórios de Criação na categoria dança da Escola Porto Iracema das Artes.

¹¹² Karigana para os Moçambicanos é quase sinônimo de contar história, e da própria história. O termo *karingana ua karingana*, é utilizado para iniciar uma contação de história, como um rito, na qual a sua resposta é *Karingana!*

O Porto Iracema possui três esferas formativas: Programa de Formação Básica, Cursos Técnicos e os Laboratórios de Criação, segundo a página institucional do Porto:

Nos âmbitos do Programa de Formação Básica e dos Cursos Técnicos, trabalha prioritariamente, com jovens de idades entre 16 e 29 anos, estudantes ou egressos da rede pública com ensino fundamental completo. Os Laboratórios de Criação trabalham com faixa etária a partir dos 18 anos e têm como foco a qualidade estética dos projetos apresentados.

A escola tem como objetivo funcionar como um fértil espaço de troca e experiências estéticas, ancoradouro de ideias e pensamentos. Neste sentido, a Porto Iracema das Artes se orienta por dois conceitos:

Autonomia Intelectual e Criativa – a possibilidade de o próprio estudante pensar os percursos formativos a partir de seus interesses de conhecimento, fomentando a construção da autonomia intelectual para o processo de definição das trajetórias profissionais.

Experiências e Partilhas Simbólicas – compreende que as experiências e as partilhas favorecem o pensamento transformador.

De acordo com a página da escola, os Laboratórios têm como objetivo se estabelecerem como espaços de experimentação, pesquisa e desenvolvimento de projetos culturais de artes visuais, cinema, dança, música e teatro. Entre 2013 e 2022 dez edições foram feitas, dos quais, segundo mapeamento da escola, passaram 713 artistas e 22 projetos foram selecionados. Os editais dos Laboratórios acontecem anualmente e contemplam entre quatro e seis projetos de cada linguagem ofertada – artes visuais, dança, teatro, música e cinema –, cada projeto aprovado via edital e seleção, recebe três bolsas mensais, até o presente desta escrita, no valor de mil reais, e a possibilidade de convidar um tutore de qualquer lugar do país, para oferecer orientações durante os sete meses de laboratório.

O Laboratório de Criação é um dos programas mais concorridos do estado do Ceará, reconhecido no cenário nacional como uma política pública singular e exemplar. Apesar de assumir a importância dos programas e da própria escola para o fomento e pesquisa das artes, não poderia ser possível trazer o Porto à baila, sem comentar também violências sistemáticas que a escola exerceu sobre a comunidade, preta, LGBTQIA+, indígena e periférica. Não é de interesse a esta pesquisa elencar os eventos acontecidos, mas acredito ser válido ressaltar a natureza os eventos, que não são posturas novas a nenhuma instituição pública (cultural) brasileira.

A sistemática violenta se dá desde o bairro em que a escola está instaurada, região entre Praia de Iracema, Meireles, Aldeota, bairros considerados nobres de Fortaleza, e também onde está concentrada a maior parte da população que sustenta o “mito” da ascendência holandesa do cearense, localização que torna mais complexo o

acesso da população que mora em bairros mais afastados do centro da cidade; problemáticas em relação as grades curriculares dos cursos técnicos e básicos, que privilegiaram por anos uma estética e ensino, pautado nas noções eurocêntricas das artes; os processos de seleção do curso técnico de dança, que têm como uma das suas principais modalidades de avaliação, o conhecimento do ballet clássico sem levar em consideração outras práticas de dança; problemáticas com as bancas de avaliação, professores convidados, conteúdos levantados, que em grande parte favoreceram um perfil específico da arte e uma tonalidade de pele; problemáticas mais profundas como comentários transfóbicos, racistas, aversões a pobreza, em falas públicas, ou reuniões virtuais, todas “reparadas” pela escola em notas de “esclarecimento” e “desculpas” nas suas redes sociais.

Coloquialmente falando, “nada de novo sobre a terra” Brasil, e em como se estrutura o pensamento e equipamentos culturais em nosso território. Em questões referentes a conteúdos e políticas de cotas, a escola tem dado avanços, em escolhas mais plurais nas temáticas que tem guiado o ano escolar, na diversificação das bancas avaliativas, e na entrada de projetos que partem de proponentes negres, indígenas, travestis, transmasculinos. O ano de 2020, mesmo ano em que o Lança Cabocla fez parte dos Laboratórios, demarca também o ano com maior entrada concomitante, até ali, de projetos que partiram de práticas e estudos que podemos chamar de contra hegemônicos.

Rastro rasura 2

Não sei o que possibilitou os encontros desta pesquisa foi o desejo de falar sobre tempo a partir de Tempo e R.E.V.O.L.T.A, e dos percursos de Elton e Inaê, ou se foi a necessidade da gente se encontrar para mergulharmos juntos na escuridão fértil da escuta com os encantados. Dois mil e vinte foi também o ano em que entrei no PPGH da UFC, e no princípio havia o interesse de investigar cinco obras e artistas, mas a justificativa do recorte nunca bastava para oferecer sentido a escolha, assim como o tempo e a possibilidade de pesquisas no cenário pandêmico tornariam mais complexos os encontros e observações. Junto a pós-graduação veio também a *Lança Cabocla*, alguns sonhos e mensagens.

Dois sonhos são bem especiais para esta pesquisa e para a *Lança*, em um dos sonhos *Seu Zezinho* estava parado ao lado de uma pessoa com muitos cabelos, barba rala, língua bifurcada, e dizia algo como *esse moço é filho do som*. Acordei com a vontade de falar com Elton na cabeça, mesmo com pouca intimidade. No decorrer dos encontros, antes do LabDança, o *velho*¹¹³ sempre deixava uma mensagem em particular “ainda falta uma chegar!”. Com a aprovação nos Laboratórios, por diversas dificuldades burocráticas, nossa primeira escolha de tutoria não conseguiu ficar conosco e Inaê chegou. *Seu Zezinho* arrumou no segredo de sua ciência, quem deveria estar, naquele momento na sua obra encomendada.

O segundo sonho foi durante um ritual interno no Ilê: vi a imagem de muita areia escorrendo de dentro de um búzio, depois essa areia virou terra. E dessa terra caía três raízes que se conectavam, foi quando entendi que o recorte era entre nós três, Elton, Inaê e eu, com nossos trabalhos embaixo da terra. Por isso a imagem do búzio semente como um marcador do tempo. Pelo búzio sabemos nossos *odus*, o nosso caminhar no tempo, ele é a semente do segredo de cada um de nossos *oris*.

Esta dissertação só é possível porque a *Lança* nasceu, apesar do projeto de mestrado ser anterior a obra. Mas no ordenamento espiralar do tempo e desejo ancestral, não é possível dizer se há uma anterioridade entre um e o outro.

¹¹³ Forma carinhosa que as vezes vou me referir a entidade, que também é meu guia, da família dos encantados de *Léguas Bogi*.

Rasto Rasura 6

Um cansaço das letras e das palavras encadeadas em sentidos lógicos, se tornou maior do que a minha capacidade de análise. Cansaço oriundo de um massivo adoecimento mental, diagnosticado por sintomas como *TAG+Pânico+Burnout*. De 2013 a 2021, vivi essa batalha deixando a arte e a espiritualidade tomarem de conta. Mas a pandemia chegou, avó, mestres, amigos se foram, alguns foram suicidados, o mestrado apertou o juízo, muito trabalho, falas, mesas seminários, separações, nesse meio de caminho entendi também que muitas coisas que sentia tinha um nome, disforia.

Aí vieram crises mais pesadas, algumas vontades profundas de desistência desse plano, muitos pedidos de ajuda, remédios, tarjas pretas, aprender a ser esse outro que transiciona. Ganhei família nova, novos nomes, nasci de novo no santo, meus encantados fizeram força corrente para minha melhora, muitos tambores, banhos, benzimentos. E nesse exato momento só consigo assumir o cansaço de mais um lugar de enquadramento, de mais uma estrutura que tenta me oferecer binaridades, culto/popular, científico/senso comum, escrita acadêmica/escrita artística, arte/Arte, fé, espiritualidade/religião entre outras. Só consigo agora qualquer coisa que borre tudo isso.

Me debruço agora sobre a mais difícil volta desta dissertação, em algum lugar me vejo paralisado por instâncias da mesma natureza, que nos atravessaram em alguns momentos da *Lança* e do *Assombros*, na Porto Iracema e em tantos festivais. Paralisado e prestes a ter uma crise de ansiedades das difíceis, porque preciso lidar com a tradução de processos criativos que adentraram em espaços de artes, escola e festivais, movidos por conteúdos, sensações, orientações éticas e estéticas da relação com a encantaria e com o invisível. Paralisado porque não tenho mais tempo, cronos o engoliu, mas preciso encerrar o terceiro capítulo. Ele poderia não ter numeração alguma, nem capítulo ser, existir só como uma passagem

Preciso exercitar a autonomia que as imagens, as sonoridades, e que o próprio invisível tem a dizer sobre si mesmo, sobre os conteúdos afroreferenciados difundidos em territórios pretensamente oficiais do circuito das artes. Certo que aqui encapsularei duas experiências nas quais a tríade Elton, Inaê e eu estivemos. Só posso dizer que este capítulo é inteiramente feito de rastros, rasuras, dramaturgias das imagens, dos sons, alguns relatos de experiência. Textos reflexões. Deixo aqui começo meio começo, com

inteireza, compromisso e ética com todas as instâncias visíveis e invisíveis que fazem *Lança e Assombros...*

Narrar história desde imagens, sonoridades, textualidades não lineares¹¹⁴

A folha, os chifres, as saias



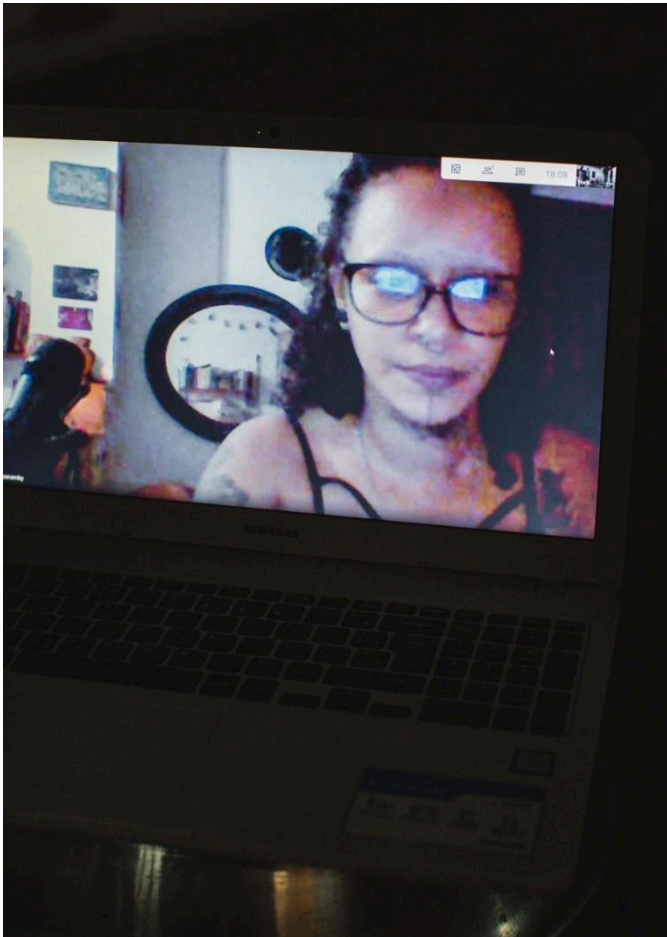
¹¹⁴ Rastro Rasura – tópico transmídia em que a narrativa será contada na sequência de imagens e outras intervenções, com acesso via leitor de qr code ou câmera do aparelho celular. Legenda das imagens no final do tópico.













Referências das Imagens

Figura 40: Despacho Coreográfico 01, projeto Lança Cabocla na escola Porto Iracema 1, 2020.

Fonte: arquivo pessoal

Figura 41: Despacho Coreográfico 01, projeto Lança Cabocla na escola Porto Iracema 2, 2020.

Fonte: arquivo pessoal

Figura 42: Despacho Coreográfico 01, projeto Lança Cabocla na escola Porto Iracema 3, 2020.

Fonte: arquivo pessoal

Figura 43: Despacho Coreográfico 02, projeto Lança Cabocla na escola Porto Iracema 1, 2020.

Fonte: arquivo pessoal

Figura 44: Despacho Coreográfico 02, projeto Lança Cabocla na escola Porto Iracema 2, 2020.

Fonte: arquivo pessoal

Figura 45: Aparição compartilhada projeto Lança Cabocla na escola porto Iracema 1, 2020.

Fonte: arquivo pessoal

Figura 46: : Aparição compartilhada projeto Lança Cabocla na escola porto Iracema 2, 2020.

Fonte: arquivo pessoal

Figura 47: : Aparição compartilhada projeto Lança Cabocla na escola porto Iracema 3, 2020

Fonte: arquivo pessoal

Figura 48: Ensaio no Cena 15 projeto Lança Cabocla na escola porto Iracema 1, 2021. **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 49: : : Ensaio no Cena 15 projeto Lança Cabocla na escola porto Iracema 2, 2021.

Fonte: arquivo pessoal

Figura 50: Ensaio no Cena 15 projeto Lança Cabocla na escola porto Iracema 3, 2021 **Fonte:**

arquivo pessoal

Figura 51: Residência Qual é sua arma? Projeto Lança Cabocla e Plataforma Afrontamento na escola porto Iracema 1, 2021. **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 52: Residência Qual é sua arma? Projeto Lança Cabocla e Plataforma Afrontamento na escola porto Iracema 2, 2021. **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 53: Residência Qual é sua arma? Projeto Lança Cabocla e Plataforma Afrontamento na escola porto Iracema 3, 2021 **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 54: Aparição híbrida compartilhada projeto Lança Cabocla na escola porto Iracema 1, 2021. **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 55: Aparição híbrida compartilhada projeto Lança Cabocla na escola porto Iracema 2, 2021. **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 56: Aparição híbrida compartilhada projeto Lança Cabocla na escola porto Iracema 3, 2021 **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 57: Aparição presencial no Teatro Dragão do Mar, 2021 **Fonte:** arquivo pessoal

3.1.3. O processo, a escola e agência do invisível

*A escola, as instituições, os eventos não dão conta da presença da encantaria
 Não dão conta da autonomia do que não conseguem ver ou tocar
 Não dão conta
 Do que
 Escapa do que a arte tangencia
 Escapa de um estudo que não quer ser arte, ainda que se atravesse por ela.
 Não é comum ser uma encomenda do/com invisível
 O invisível sabe o que quer.
 A guerra da tradução – aqui e agora.*

Entramos nos Laboratórios na edição com a maior parte de projetos centrados em referências afropindorâmicas. A edição mais sucateada, com mais cortes, que enfrentou a dinâmica de transcrever os processos para uma dinâmica virtual, a edição em que não tivemos encontros presenciais com os tutores, com os oficineiras e oficineiros, em que houve muitos atrasos nas bolsas, onde não conseguimos de forma alguma saber o que aconteceria com a verba destinada à passagem, alimentação e hospedagem das tutorias que não vieram. Mesmo com as reuniões, com as cartas, com as plenárias, verdadeiramente nunca nos foi dito o porquê não poderia ser transferida a verba às bolsistas que tiveram COVID, às bolsistas que ficaram em condições muito precárias de moradia e alimentação, ou ainda a um investimento direto nas obras em processo.

A gente fez muita coisa na escola, muito além do que deveríamos enquanto proponentes de um projeto de criação. A gente sabia em algum lugar, que o misto entre medo, respeito, aversão e acolhimento interesseiro, por ser a pauta do momento falar em cura, fazia parte da nossa estadia na escola. Quando finalmente a gente pôde ter alguns encontros presenciais, na primeira tentativa de retorno à vida fora do lockdown, era de entendimento coletivo de que teríamos que abrir caminhos pra estar ali, com o visível e com o invisível.

Durante cinco meses do Laboratório, Wellington Gadelha esteve com a gente, e apesar de toda sua sagacidade, de um olhar sensível e prático, de organizador criterioso, a gente percebia que algumas dinâmicas eram complexas. Elton, Abeju e eu já vínhamos de meses de encontro e intimidade com essa prática-encontro-criativo *Lança*, e as contribuições dos encantados. Nos dois primeiros meses de Lab, elaboramos junto do Well dois despachos coreográficos, para aproximar a dinâmica exusíastica dos processos de *Gente Lá* e as nossas firmezas com a mata encantada. Os despachos partiam de entregar na encruzilhada da Porto, um presente pra encruza, e também um

livramento das questões que nos barravam burocraticamente, energeticamente e cosmologicamente dentro da escola.

A chegada na Porto, contrato assinado, plano de trabalho do projeto, trouxeram em alguma medida a informação de que “encantados” não eram permitidos, o objetivo era criar um trabalho. Assim, a presença incorporadas dos encantados ficou menos frequente nos meses iniciais, primeiro porque não estávamos na segurança de nossas casas, com nossas plantas, altares, fundamentos... estávamos no Cena 15, um prédio enorme anexo da Porto, com uma ampla sala de dança, feito para receber muitas pessoas, a lógica do espaço era outra. Segundo, porque a obrigatoriedade de construir algo, da lógica enquadrada de ir pra sala de ensaio, fazer aquecimentos, jogos de criação de cena, práticas de interação, escrita sobre o que foi pra cada um, tudo em uma quantidade de horas combinada, quase endureceu o que estávamos há meses construindo na intimidade de nossas casas, onde o invisível não tinha hora marcada pra cumprir.

Não é uma crítica direta a formatos e entendimentos do que pode ser um ensaio, processo, mas o modelo comumente elaborado não conseguia nos caber. O tempo do *Lança* sempre foi a duração da trajetória de cada ume – deslocamento espacial, construção de assentos, sonoridades, investigação do que é um corpo cavalo¹¹⁵, o corpo que dá passagem, matéria a imagem, ponto/doutrina, lembrança que queria passar ali. Trajetória marcada pela chama da vela, fogo firmado para cada invisível convidado. Nunca foi sobre ensaio ou construção de uma peça, sempre foi sobre acontecer, em vulto, visagem, na escuridão, em passagem, em aparição com quem estivesse ali. Era perceptível que para a parte sistemática do projeto (pessoas e instituição), o invisível era quase “não bem vindo”, em algum lugar havia construção de que o que transcende a humanidade não teria entendimento ou autonomia para pensar um projeto em arte.

Acontece que a Arte, a Dança eram as últimas preocupações da Lança Cabocla.

Lembro que a gente deixava três jarros de espada de são Jorge na sala, as vezes alguns assentamentos montados para os encontros seguintes, e deixava escrito no papel: “por favor não mexer, possui dono visível e invisível.” Quando eu chegava sempre alguém comentava, a senhora da limpeza, a coordenadora do LAB, ou algum alune do curso técnico, *olha a gente não mexeu não tá? A gente nem chegou muito perto... ou a*

¹¹⁵ Na construção desses processos com agência do invisível começamos a nomear alguns estados de relação, algumas entidades costumam chamar médiuns de cavalo. A matéria que os carregam. Assim começamos a chamar esse momento anterior ao atravessamento do invisível de estado do corpo-cavalo, assim como corpo-assento quanto estamos em relação com os objetos que pertencem às entidades.

gente gostou do cheiro que ficou, a sala tá mais leve. E assim entre medo e alívio as pessoas iam também se relacionando com a nossa estadia ali.

Figura 58: Espadas de São Jorge, sala de ensaio Cena 15, 2021



Fonte: arquivo pessoal

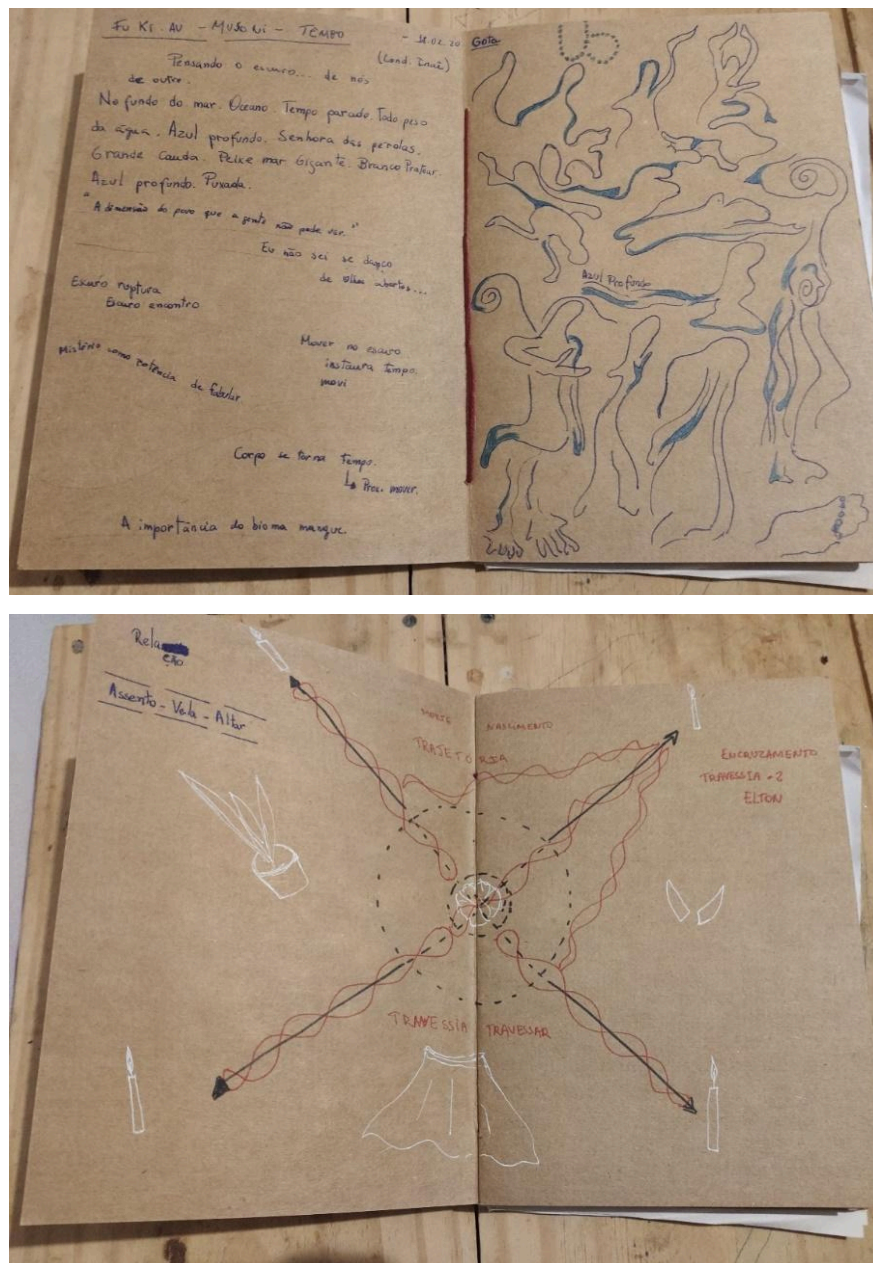
Três coisas sempre foram muito importantes como condutores e interlocutores da presença e comunicação com o invisível nesse processo: a relação e presença do som; exercitar danças de caboclos – dos bumba-meu-boi e de encantados; a relação com objetos imantados e as plantas – as espadas de São Jorge, o facão, os maracás, os cifres de boi e as saias de tambor de Ana Duarte;

Pensar em cura, sempre foi em alguma medida, um dos principais movimentos da Lança. Como corporificar/dançar cura no trabalho? E de que cura estávamos falando? Sabíamos que no que tange ao corpo negro, a cura nunca nos foi dada enquanto opção, a elaboração colonial e capitalista de mundo, sempre nos legou o uso, a exploração e o descarte. Entretanto quando a ancestralidade atua, e o universo da caboclaria, encantaria se ergue para nós enquanto caminho epistemológico, estético e ético, outra forma de observar cura se mostra. Há inúmeros territórios no Maranhão, por exemplo, que algumas giras, sessões são chamados de curas, e os caboclos e seus cavalos de curadores. Começamos em alguns momentos a pensar que é mais sobre cicatrização, sobre tentar fazer cicatrizar feridas abertas. A cura do caboclo não é sobre

uma paz permanente, ou estado fixo de saúde, e sim sobre considerar um entre no tempo-espaco de alívio, seja pelo banho de ervas, por sacudimentos, pelo canto, pelo tremer o maracá, pelo brado ou pelos giros da dança. Sobre criar tempo-presente de curas, evocações decoreográficas, corpas ancestrais presentificadas.

É algo sobre esse trânsito, desse estado que não é permanente, que tem a ver com a criação de um tempo espaço de descanso ou de suspensão, de comunicação com o mais que humano, que tem sido todos os rastros da *Lança Cabocla* e do *Assombros e Trincheiras*. E como foi também nos Laboratórios.

Figura 59 e 60: Desenhos de cena, deslocamento – caderno de processo Lança, 2021
Fonte: Arquivo Pessoal



Entre janeiro e abril de 2021¹¹⁶

O processo Lança tem como intenção alcançar possibilidades de construir narrativas a partir de cosmologias não pretensas hegemônicas. Têm sido um desafio entender o que se desenrola enquanto processo nessa jornada. Viemos de dois meses de intensa construção em sala de ensaio, onde algumas descobertas de processamentos/Odus/caminhos - como preferimos nomear as metodologias ou esqueletos de procedimentos que viemos encontrando. O odu é caminho dado para cada Ori – corpa-pensamento, condutor de comunicação com o plano transcendente/imanente ancestral -, odu também nesse trabalho têm se colocado como caminhos, processamentos (procedimento + assentamento) descoberto enquanto composição de algo que expande a relação com a construção de cena, e mais tem se aproximado com a construção de espaços de experiência, encontro, encruza.

Como encruzilhamos nossas corpas-odus e montamos trincheiras? Quais encruza dançadas temos encontrado? Pensando o gesto as danças de caboclo, mais precisamente os caboclos das brincadas de boi do Maranhão, e os caboclos da gira, têm se chegado e nos propostos intenções de corpo-presença. De certo modo tal assimilação vem da aproximação com a Inaê Moreira - nossa tutora - que tem um extensa pesquisa sobre as danças da Yabás, e como construir danças de forma intuitiva aliada às energias de corpos transcendentes que as Yabás movimentam (terra, ar, água, fogo e etc). Assim nossos caboclos também têm ganhado algumas profundidades em relação a essas outras camadas possíveis. Tem sido importante compreender que Inaê não faz tutoria, orientação... Inaê faz e é Lança com a gente, em conduções, rezos, olhares, lembranças, afinações. Quem também nos lembrou que a gente não estava ali para cumprir um cronograma. E assim voltamos considerar nossos encontros Lança como espaço-tempo para presentificar energias ancestrais, onde se dramaturgias se quisessem ser feitas, elas se criariam no próprio acontecer

Nesse lugar de redimensionar o processo, muitos pontos tem nos atravessado como entender: se agora no ano de 2021 é sobre criar um espetáculo a nossa real necessidade enquanto artistas? Mais que nunca a mira tá bem armada, e os lugares de

¹¹⁶ Um dos relatórios entregues à Coordenação de Dança dos Laboratórios de Criação da Escola Porto Iracema das Artes.

encontros impossibilitados. O nosso ponto de partida epistemológico e cosmológico parte da encruza e da espiral, do que se constrói capilarizando, encontrando... um tanto mais do que apresentando. Nesse percurso lugares de partilha se agigantaram em nosso processo, capitaneado por um dos braços do projeto que é a deriva, o que deriva aqui são os espaços de nos colocar em deslocamento do processo para encontrar o outro, em partilhar o que ainda não é conclusivo em uma esfera formativa/apresentativa e aprender com a gente compartilha, qual a relação que elus constróem com o trabalho. Assim alguns lugares que expandem a relação com a sala de ensaio e lugares de partilha foram construídos:

- *A nossa feitura no santo (minha e de Abeju) no Ilê Ashé Ogum Sogbô, terreiro de mina jeje, fon, tapa, nagô, funfun cambinda e de pajelança Onde pudemos ficar imersos por quase 30 dias, no estudos da ancestralidade, na relação com a caboclaría, saberes das ervas, comidas, danças, toques e etc. Também acessando em nossas corpas-odu as relações entre vida-morte-vida, que tanto temos atravessado nas travessias desse processo.*
- *A primeira aparição - ensaio processo aberto, conversa encruzada, despacho-disparo na encruza, sala aberta para travessias caboclas – aconteceu com as integrantes dos projetos E aí população? e Descoreografias do silêncio, percursos em desenvolvimento nos Laboratórios de dança do CCBJ (Centro Cultural Bom Jardim).*
- *O minicurso virtual Travessias e macumbarias: conversações e rastros afropindorâmicos na cena – É uma ação transversal do processo Lança de Cabocla, e se apresentou enquanto a construção de um espaço possível de pensar metodologias/procedimentos de criação em perspectivas afroreferenciadas. Se propôs enquanto um minicurso virtual partilhado em duas turmas: a primeira fechada com o Curso Técnico de Dança do Porto Iracema das Artes, e a segunda ao público aberto. O minicurso seguiu a a ideia de traçar artimanhas para pensar, inventar e observar as relações entre ancestralidade, criação, corpo, travessias, rastros, processos e referenciais negros na criação, e contou com a mediação de Tieta e a participação e partilha das seguintes artistas: Elton Panamby (SP/MA), Lucimélia Romão (MG), Luzia Amélia (PI), Gê Viana (MA) e Inaê Moreira (BA). Este projeto ainda contou com duas lives acontecidas nos canais da Escola Porto Iracema das Artes e na Vila das artes, e foi fomentado com recursos da lei Aldir Blanc.*

- *A residência Qual é a sua arma? - residência ofertada a 20 artistas cearenses nas dependências do Cena 15 e Porto Dragão. Ação colaborativa entre o Lança de Cabocla e a Plataforma Afrontamento, que se apresentou como um espaço de experimentação e aprendizagem baseada nos princípios de fortalecimento pretes, cuidado de si e de outres. Em que cada artiste-participante, imerse e, junte com artistas-convidades (Tieta Macau e Gerson Moteno) e gambiarra (Elton Panamby), foi convidade a pensar e propor espaços temporários de treinamento e experimentação refletindo sobre as seguintes questões disparadoras: pode as artes cênicas e performáticas serem armas? quem é o alvo? qual a hora do disparo? qual é a munição? quais as lanças de cura e ataque?*
- *Realizamos a nossa participação no Amarrações Estéticas, junto com o projeto Viramundo, no qual falamos do cruzamento das nossas pesquisa acerca das visualidades e musicalidades da ancestralidade afro-brasileira para a produção do clipe Iara.*
- *Outro ponto positivo desse mês foi a nossa oficina com o Vodunon Pai Airton Gouveia, Babalorixá do Ilê Asé Ogun Sogbô, terreiro de mina do Maranhão. Infelizmente esse encontro só pode acontecer de forma virtual, e a priori havíamos pensado em um encontro fechado só pro grupo, mas acabamos abrindo para outros projetos e pessoas, a Viramundo participou conosco, algumas pessoas que fizeram parte da residência qual sua arma, e produtores musicais da cidade. Pai Airton nos ofereceu um grande aprendizado sobre as famílias de caboclos e encantados que permeiam o universo das religiões de matriz africana, nos possibilitou um grande contato com doutrinas/girans e adorosans de mina. Nos brindou com seu forte brado!*

“Pisei em terra de caboclo, eu abalei o juremá!”

Vindo dessas experiências encruzilhadas com outras corpas estamos a descobrir os seguimentos dessa Lança-pesquisa. Dancemos e formemos trincheiras, e assim deixo um trecho de um ponto sobre os odus que queremos seguir:

“Formar trincheira, é ou não é? Formar trincheira é ou não é?”

Maio de 2021¹¹⁷

“É certo que o setor cultural, como um todo, tem sido terrivelmente sucateado na situação pandêmica e com esse desgoverno do horror, o que nos movimenta a exercer uma compreensão mais estendida, deste momento, com a escola Porto Iracema e com a edição atual dos laboratórios. Entretanto, por mais sensibilidade que possamos ter sobre o momento que nos atravessa, não há como não reconhecer as velhas estruturas atuando em suas violências simbólicas sobre nós, as pontas da lança. Que vem desde a cobrança do cumprimento de atividades, como se estivéssemos em caráter presencial, ao atraso dos pagamentos das nossas bolsas, das tutorias ou oficinas...”

Contamos com a presença de um babalorixá, como oficinairo, por exemplo, este deixou seu exercício de cuidado com seu Ilê e também seu trabalho (o qual recebe por dia de atividade) para estar conosco. Até hoje este se encontra sem pagamento, necessitando desse valor para custeios básicos de seu terreiro, que é também sua casa.

Há sempre uma flexibilização quando as demandas vêm da escola, estamos sempre dispostes a pensar nos adaptações para que o calendário não seja ameaçado...Mas por parte da escola as adaptações sempre nos atingem de formas violentas e precarizadas, como não termos encontros presenciais com nossa tutora – apesar das flexibilizações –, ou ainda termos que repentinamente pensar numa remontagem virtual, e passarmos a usar os espaços de nossas casas, com nossas famílias, intimidades, vizinhos e etc. Sem contar que lidamos com a ausência de apoio institucional para espaços de treino e produção dos trabalhos, como salas virtuais com qualidade, empréstimos de equipamentos, remanejamento das verbas não utilizadas com custos das tutorias para melhoria dos projetos, ou qualquer outra alternativa que possa garantir um melhor exercício de criação nesta realidade emergente.

Nossa pesquisa Lança de Cabocla por exemplo, desde o começo tem se compreendido como um lugar de experiência com as pessoas, sem nenhum interesse de acontecer em caixas cênicas, ou mesmo de se transformar em um vídeo, mas insistentemente nos foi sugerido tais adaptações... mas a pesquisa não cabe nessa “forma sugerida”, não cabe acontecer em nossas casas. E fica a pergunta, por que tanta dificuldade em acessar outros espaços (geridos pelo IDM inclusive)? Porque os trabalhos de artes cênicas já são automaticamente direcionados para o Teatro do

¹¹⁷ Relatório entregue a Coordenação da Porto Iracema das Artes, também desabafo que se juntou a uma carta coletiva destinada a escola, por todos os projetos dos LAB Dança e Teatro

Dragão do Mar? E se simplesmente fosse impossível continuar a pesquisa/criação desta maneira? Qual seria a resposta por parte da escola? Não teríamos ou estaríamos no MOPI?

Este relatório chega com atraso não por um descompromisso, ou por não ter o que relatar... Nós da Lança sempre estivemos em atividade, mesmo quando nos foi pedido pausa. Nossa pesquisa lida com a cura, entender o silêncio e as pausas para nós é campo de pesquisa. Contudo, este atraso veio por um cansaço, por ter tido expectativas frustradas, por ter enfrentado diversas ações que quando citadas pareceram pequenas. Mas pro lado de cá, elas se repetem tantas vezes, em tantos lugares que a gente já aprendeu bem que é nas pequenas ausências, nas pequenas ações, nas pequenas mentiras, nos pequenos gestos de dizer que é a instância superior quem resolve, que tudo é uma questão de poder, que é nas pequenas coisas, onde se camuflam as estratégias simbólicas de violência. Não deixa de ser uma forma de atuação da política imperial do Brasil, de embraquecimento da pátria por meio do genocídio, seja ele da carne, ou do pensamento, atuando sempre nas entrelinhas de suas instituições.

Eu vi a nossa coordenadora trabalhar com COVID, fazer reunião adoecida, porque um calendário precisava ser cumprido. Fomos questionades porque um dos integrantes não esteve no Rotas de Criação... a sua falta de saúde emocional e mental para lidar com um estrutura não basta? A mesma estrutura que já lhe violentou tantas vezes. Um dos integrantes do projeto sentiu-se cansado, fatigado, adoecido pelas pequenas coisas... outros colegas de outros projetos, de outras linguagens se sentiram cansades, fatigades, adoecides pelas pequenas coisas. Essa estrutura nos mata, se não mata a carne, mata a vontade de criar... se é assim que se faz “arte de verdade”, “arte do circuito”, não nos interessa. Não nos interessa fazer ARTE. Por que a gente quer mesmo continuar vivendo...

Há muito já aprendemos com Negro Bispo que podem queimar, nossas terras, casas, símbolos mas não nossos significados e muito menos a nossa ancestralidade. Por isso a gente continua, cria, cria, dança, dança e se cuida... nós aqui da Lança se cuida, e cuida de quem chega no bonde.

A gente poderia falar aqui que o nosso projeto fez inúmeras ações, lançamos uma aparição (experimento) virtual, em um festival nacional, com sala lotada e crítica especializada. Poderia dizer que chegamos em uma partilha interessante da pesquisa para o MOPI, o possível para essa transposição do presencial para o virtual. Gostaria

de dizer, que temos muitos planos pra nossa pesquisa, como lançar publicações, desenvolver exposições, alavancar essa investigação (des)coreográfica em várias plataformas. Gostaria de dizer que aprendemos muitos pontos, rezos, aprendemos a dançar nossas curas, nossos escuros...

Mas não vamos tecer sobre isso. Não é com essa manutenção de uma postura institucional fétida que vamos descansar os segredos dos nossos mais velhos. Não vamos tecer sobre isso. Porque é urgente que essa escola mude a forma de atuação, por seus funcionários, pelos artistas que integram os projetos. Porque não cabe mais no mundo uma arte privilegiada, que não se interessa em compreender como corpos periféricos, negros e indígenas têm entendido criação. Não é sobre montar show, espetáculos, é sobre a nossa sobrevivência. E não falo por mim, porque se a questão fosse só comigo, estaria tudo bem, por muito esforço, pela benção dos meus voduns, dos guias que regem meu ori, do meu terreiro, da minha comunidade, amigos, do coletivo que me forma, eu tenho o que comer, como pagar minhas contas, tenho formação, e tenho uma estrutura razoável nesse momento... Eu e todes da Lança, outras vezes já não tivemos. Outras parcerias que estão nessa edição do Laboratório talvez não tenham, e aqui esperavam encontrar acolhimento, um espaço para desenvolverem com dignidade sua produções, quase encontraram. Entretanto, mais uma vez, acompanhamos a repetição fordista de aniquilamento simbólico entrar em ação por amor a arte...

É urgente que uma escuta ativa por parte da escola aconteça, em suas redes, em suas salas, em suas aulas, em seu projeto pedagógico... é preciso urgentemente que essa escuta aconteça, que não apenas citemos Krenak ou Kopenawa, mas que façamos. É urgente que o nosso pedido não pareça ameaça, e sim um convite para mudarmos juntas a forma de estar nesse mundo que está falindo. Não precisamos que espaços de cultura se fechem, mas sim que se remodelam, que se abram para o que sempre esteve aqui, mas violentamente escondido, escorraçado por uma história fajuta e pretensa hegemônica.”

Narrar história desde imagens, sonoridades, textualidades não lineares

Travessias - transpassar - transcender









Referências das Imagens

Figura 61: Assento de chifres, Lança Cabocla no Porto Dragão, 2021. **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 62: Corpo-assento, ensaio no Cena 15 projeto Lança Cabocla na escola porto Iracema, 2021. **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 63: Aparição compartilhada projeto Lança Cabocla na escola porto Iracema, 2020. **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 64: Banho de ervas, aparição Lança Cabocla no Teatro Dragão do Mar, 2021. **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 65: O encantado de passagem no corpo-cavalo, Lança Cabocla no Teatro Dragão do Mar, 2021. **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 66: Encantados farristas Léguas, Turcos e Bandeiras, após cerimônia do Ipako no Ilê Ashé OgumSogbô 2021 **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 66: Encantado Folha Seca na crôa de Pai Airton de Ogum, após cerimônia de Ipako no Ilê Ashé OgumSogbô 2021 **Fonte:** arquivo pessoal

Olhar de Légua¹¹⁸

*Ô em cima daquele morro
eu vi uma estrela brilhar,
era o sinal de meu pai,
é Légua Bogi Buá.¹¹⁹*

Quando eu vou na casa de algum amigo de meu filho que não tem convivência de terreiro sempre acho que ele fica sem jeito de falar com a gente, ou então parece que nós é criança. Porque nós não sabe falar as palavras difícil. E eu fico pensando que quando eles encontram uma pessoa mais rural, mais do mato assim que nem eu, também falam com as pessoas do mato como se fossem criança. Menos esperto, com menos inteligência. Eu mesmo com a minha ciência de Codó, não sei da ciência daqui desses apartamentos, dessas caixas de sapatos aí que vocês vivem, mas eu tenho a minha ciência e se vocês forem para o meu Codó vocês não vão saber viver lá. Porque é outro jeito de falar, é outro jeito de saber a hora do sol, a hora da lua, a hora que a maré enche, que a maré seca. Então eu fico pensando assim que quando esse povo fala com as pessoas do mato, é sempre como se a pessoa fosse burra ou criança. Eu não sou criança, eu sou mais velho que o tempo.

(...)

As pessoas acham que nós que é encantado não sabe entender as coisas, criar as relações. Tem encantado minha filha, como dona Chica Baiana que às vezes é parteira de gente. Ela incorporada no cavalo, tá ali segurando a criança, tá cuidando de alguém que tá nascendo. Às vezes o encantado é padrinho de filho de alguém. Às vezes tem criança que o padrinho é o caboclo, não é o cavalo, é o caboclo! Chamam o caboclo para ser padrinho. Nós também tem, nossas presenças no mundo dos visíveis, no mundo de vocês aqui da matéria, de pecador.

Não é porque eu sou encantado, que tenho que ficar ali só dentro do meu tempo do Codó. Eu vim do meu tempo do Codó, mas não é porque eu vivo no meu tempo do Codó, que eu não sei conversar com vocês, no tempo de vocês de agora! Eu fico assim, às vezes pensando as coisas. A senhora (Amandyra) não sabe falar para mim, e eu não sei aprender as coisas que a senhora me ensina? Eu sei muitas coisas, e sei aprender

¹¹⁸ Depoimento cedido a esta investigação pelo encantado Zezinho Légua Bogi, em cima do médium Tieta Macau, gravado e transcrito por Amandyra em julho de 2023.

¹¹⁹ Doutrina da família de encantados dos Léguas.

também, mas vocês não aprendem as folhas para benzer, os remédios. Vocês só querem que nós aprenda as coisas do tempo de vocês, e faça o que vocês pedem.

Sobre o Lança

Lança Cabocla é o meu trabalho! É o trabalho que eu pedi para ele fazer, quando eu descí na crôa do meu filho a primeira vez tem mais de 7 anos. Sou o primeiro encantado da crôa de meu filho Tieta. Eu sempre botava na cabeça dele, quero um trabalho de boi, quero um trabalho para o boi! Porque eu sou boieiro. Sou boieiro e sou vaqueiro. E porque eu gosto do boi, o Bumba Meu Boi da brincadeira, sou brincante de boi. Eu amo meu Maracanã.

(...)

Porque o encantado pede uns presentes, gosta de ganhar presente também. Quando leva o boi do Maracanã, por exemplo, para os encantados abençoar é porque esse boi tem ali um apadrinhamento do encantado. Quando Dona Mariana faz lá o batizado do bozinho dela, o Barra do Dia, que meu filho já foi padrinho, é um boi de encantado que não é o mesmo boi que vai brincar nos arraial, nos palcos, é um brinquedo pra gente. Nós não desce só pra gira, nós não desce só pro trabalho. Tem também as coisas que os encantados gostam de fazer, brincar, festejar. E ganhar presente. Quando o boi acontece, ou um festejo de promessa, nós fica feliz. Pro encantado é um mimo, dos seus filhos pra ele. O Barra do dia, é um presente de seu Airton para Dona Mariana, é o bozinho dela, o brinquedo dela.

E como o trabalhador do meu filho é esse negócio de teatro, o mimo dele para mim e dos amigos dele seu Elton, Seu Abeju, Dona Inaê é o Lança Cabocla. Então é um presente do meus filhos para mim, mas é um presente que eu encomendei, eu vim encomendando. E vim dando as imagens para ele na cabeça, aí depois quando os outros filhos entram eu também fui dando os presentes na cabeça, porque a gente também faz as coisas assim, Ó deixa uma imagem, uma vontade.

(...)

Assim foi como a Dona Inaê entrou no trabalhador, e eu falei só ficar nesse trabalho quem eu quero, pode perguntar para todo mundo. Eles podem teimar, mas só fica quem eu quero. (...) Tem segredo que a gente não quer ficar dando para todo mundo. E esse trabalho tem um segredo, tem umas coisas que não vão ser dita. Hoje o trabalho é feito por todo mundo que tá nele, mas ele começou primeiro na vontade do meu filho, meu filho queria muito começar a conversar com as plantas, queria ir pra

outro lugar. Porque ele já estava vindo de fazer muita coisa com dor de morte, de racismo, que vocês passam. Eu também passei, mas meu negócio era no facão. Meu filho vem desse lugar do brinquedo, e nós também queremos contar nossas histórias.

Cada um tá no lugar onde tem que estar, se meu filho como cavalo de encantado, como filho de Santo, e o trabalhador dele é com Arte, é com teatro, com dança, é lá que nós também vamos estar com ele. Porque Mineiro também é curador! Então se o lugar onde ele tá, é o lugar onde ele consegue falar com mais pessoas, é lá que nós vamos estar do lado dele. Ajudando ele a desenvolver também o trabalho dele, como filho de santo e como artista, que é a função dele no mundo de agora. Mas tudo com respeito! Com respeito ao segredo, com respeito aos caminhos. Porque se virar só uma coisa pra mostrar, nós não quer estar também.

(...)

Porque foi com Lança Cabocla acabou que seu Elton começou aa se cuidar no Ilê, a conhecer o Caboclo Velho dele, Seu Guarazinho descer mais. Então... meus filhos estavam cada um trancado no seu lugar, não tinha como ir no Ilê. Então foi um jeito também de nós ajudar os meninos a desenvolverem os campos deles, de escutar nós, de receber as mensagens, mas tem muita coisa que eles têm que aprender, das limpezas...

(...)

Vocês meus filhos também são cavalo novo, então até entender as mensagens que nós diz, precisam aprender a escutar. Porque eu posso dizer para senhora de A a Z. Mas se a senhora só sabe A E I O U. A senhora não vai conseguir entender o abecedário. Então até para você aprender o que estão lhe dizendo, a senhora tem que ter ouvido para escutar e ter ouvido para escutar é trabalhar pra esse ouvido acontecer

(...)

Nós encantados temos nossas ciências. Mas nós também precisa aprender a ciência dos que estão chegando, não é porque eu sou encantado que eu sei todas as ciências. Então se a ciência do meu filho é essa, eu vou aprender também um pouco e eu vou dar minha força no caminho que é do meu filho. Porque todo ori tem seu odu todo mundo tem o seu propósito. Quando nós estamos fora do nosso propósito, a gente pega uma peia do mundo, pra a gente voltar para ele. Porque são os propósitos que nós escolhemos, porque ori é uma escolha não é uma ordem. Você escolhe o seu ori, escolhe o odu que quer nascer. Então você escolhe ser você, então se o Odu do meu filho é esse, e tá inclinado para fazer esses trabalhador pro Teatro, é lá que eu vou dar força para ele. Mas que isso não tire ele dos caminhos dele de asé, mas não tá separado, o asé não

é um lugar e o trabalhador dele é outro, não é isso! O meu filho vai chegar no teatro e eu não vou estar lá? Aí quando ele sair do teatro, que eu volto com ele? Não! Eu tô no teatro, tô onde ele for. Tem diferença quando nós desce, e quando nós balanceia. E vocês quando vão trabalhando, vão entendendo quando nós tá e quando nós tá balançando.

(...)

Desde o primeiro dia que começaram a dizer que esse negócio era Lança Cabocla, eu descia todos os dias, todos! Depois que acabava. Nenhum eu deixei de tá! E no começo que era na casa Maracanã, que tava naquele negócio trancado, de pandemia, era um momento para eles se distraírem. Então eu lembro meu filho dançava uns dias sozinho com as plantas, mas todo sábado ia ele, Abeju e seu Elton no computador. Aí se encontravam ali, Seu Elton e Seu Hugo faziam as músicas, e os meninos na sala dançavam com as plantas e com as velas, nem sabiam que estavam fazendo. Mas o que estavam fazendo ali, parecia muito um desenvolvimento que é quando você vai recebendo as energias, as energias vão passando e vão embora. E no final eu descia, ficava eu, seu Bruno, seu Elton conversando muitas coisas, conversando da vida. Então todo sábado esses meninos se encontravam para falar de ancestralidade. Aí meus filhos da Viramundo fizeram a música muito bonita da Ewá, dona Vitória lia umas poesias. Seu Hugo também do Maranhão mostrava as canção. Então... era um lugar que a gente se encontrava para conversar e distrair, para não ficar falando só das doenças do povo que morria. Para eu explicar para eles também o processo das passagens, então além desse trabalhador, era também um lugar para os meninos terem força. Nenhum adoeceu, porque tinha ali uma corrente de cuidado, da espiritualidade com eles e também das plantas. As plantas têm ciências, elas não estão dizendo as palavras que você sabe ouvir, mas elas estão aí conversando.

Assombros

Não é direção, não é diretor, eu só digo quero isso, isso aqui eu não quero, isso aqui não vai ter! Isso não pode ter! Porque quando eles entraram para esse negócio dos colégios lá eu não ia muito, lá do Porto. Só ia quando era dentro de casa. Nessa época tinha seu W. também. E teve umas épocas que a gente batia de cabeça, porque para ele era difícil ter encantado, e aí ele faz os trabalhos com as entidades também, com os Esu Bará. Mas eu o sentia da separação, do que a cabeça fala e do que a encantaria fala. Que a cabeça que tem que falar mais. E meu filho estava nesse lugar

de entender que nós também pode falar as coisas, nós não só pode, como nós fala, tô aqui falando com a senhora! Mas na escola não ia muito, mas tinha as passagens, nem todo mundo que passa desce!

Como o vento passou e não ficou, ele passou!

Então às vezes no desenvolvimento, as energias passam que nem nos trabalhador de vocês o Procedimentos pra não esquecer. A senhora não sente passar? O menino Quebrada, Dona Xadá, Dona Meruoca? Às vezes fica, às vezes só passa, às vezes não dá para dizer se é ou se não é, a senhora sabe dizer? Uma passagem, o nome passagem. E nessa passagem tem muitos tempos, tem o tempo do agora, tem o tempo de onde a energia vem, tem o tempo que parou, o tempo que desceu, o tempo que passou, é uma passagem. Por isso que nós fala passagem, deu passagem? deu passagem?

Por quê tá dando espaço para energia passar. Não é ficar, é passar.

E aí nós estamos falando de muitas coisas que estão dando passagem. Não só eu Zezinho, com as minhas lembranças, com a minha memória, com a minha energia do agora, misturada com a do meu filho, nós estamos falando do mesmo tempo que eu tô aqui, eu já fui no Codó Eu já fui no Codó em um tempo que não é agora, eu sou do Codó antes do Codó ser a cidade. Mas eu que tô aqui, eu sou um passado que tá no presente.

(...)

Esse trabalhador meus filhos ficaram esse tempo sem fazer esse trabalho não é à toa. Porque cada um acessou o que precisava para ir cuidar dos seus caminhos. (...) Então cada um foi para uma escuridão, eles chamaram as escuridões. Olha o nome do trabalho Assombras e Ttrincheiras: o que acontece depois que o mundo acaba(?). Cada um teve um mundo que acabou e agora que eles vão saber o que acontece, agora que eles estão começando, cada um do seu jeito a saber o que acontece depois que um mundo acaba. Cada um teve um mundo que acabou.

(...)

E aí minha filha com esses trabalhos eles começaram a chamar muita energia da Floresta. Quando eles faziam num lugar que não é o teatro, era muita energia que passava, muita escuridão, quem nem nos segredos da terra. E atravessar a escuridão não é fácil atravessar a floresta, não é fácil, tem onça, tem cobra, tem raposa, tem coruja, tem grilo, tem sapo, as pessoas se perdem. É escura, então precisa da Lança e da força da caboclaría. (...)

E outras coisas que não é sobre arte. Acho que essa é a maior descoberta deles, é que eles não são artistas, mesmo sendo artistas. Porque artista é uma palavra que vocês inventaram nesse mundo aqui, para falar de algumas pessoas que sabe fazer a interlocução do invisível com o visível. Que nem o xamã, que nem o pajé, porque quando o artista vai, não vai só. E o artista que tem a energia, ele tá chamando todas as presenças dele para estar com ele. Então quando a senhora entra no palco é a senhora, mas é a senhora e todo mundo que a senhora já foi na vida, e todas as ciências que a senhora teve nas vidas que a senhora foi. Então o artista que é artista dentro da minha ciência, não tô falando das faculdades de vocês, porque podem ter muitos entendimentos. Tô falando que no meu entendimento é, que esses meus filhos não são artistas, eles são as pessoas que estão passando e recebendo uma comunicação de uma ciência de muitas vidas que eles já viveram, de muita gente que caminha com eles. Uma delas sou eu, Seu Guarazinho, Seu Faixa, Seu Caboclinho, Seu Caboclo Velho e tantos outros que não querem dizer o nome. Não quer dizer que todo mundo tem isso e que isso é um super poder, eu tô dizendo que esse é o caminho deles, cada um tem suas escolhas que faz no mundo, antes de nascer e quando continua nele, e tá aí trocando com Esú.

Quando vai fazer esse trabalhador, o Assombros, e o que eles perguntam, eles não estão sabendo do tamanho da coragem que eles estão tendo que ter para fazer esse trabalho. O que acontece depois que o mundo acaba, por conta desse trabalhador depois de todo tempo que eles ficaram ali se encontrando para fazer os dois trabalhos, eles começaram a entender como é que chama os mais velhos dos mais velhos dele, cada um na sua natureza. Dona Inaê, faz muita diferença, porque as duas vezes que os meninos fizeram ela não tava na presença, e boa parte desse trabalhador foi feita na Floresta. Mesmo sem saber ela tem a ciência de saber guiar para as energias irem, os meninos têm a ciência de chamar e ela a de saber guiar.

(...)

Eles começaram a mexer em coisas mais profundas seu Kayantê, ele é do tempo da pangéia, não é nem desse mundo que vocês conhecem como ele é hoje dividido.

(...)

Veio o seu Kayantê, veio uma energia que é da Mata em Abeju, da mata fechada, e veio uma energia das Águas Profundas em seu Elton. Se for pensar mesmo nas forças ainda falta o fogo, o vento, eu não sei quem são essas pessoas... não sei se é de trabalhador. Mas sei que eles foram num lugar que é muito abismo (...) Pra falar de fim

de mundo, só sabe falar mesmo quem viu ele começar, e já viu ele terminar alguma vez. Então esse trabalhador também começou a convidar um fim de mundo para eles quatro, e começar novas vidas pra cada um no seu tempo

Assombros e trincheiras eu não tenho ciência para falar. Mas o que eu consigo dizer desse trabalhador é isso. Sei que ele foi feito no negócio desse festival e que na época vocês estavam tudo falando de um mundo que ia acabar, e acabou que morreu muita gente.

Vou lhe dizer nós que lida com desencarne, é muita gente que nem quando tem guerra, que nem quando tem os vulcões, tsunamis. Quando tem desencarnes muito grande assim, vocês mexem na energia da terra. Um exemplo, tem esse pote de terra e tem esse pote que tá a Samambaia. A Samambaia precisa desse tanto de terra para ficar bem, daí você tirou metade da terra da Samambaia e colocou em outro lugar, isso dá um desequilíbrio. Porque você tirou energia viva da terra, para virar outra coisa. Para o mundo da astral, tivemos que receber muito espírito pra gente encaminhar, então deu uma desordem no mundo. Que só agora ele vai começar a organizar... porque ainda não começou. Quando nós começar a organizar lá, é que vocês começam a organizar aqui. Porque a gente começa a encaminhar as energias, como a terra vai conseguir comer tanta gente que morreu, tão rápido? Essa carne precisa se decompor, precisa virar adubo, depois que voltar a virar terra boa pra semente subir e virar planta. E mudar isso não é do dia para noite, mas do dia para noite muita gente morreu. Então mexeu na organização de todas as energias da terra. Eu não tô falando só de um mundo que vocês vivem, estou falando de um mundo que vocês não vêem, mas que às vezes vocês conseguem pegar, que é como a terra come, como a terra transforma e como isso volta para vocês.

Então querendo ou não, quando os meus filhos começam a falar desse trabalhador, o que acontece quando acaba? É uma confusão, se acabou do jeito que acabou, como aconteceu nesse 2020. Porque acabou um mundo ali, e vocês estão vivendo o outro que ainda é uma grande loucura. Agora vocês que vocês vão começar a viver bem. Vocês adoecidos da cabeça é porque ficaram trancado muito tempo, mas também é porque mexeram na organização do mundo. Algumas coisas pararam de acontecer. Talvez o sol que entrou não entrou do jeito que era para entrar. Talvez o oxigênio que a senhora respirou não tinha o que precisava para senhora respirar. Porque as coisas não são só o que vocês vêem, então precisa entender melhor como a terra funciona, pra viver bem.

Então todo mundo que tem essa tristeza não pode se cobrar tanto, se não está totalmente bem, porque para além da vida de vocês, tem também a organização das coisas que nós toma de conta.

(...)

Tempo e cura

O que eu já falei é o que eu posso, o resto é segredo. O que eu posso dizer é que quando nós desce, nós estamos sempre trabalhando. Mesmo quando eu tô aqui farreando, com espumosa, eu não desço à toa. Eu desço porque eu preciso descer, porque eu quero, e o tempo que eu tô aqui, tô fazendo meu trabalho no plano do invisível. Porque nós mexemos nas químicas do invisível. Vocês acham que é só vocês que mexem nas coisas e que tudo dá certo. Se fosse só vocês mexendo nas coisas, vocês fariam a maré encher e secar na hora que vocês querem, vocês faziam lua cheia e lua nova na hora que vocês quiserem, o sol se pôr. Se fosse tudo do jeito que vocês querem, a natureza obedecia a vontade de você, mas o criador do mundo, as criadoras do mundo são pessoas muito divinas e inteligentes, que nunca vão dar o poder da natureza para vocês pecador. Porque até isso vocês inventaram os pecados. Por isso vocês são pecadores, porque acreditam no pecado, porque vocês não sabem viver com as coisas, vocês não sabem viver igual com tudo que tem no mundo.

Vocês querem sempre dominar, ser maior, maior que o mar, maior que as cachoeiras, maior que a terra, maior que a chuva. Por isso vocês aterram o mar, vocês inventam jeito de furar a terra até o sangue dela. É muito bom que vocês têm as inteligência, mas a inteligência de vocês é só para ser maior que a natureza. E a natureza minha filha, é linda! Porque quando ela quer, quando ela cansa ela dá de ombros e faz assim um tsunami, um vulcão explodir. (...) Então enquanto vocês estão aqui conversando comigo nós estamos no mesmo tempo fazendo as coisas que precisam ser feitas e vocês não estão vendo, porque ainda falta muito pra esse mundo de vocês aprender a viver de novo com todas potências do invisível.



ITAN DE CABOCA

Caboca passou na mata e via. Via mato para além do mato. Via gente que aparecia.
Caboca andava léguas e via, coisa que só quem tem olho bom vê. E a mata olhava
caboca. Caboca se arrepiava e ria.

"Quem tem olho bom, olha mesmo de olho fechado."

(Abeju)



120

¹²⁰ **Figura 67:** Facão e Maracá, instrumentos dos cabocla na Serra do Canduru – BA, 2021. **Fonte:** arquivo pessoal.

3.2. Retomar narrativas entre o palco e as telas: Assombros e trincheiras: o que acontece depois que o mundo acaba (?)

3.2.1. Festival Panorama e Panorama Raft

O Panorama é um dos festivais de arte mais longevos do Brasil, sua primeira edição foi em 1992, no Rio de Janeiro. Teve como primeiro nome Panorama de Dança Contemporânea, sob a direção de Lia Rodrigues, coreógrafa e diretora de uma das companhias de dança mais antiga do país, que também recebe seu nome. Um dos focos do Festival Panorama sempre foi acolher e oferecer olhares plurais a dança, trazendo em suas programações performances, espetáculos de companhias, instalações e outros formatos múltiplos de se pensar dança, em grande parte com o eixo sul e sudeste. Segundo a página do festival, foi no de 1996 que o Panorama passa a ter em sua programação obras internacionais, e logo depois virar também um festival internacional. Até o presente desta escrita, com trinta anos de existência, é o Festival Panorama um dos principais festivais de dança e arte contemporânea do país, que integra importantes redes internacionais de artes cênicas, como a Red SudAmericana de Danza, a Next Step, rede financiada pela União Europeia que reúne os mais prestigiados festivais da Europa, e a IETM, que reúne mais de 500 festivais, centros culturais e teatros.

Assombros e trincheiras: o que acontece depois que o mundo acaba (?) foi um dos afluentes da pesquisa Lança Cabocla, criado por Abeju, Elton Panamby, Inaê Moreira e eu, projeto multimídia que foi aprovado no programa Panorama Raft. O Raft foi uma edição especial e emergencial de pandemia proposta pelo Festival Panorama que contou com uma coprodução internacional, que ofereceu suporte a dez criações e cinco pesquisas artísticas, propostas por artistas brasileiros, escolhidos por meio de chamada pública. Durante o Raft atravessamos três meses de imersão criativa – de junho a setembro de 2021 – em formato híbrido (presencial e virtual) e tivemos estreia nas redes do virtuais do festival, no início de outubro do mesmo ano.

Além da apresentação das obras e pesquisas produzidas, a edição virtual do Panorama também contou com a Conversa Flutuante, programação feita em parceria com o SESC SP e o SESC Pinheiros. Foi uma série de mesas ao vivo, que discutiram temas levantados a partir das obras selecionadas naquela edição do festival. Eu fui convidado a estar na primeira conversa Flutuações e sobrevivências - Novas estratégias de cooperação, curadoria e criação, que contou também com os curadores Tiago Guedes

(PT), Ricardo Carmona (PT/ALE), e Talita Rebizzi (SESC), com mediação da Nayse López, diretora do Panorama. Elton também foi convidado a estar na conversa Futuros Ancestrais - A que tempo a gente pertence? Danças escondidas agora trovoam, junto de Soraya Portela (PI), Idylla Silmarovi (MG) e mediação de Rafael RG (SP), um dos curadores do Panorama Raft.

3.2.2. O processo, o festival, a encantaria como assombro

Uma aparição cênica, uma instalação coreográfica criada sob a égide de existências em transe e trânsito. Poros abertos e corpo fechado entre opacidade e transparências, cores, escuros, luzes vagalumes, presenças rodantes em vultos e corpos sônicos entre revelações e segredos, o trabalho fricciona as noções de visibilidade e presença.

O assombro aqui é a dança dos corpos que vem em vultos ou por passagem (como os encantados), entre o escuro e o que não vemos, montar trincheiras contra o carrego-colonial. Deste modo esta criação parte de três disparadores para reconstruir coreograficamente, narrativas macumbeiras de mundo: a imagem em aparição/assombro, o som (comunicação invisível) e o gesto-espirlalar (das corpas e das espacialidades). Uma experiência de evocação das presenças entre visível e invisível, se utilizando da disposição e relação com as câmeras, plantas, pontos, rezos, buscando um atravessamento multissensorial junto ao público presente. Os performers-macumbeiros trilham caminhos de relação entre espaço, corpo-cavalo, assombro, assento, cura para construção de narrativas espiralares acerca de morte-renascimento.¹²¹

Nunca entendi se era uma questão, uma resposta, uma proposição ou um risco.

Mergulho no profundo. Abismo da escuridão. Abissal.

Um passeio na floresta, na floresta mesmo. Na Mata Atlântica.

Um mês na mata graúda. A gente foi buscar a ciência no meio da floresta. Com os jacarés, as cobras, as raposas, as susuaranas.

Com o frio da Tibina, com o mar do sul da Bahia. E todos os rios.

A gente conheceu toda a família de Inaê, conversamos com os vagalumes, aprendemos a dançar trincheiras. Colhemos sementes de cacau.

Inventamos um trabalho que pode acontecer de passagem, sem depender das nossas presenças. Elton chama com o som, Inaê guia com o gesto.

Abeju e eu oferecemos passagens.

E o Panorama. Dez projetos foram escolhidos em todo o Brasil. Raft. Um portal de muitas línguas, programadores, curadores. Um festival de 30 anos, onde nenhuma obra

¹²¹ Sinopse do trabalho, extraída do projeto escrito para o Festival Panorama, acervo coletivo da Plataforma Lança Cabocla.

de maranhenses havia dançado, até ali. Nunca havia recebido uma verba sem necessidades de prestação de contas, pra montar um trabalho. Alguns compraram uma câmera com R\$ 40.000,00, outros pagaram uma rede de artistas, fizeram muitos comerem com esse dinheiro. A gente partilhou em um queerlombo. Sobre nós, foi lançada muitas preocupações com a tradução, como os co-produtores iram compreender o nosso trabalho. Traduzir os termos, traduzir as escolhas. Traduzir era mais importante do criar, em nosso caso.

Sorry, but this is about what you will never understand! Learn to deal with what you cannot master, buy, sell, copy.

We are no longer dancers, we are no longer artists. Here, we are like shamans, translators of the invisible. Warriors of the land in ancestral retaking. We are not mediators of the colonizer's desire.

Incorporar é lembrar. Incorporar é lembrar.

Esse é o nosso maior compromisso.

Mesmo que a gente tenha que firmar como muita força os pés no chão, a ponto de nos enterrar, engolir lágrimas, cuspir fogo, amolar facão. Empunhá-los se for necessário.

Lembrar. Refazer memórias. Retomar lugares estéticos, estésicos, epistêmicos, históricos.

Ainda que eles não saibam o que é um maracá. Ainda que nos perguntem insistentemente se temos permissões para fazer o que fazemos. Como se fossemos ignorantes o bastante para entregar nossos segredos, como acreditaram por séculos a fio, que os povos originários dessa terra foram enganados por espelhos. Retomada. Ainda que nos perguntem o que difere nosso processo de uma religião. Porque eles não sabem que não há um religare onde já somos nós a atualização da própria dimensão espiritual.

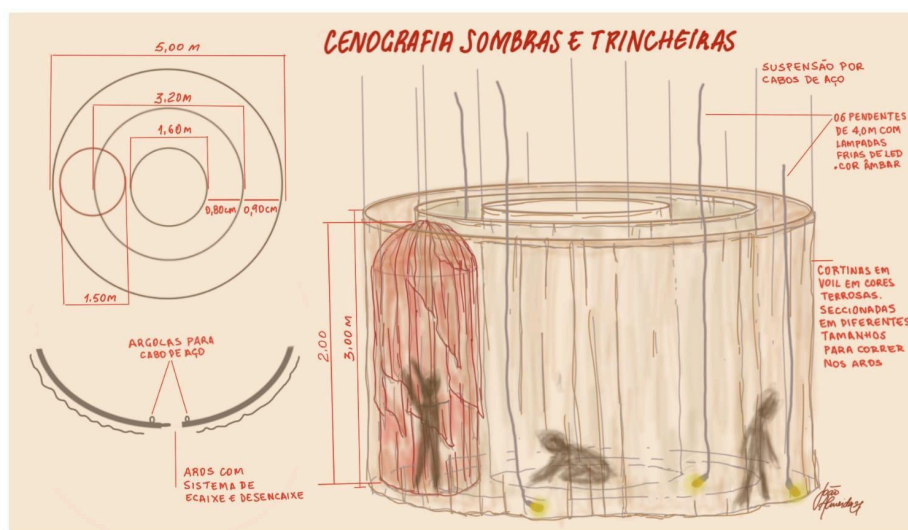
Refazer memórias, histórias. Ainda que escutemos nas reuniões virtuais, como todos os outros projetos, que alguns artistas são épicos, outros reis da dramaturgia, ou “até que enfim a gente viu alguma coisa caminhar!” Nunca é o bastante, até que a gente traduza pra língua deles.

A gente só conseguia mesmo rir, quando eles aplaudiram quando queimaram Borba Gatos¹²². Sem mesmo perceberem que ao instituírem reis e figuras épicas, estavam ali

¹²² Borba Gato foi um colono brasileiro, bandeirante paulista, sertanista, proprietário de escravizados e descobridor de metais preciosos que esteve envolvido no conflito da Guerra dos Emboabas (1708-1709). Nas bandeiras em que realizava, indígenas eram aprisionados e vendidos como escravizados. Ao longo de sua vida como bandeirante, foi um dos responsáveis pela realização de diversas bandeiras pelo território brasileiro nos atuais estados de Minas Gerais e São Paulo. Nessas bandeiras, os grupos indígenas os quais eram encontrados pelo caminho eram assassinados, as mulheres

reproduzindo a construção, posturas coloniais tão iguais ao monumento queimado. Depois que a gente passou, algo mudou. Depois do RAFT, depois todas as mesas conversas encontros, posturas de outros criadores. Do movimento nacional de retomada, da emergência em escutar os povos da terra. Algo mudou... As vistas do Panorama ampliaram a panorâmica... Mas daqui nos mantemos atentos a acompanhar o que virá depois que um mundo acaba.

Figura 67: Esboço de Cenografia feito pelo Ateliê Vortex- MA, 2021.



Fonte: arquivo pessoal

Figura 68: Ilustrações feitas para material gráfico por Abeju, 2021.



Fonte: arquivo pessoal

estupradas e os sobreviventes escravizados. Em 24 de julho de 2021, foi atado fogo na estátua de Borba Gatos, monumento controverso da cidade de São Paulo, um grupo de manifestantes, chamado Revolução Periférica assumiu a autoria do ação contracoloniaalista.

Narrar história desde imagens, sonoridades, textualidades não lineares

O segredo da floresta, dos tempos antigos



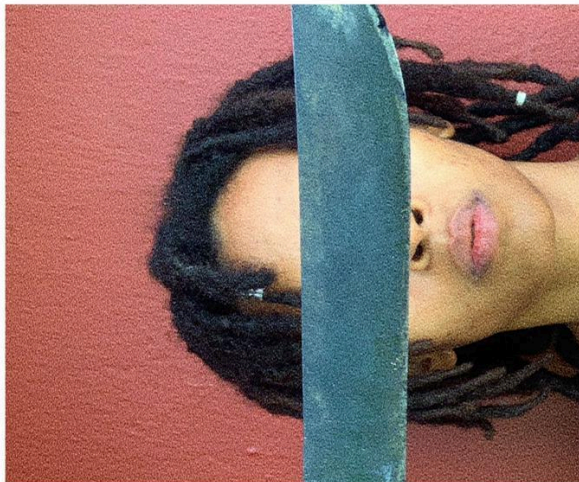




ITAN DAS TRÊS PONTAS

Vem de longe vem, montado sobre seu cavalo
Vem de longe vem
Com uma espada de três pontas
Vem de longe vem, atravessa a noite escura
Abrindo a mata ê!
Que nenhum mal encontra passagem
Nós te convocamos para
Abrir a mata ê!
Quem nenhum mal encontre passagem
Guerreiro da noite azulada
Vem de longe vem,
Com sua espada alada
Vem de longe vem, montado sobre seu cavalo

(Inaê)





ORIKI DE TROMBA D'ÁGUA

Eu sou um leito
Moro debaixo dos Rios
Irrigo, alimento e abasteço as fontes
Se me procurares debaixo das pedras
O que verás será meu
Olho transbordante
Convocando-te para o
(A)fundamento.

(Elton)





ITAN DOS OLHOS MANSOS

O boi tranquilo serenava na noite profunda tangendo sonhos graves que moviam a superfície tectônica das coisas. Em seu respirar, inalava e exalava sentenças de despregar de um plano de realidade a outro, como golpes de vento a atijar num mesmo instante, lembrança e esquecimento. Nesse pêndulo, nas passadas de um giro veloz posto em lenta leitura, ressonava. Cedo os chamadores feitos de pele, madeira e metal se acordavam em toques convocando as aldeias. Foram chamados os povos de pena, povos de pedra, povos de pele, povos de escama, povos de lança e povos de folha. O guará, o pássaro vermelho que rasgou o céu em voo esguio, vendo a movimentação de sobrevoo se chegou mais perto para ver o que acontecia e deu de encontro direto com os olhos do boi e foi como olhar para os olhos de uma lua refletida em águas profundas. Além de um encontro, deu-se uma transfusão de vistas. Numa explosão de cores e forças o guará acelerou-se num giro e como um peão, uma espiral de tempo, abriu no chão um portal para uma dimensão onde as velocidades se ralentavam e era possível ver o mínimo movimento das penas, gotículas de água e suor, a transfiguração daquilo o que metamorfoseia. A partir dali o guará aprendeu a ver o mundo com olhos alafiados, mas mansos.

(Elton)





Referências das Imagens

Figura 67: Envultações com as saias, processo Assombros e Trincheiras 1 – BA, 2021. **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 68: Envultações com as saias, processo Assombros e Trincheiras 2 – BA, 2021. **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 69: Envultações com as saias, processo Assombros e Trincheiras 3 – BA, 2021. **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 70: Aparição e visagem na mata, floresta, processo Assombros e Trincheiras – BA, 2021. **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 71 Aparição e visagem na mata, Tieta, processo Assombros e Trincheiras – BA, 2021 **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 72: Aparição e visagem na mata, Inaê processo Assombros e Trincheiras – BA, 2021 **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 73: Ensaio na oca, corpo-cavalo – Inaê, Abeju e Tieta, processo Assombros e Trincheiras – BA, 2021. **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 74 Ensaio na oca, corpo-cavalo – Inaê, Abeju e Tieta, processo Assombros e Trincheiras – BA, 2021 **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 75: Ensaio na oca, corpo-cavalo – Inaê, Abeju e Tieta, processo Assombros e Trincheiras – BA, 2021 **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 76: Transcrição do Itan Tromba d'água por Abeju, processo Assombros e Trincheiras – CE, 2021. **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 77: Transcrição do Itan Tromba d'água por Abeju, processo Assombros e Trincheiras – CE, 2021 **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 78: Envultação chifres, processo Assombros e Trincheiras – BA, 2021 **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 79: Transcrição do Itan das Três Pontas por Inaê Moreira, processo Assombros e Trincheiras – BA, 2021. **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 80|81|82: Transcrição do Itan Olho de Poço, por Tieta Macau, processo Assombros e Trincheiras – MA, 2021 **Fonte:** arquivo pessoal

FLUTUAÇÕES E SOBREVIVÊNCIAS¹²³

De onde venho?

Resolvo ler para não deixar de falar o que acho que preciso falar, não acredito estar aqui à toa. Muitos e muitas são comigo. A primeira vez que estive como criadora em um festival (inter)nacional em 2019, resolvi em determinando momento da ação parar. *Ancés*, a criação, me permitia parar. Parei, não porque fui maltratada ou algo do tipo, estava numa grande galeria em um dos bairros mais caros de São Paulo. Olhei pra aquelas grandes paredes brancas, pra quem assistia a ação... o frio de 11° me atravessou, e senti que os ancestrais que compartilham vida comigo, não queriam mais dançar ali. Por aquelas grandes paredes e plateia brancas. Por ver tão poucos de mim. Pelas muitas edições daquele evento, o qual conta-se nos dedos a participação das nordestines, nortistes, negres, indígenas (história comum nos eventos de artes do Brasil). Parei pelos mais de 500 anos de acesso negado a essa história. Parei. E falei, ali na hora, o porquê parei. E depois fizemos uma roda onde todas dançaram. Assim a criação mudou e eu passei trabalhar um pouco mais.

Começo a falar de onde venho não apenas por uma necessidade de apresentação, mas para desde já notarmos em prática, outras possibilidades de ver o mundo.

Dizer que descendo da serpente não é uma mera imaginação, até mesmo porque o ato de imaginar nos oferece a potência de idealizar e criar realidades, não apenas de contá-las.

AIKANÃ, AIKEWARA, AKUNTSU, AMANYÉ, AMONDAWA, ANACÉ, ANAMBÉ, APARAU, APURINÃ, AARANÃ, ARARA, ARUÁ, AWÁ-GUAJÁ, BAKAIRI, BANAWÁ, BANIWA, BARASANA, BARÉ, BORORO, CANELAS TIMBIRAS, CARA PRETA, MUNDURUKU, DAW, DESANA, JABOTI, ENAWENÊ-NAWÊ, SALUMÃ, FULNIÔ, FULKAXÓ, GALIBI, GAVIÃO, GUAJAJARA, GUARANI, TENETEHARA, MACU, IKOLEN, IKPENG, INGARIKÓ, KARAJÁ, JARAWARA, JENIPAPO-KANIDÉ, PAYAKU, KAAPOR, KALANKÓ, KAMAIURÁ, KAMBA, KAMBEBA, KARIRI, KRAHÔ, KRENAK, MACUXI, MAKUNA, MARUBO, MUNDURUKU, NAMBIQUARA, NÁUA, OROIN, PANARÁ, PANKARÁRÉ, PATAXÓ, PITAGUARY, PURI, POTIGUARA, PARAKANÃ, SAPARÁ, SATERÉ MAWÉ, SHANENAWA, SIRIANO, TAPAJARA, TAPAJÓ, TAPAYUNA, TAPEBA, TAPUIA, TICUNA, TERENA, TORÁ, TREMEMBÉ, TUKANO, TUPINAMBÁ, TUPINIQUIM, TUXÁ, TUYUKA, WAJURU, WAPICHANA, WAJÁPI, WAURÁ, XOCÓ, XUKURU, YAMINAWÁ, YANOMAMI, YAWANAUA, ZOE, ZORÓ

¹²³ Texto feito por mim para a participação do Conversas Flutuantes em 07 de setembro de 2021, na página do Youtube do Festival Panorama e do SESC SP.

Aqui chamo alguns povos que constituem esse território violentamente intitulado Brasil, não venho aqui falar por eles mas com eles. Povos dessa terra que bem poderia ser Pindorama, e nós pindorâmicos, moradores da terra das palmeiras... E se ainda inevitável fosse, o assombro colonial que rebatizou aqui como Brasil, que pudéssemos ainda, ser chamadas de brasileiras, trazer com sentido, o vermelho cor de brasa do Pau-Brasil, e não carregar esse sufixo da profissão de explorador.

Muitos são os povos que nos falam que descendem de animais, de plantas, de montanhas, lêem o mundo de tal maneira, que percebem-se partes e não donos da terra. Não é sobre idealizar, muitos são os povos que descendem de rios e montanhas.

Cada povo tem seu jeito de narrar suas Histórias, mas para que o estado reconheça, ainda se faz necessário o antropólogo (em grande maioria um membro fora da comunidade) e a FUNAI. A história não pode ser contada pela história, a cosmologia não pode ser percebida por cosmosensações, a terra não pode ser um contínuo, precisa ter dono, data, marco, registro no papel.

Torna-se obrigatória a tradução. A mediação. Um enquadramento.

Por aqui, além dos muitos povos indígenas, temos descendentes de nações Jejes, Bantu, Ketu, Nagô, Angola, cosmologias que também reconhecem na natureza seus ancestrais, a si, e suas continuidades.

Meu ancestral mais velho é jejê jejê, uma píton real e uma sucuri, que por vezes se faz chuva e arco-íris. Por isso carrego comigo outros nomes além de Tieta, adjinas. Minha casa, meu ilê, é jejê, nagô, cambinda, tapa e funfun, é de pajelança, de cura.

No Maranhão e em outras localidades entre norte e nordeste do país, é muito comum a presença dos encantados, dos caboclos, fora dos rituais litúrgicos.

Comum é encontrar um encantado brincando bumba meu boi, festejando num tambor de crioula...

Por aqui a gente conversa com a Cabocla Iracema, ela fala sobre como migrou por Maranhão, mesmo com sua praia sendo no Ceará.

Ou ainda podemos receber os cuidados de Dona Mariana, encantada filha de Dom Sebastião.

Não é fantasia, é realidade. Não é religião, é cultura. O invisível não é necessariamente o transparente.

Era pra falar sobre estratégias de curadoria, cooperação e criação, e estou eu aqui falando de formas de ver o mundo, acredito que precisamos alargar as vistas.

Estratégias de sobrevivência e cooperação

O sincretismo ainda aparente em muitas manifestações afrobrasileiras, por exemplo, não pode ser lido apenas enquanto herança colonial. É preciso inverter os pólos e enxergar como estratégia de continuidade. Mandinga, gesto pendular, como diz Doutora Leda. Confluência, como diz Negro Bispo.

O baião de princesas, festa que acontecia originalmente no terreiro do Egito, no Cajueiro, no dia 13 de dezembro... Sobre a qual, dizem que quem tinha olho bom pra ver, conseguia enxergar as encantadas princesas descerem no escaler em direção à praia, para assim incorporarem em seus cavalos. Nessa festa não se tocava tambores, mas rabeças e pandeiros, para caso a polícia aparecesse poderiam justificar dizendo que era baião e não macumba... assim a festa não acabaria.

A gente tem inúmeros grupos de bumba meu boi com mais de 200 brincantes, que bordam suas roupas, constroem seus instrumentos, alimentam todos os que brincam e quem chega nas suas sedes. Permanecem há muito, sem apoio do estado ou outro patrocínio. Há no mínimo 200 anos se brinca boi nesse estado. Entre mandingas, fé, cooperação e sobrevivências...

Estou aqui falando de modos estar no mundo.

Eu e muitas outras viemos também deste modo de ver e estar.

Como não criar em diálogo com um encantado, com invisível, com a folha, quando elas fazem parte do mundo, contam mundo, continuam mundo? Esse que fazemos parte?

Quando sujeitas oriundas de territórios epistêmicos contra hegemônicos e cosmoperceptivos, como os evocados acima, resolvem aventurar-se no campo da criação desde a ancestralidade, precisam sempre justificar que o fazem, não é religioso ou representativo. Note-se que falo desde a ancestralidade e não a partir de.

Ancestralidade enquanto território epistêmico e não enquanto tema. Não há religare quando parte-se de onde se vem. Não há representação no que só acontece.

Muitas são as artistas que já não fazem dança, teatro, artes visuais ou performances. Elas cruzam, encruzilham, transicionam, elas fazem nyogolons, macumbarias cênicas, ebó art, práticas macumbeiras de cura, gambiarras. São alarinjós, são cyber ogans, são corpos catimbozeiros, são fazedoras de rastros. Elas já são a atualização de estratégias. Elas não coisificam, dando nomes. São futuro ancestral.

Não há mais espaços para uma tradução. Para caber em enquadramentos. A vértice e aresta que precisa aprender a ser curva, ver menos em linhas e quadrado. Aprender a encruza na espiral. Onde há o cruzo não há destruição nem captura.

A curadoria é uma escolha

Escolher é um lugar de poder

Tomemos cuidado.

Quem escolhe, por vezes exclui

Quem escolhe acha que legitima

O que legitima é um circuito

Mas o circuito não é único

Muitos são os circuitos

A problemática não é escolher.

A problemática se dá quando a história única opera

E nas artes ela opera quando:

O sudeste é lido enquanto nacional, o norte e nordeste enquanto regional.

Quando o internacional é lido enquanto América do Norte, Europa, Austrália e Japão.

O continente africano, o continente asiático a américa latina e central são o quê?

A problemática opera quando regimes estéticos da história da arte ocidentalizada, são os únicos norteadores para se compreender arte;

Quando são usados parâmetros apoiados nesses regimes, para dizer o que é e o que não é dança, performance, teatro, para enquadrar linguagens;

A problemática se dá quando é escolhido um artista dissidente de raça ou gênero para ocupar a “cota” – e aqui não estou falando de políticas afirmativas – que os eventos e seus organizadores, precisam para contemplar a necessidade de estarem atualizados com as demandas, para não dizer modas, do momento.

A problemática se dá quando esse artista se torna, sem perceber, responsável por representar uma coletividade. Lhe negam o direito de responder apenas as suas demandas de artista.

A problemática se dá por que não é sobre incluir, é sobre tornar parte. Mudar desde de onde e como são pensadas as programações, as entranhas, as estruturas.

Assim fico com a pergunta: as curadorias, os equipamentos culturais, os gestores e gestoras, as professoras e professores dos cursos de arte, os festivais, as salas, galerias, palcos, estão de fato preparados para pensar novas formas de cooperação, curadoria e criação?

Estão de fato preparados para ultrapassarem a barreira das justificativas pessoais, e perceber que não é sobre bandido ou mocinho, e sim sobre resoluções de problemas. Sobre reparação e retomada. Para resolver qualquer mazela, curar qualquer doença ela precisa se manifestar e a gente reconhecer... Essas pessoas estão de fato preparados para isso?

Pensar novas formas de sobrevivência ou talvez excluir o “nova”, e aceitar a encruza, com os modos há muito já existentes, requer um esforço brutal de fragmentar essa história pretensa hegemônica. Muitos povos aprenderam a continuar apesar do fragmento, apesar da tentativa de apagamento de suas memórias... continuaram e continuam na espiral da ancestralidade. Tecnologia mais antiga do mundo.

Pergunto se quem escolhe, escolheria esquecer, apagar ou fragmentar o “EU” construído, para encontrar outros modos, inclusive o de não escolher mais?

FUTUROS ANCESTRAIS: A QUE TEMPO A GENTE PERTENCE?¹²⁴

Povos lançados ao passado remoto e/ou ao futuro longínquo. O tempo tem a ver com distância, com escuta, com registro. O que há de nós, des nesses, nos arquivos do mundo? O que restará de nós nos arquivos do futuro?

Se hoje é o passado do futuro, o agora também é o futuro de ontem? O passado uma confluência de agoras, que ano é hoje mesmo?

O tempo... uma invenção de quantificar a vida em fragmentos, em moeda de troca, quanto vale o seu tempo?

Iroko... uma presença espiralar do que nomeamos como tempo. Como já foi dito, redito, escapa, se movimenta na contramão de Chronos e está sempre na presença, na robustez de raízes, tronco, galhos, folhas, frutos... Alimentar o Tempo, conversar com o Tempo, trocar com Tempo as bonanças que só Tempo pode trazer.

O futuro é uma presença?

Eco, delay, o que reverbera atéeeeeeeeeee? Sumir dos ouvidos?

Parece que há muito tempo essas vozes todas anunciavam e enunciavam filosofia, arte, ciência, política, ecologia, futurismos, perspectivas espaço-temporais, entretanto, parece que a escuta sobre elas em diversos casos se mostrou tardia, quando não inexistente. Quanto tempo demoramos ouvir Fanon, Leda, Evaristo, Mombaças, Octavias, Stellas (do Patrocínio e de Oxossi), Valdinas, Krenaks, Helenas Viera, Kopenawa, Angela Davis, Bell Hooks, Audrey Lorde, Estamira?

Quantes de nós conseguem envelhecer? Quais são as condições de nosso futuro velho?

Pretos Velhos, Pretos Novos, encantos. Como Tieta anunciou ontem em sua leitura a qual agradeço e me vejo inscrito, há uma multidão de existências cuja viagem pelos tempos – passado, presente, futuro – é um fluxo de passagem. Há quem aprisione essas existências em cadeias epistemológicas, congeladas em um passado distante, criado pela perspectiva delirante do olho antropológico, antropocêntrico, necróptico. É um delírio da branquitude a ideia que se criou dos povos indígenas. É um delírio da branquitude a

¹²⁴ Texto feito por Elton Panamby para a participação do Conversas Flutuantes em 08 de setembro de 2021, nas páginas do Youtube do Festival Panorama e do SESC SP. Cedido por Elton, para complementar este capítulo.

ideia que se criou sobre o continente africano, seus povos e aqueles que são fruto da diáspora forçada. É um delírio da branquitude cisgenera a leitura acerca de corpos travestigêneres. Um delírio fatal que põe sob a mira e alveja o passado, dificulta o presente e condena o futuro.

Quando sou convidado a pensar sobre essa questão posta sobre a mesa de hoje:

FUTUROS ANCESTRAIS: A QUE TEMPO A GENTE PERTENCE? Danças escondidas agora trovoam

Sinto-me impelido a pensar no que fundamenta, no que dá estrutura para que o futuro aconteça, a partir de uma conjuntura de cosmogonias, de tempos que movimentam-se em muitas direções, em fluxos espiralares. Prevemos futuros escuros, densos, (re)generativos, em transformação constante. Está acontecendo agora. O tempo da escrita desse texto encruzado até o tempo de sua leitura, o tempo do delay entre a emissão da minha voz e a recepção e emissão através dessa plataforma, o tempo da pessoa traduzindo em libras, o tempo do olho que lê a minha voz. O tempo do ouvido que lê esse enquadramento de tela.

Pertencemos ao tempo de Iroko, ao tempo daquelas que atravessam os séculos como permanências insistentes, por tenacidade e resistência, apesar de todas as tentativas de queimar nossas raízes.

O futuro é também sobre arquivos.

“Adentrar uma floresta familiar é percebido como andar nos passos dos ancestrais. É descobrir o que eles conheceram e transmitiram para nós, mas também encontrar saída onde eles deixaram fechado de modo que possamos caminhar em direção as mais descobertas para as necessidades de nossas gerações e aquelas das gerações futuras. Porém lá é mais que isso. Andar na mata durante a iniciação, é revisitar Makulu¹²⁵, onde cada coisa é possível de ser encontrada.”

Beatriz Nascimento no filme “ORI” revela uma chave: **“incorporar é lembrar”**. E nos lembra que os ebós assentados na mata serviam não só à devoção aos orixás e encantos, mas também para alimentar aquelas que se encontravam em processo de fuga de um sistema escravagista. Assentar um ebó é também fomentar a liberdade. Alimentar a

¹²⁵ Digamos aqui antes do trecho, que estudiosos Kôngo modernos estão usando este termo, makulu, nas suas conversações para significar biblioteca. Bem, não são as bibliotecas do mundo, coleções, em grandes parte, dos trabalhos dos mortos (bakulu), os ancestrais? Não é humanidade constituída por mais mortos do que vivos? “ (Fu Kiau Bunseki Trad. Makota Valdina)

liberdade é garantir o futuro.

Lembro também de um dos saberes que considero fundamentais para pensarmos aqui nesta conversa sobre as relações de temporalidade, que vem de muitos povos, notadamente em diversos povos originários, que é a perspectiva onírica. Os sonhos possuem um papel importante naquilo o que construímos enquanto futuro. Os sonhos nos projetam, são capazes de nos guiar por lugares-momentos intransitáveis a olhos abertos. No escuro, numa vidência sônica, para possibilidades de futuro é preciso que nos seja garantido também o direito a sonhar, imaginar, criar.

Nossos movimentos são rodantes e ah... como trovejam... chamam raio, chovem, como chovem... diluviam...

Há danças que só podem ser vistas cobertas por lençóis. Nosso tempo é o das vultificações.

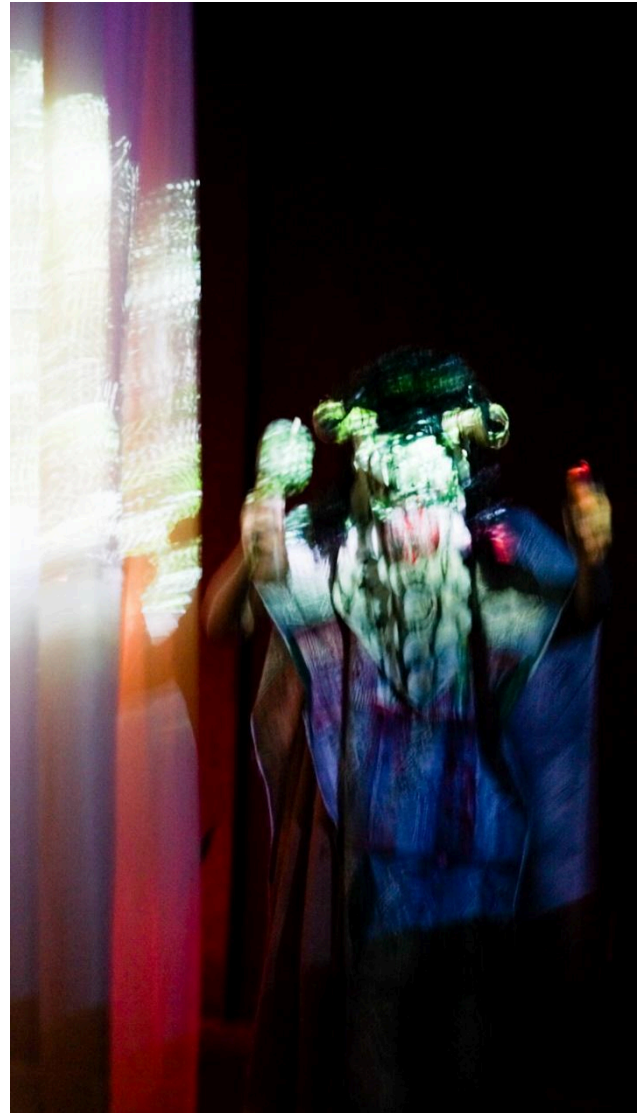
A dança que trova... o raio anuncia com seu rasgo brilhante a gravidade e o assombro dos trovões que anunciam as tempestades. O futuro é o nosso tempo, das Tempestades, Ororo regendo o sacudimento. Indígenas pretes travestigêneres amarrando o Bolsonaro na pontinha do cipó e destituindo o poder.

Aquilo o que outrora fora apagado, queimado, enterrado, submerso no oceano, e que nunca pôde ser extinto, aquelas que sobreviveram através dos tempos, para além de suas carnes, que foram mantidas vivas por uma força que é própria daquilo o que não se finda num ideário cristão de apocalipse mas que segue pela motricidade do que é circular, espiralar, o que se manifesta em fluxos, em teias. Tentativas de captura sempre há, mas a aranha segue a tecer sua teia dobrando o mundo e sem se importar com os minutos. Tempo espiralar e espectral segue sendo tecido vivo e como manto de saber acolhe nossas vidas.

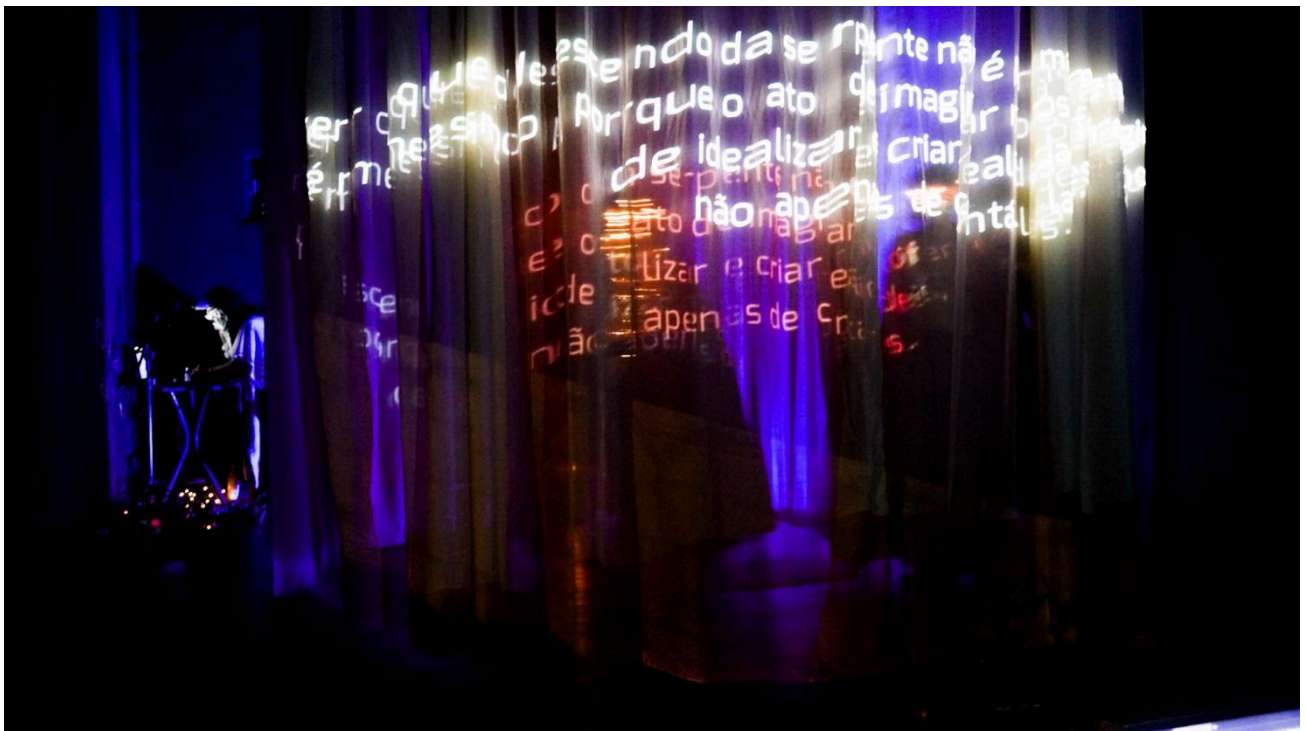
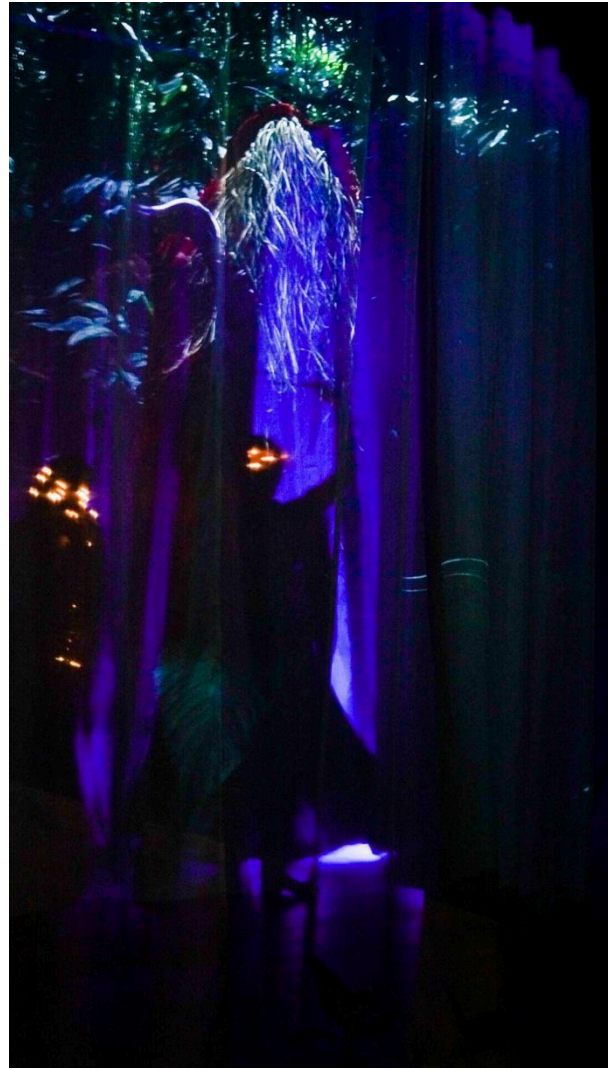
Narrar história desde imagens, sonoridades, textualidades não lineares

Assombros



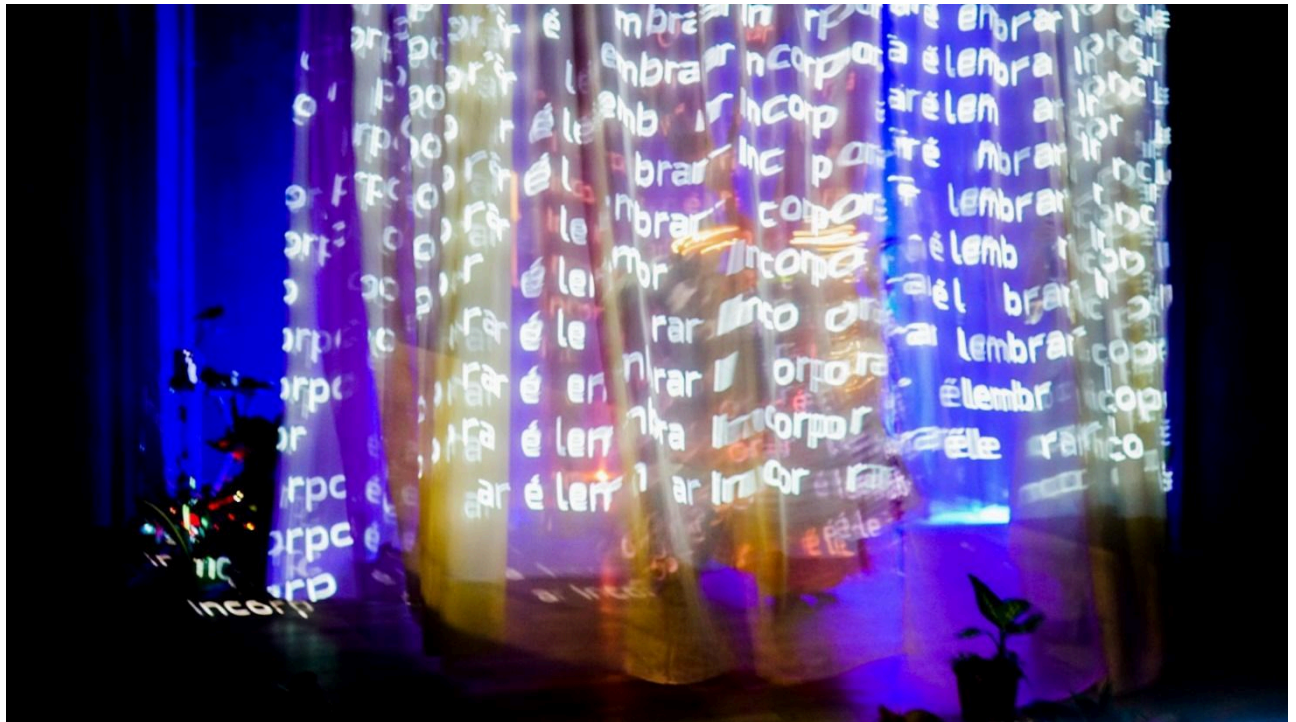






**OMI
MOIÔ
MI
ORI
(MIOREI)
EMI
É
SOM**

(Elton)



Referências das Imagens

Figura 83: Aparição formato híbrido de Assombros e Tricheiras: o que acontece depois que o mundo acaba(?), no Festival Panorama – MA/BA - 2021 . **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 84: Aparição formato híbrido de Assombros e Tricheiras: o que acontece depois que o mundo acaba(?), no Festival Panorama – MA/BA - 2021 . **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 85: Aparição formato híbrido de Assombros e Tricheiras: o que acontece depois que o mundo acaba(?), no Festival Panorama – MA/BA - 2021 . **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 86: Aparição formato híbrido de Assombros e Tricheiras: o que acontece depois que o mundo acaba(?), Elton, Inaê, Tieta, Abeju, no Festival Panorama – MA/BA – 2021. **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 87: Aparição formato híbrido de Assombros e Tricheiras: o que acontece depois que o mundo acaba(?), Elton, Inaê, Tieta, Abeju, no Festival Panorama – MA/BA - 2021. **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 88: Aparição formato híbrido de Assombros e Tricheiras: o que acontece depois que o mundo acaba(?), Elton, Inaê, Tieta, Abeju, no Festival Panorama – MA/BA – 2021. **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 89: Aparição formato híbrido de Assombros e Tricheiras: o que acontece depois que o mundo acaba(?), Elton, Inaê, Tieta, Abeju e os encantos no Festival Panorama – MA/BA - 2021 **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 90: Aparição formato híbrido de Assombros e Tricheiras: o que acontece depois que o mundo acaba(?), Elton, Inaê, Tieta, Abeju e os encantos no Festival Panorama – MA/BA - 2021 **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 91: Aparição formato híbrido de Assombros e Tricheiras: o que acontece depois que o mundo acaba(?), Elton, Inaê, Tieta, Abeju e os encantos no Festival Panorama – MA/BA - 2021 **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 92: Aparição formato híbrido de Assombros e Tricheiras: o que acontece depois que o mundo acaba(?), projeção no Festival Panorama – MA/BA - 2021 **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 93: Aparição formato híbrido de Assombros e Tricheiras: o que acontece depois que o mundo acaba(?), projeção no Festival Panorama – MA/BA - 2021 **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 94: Aparição formato híbrido de Assombros e Tricheiras: o que acontece depois que o mundo acaba(?), projeção no Festival Panorama – MA/BA - 2021 **Fonte:** arquivo pessoal

Figura 95: Aparição formato híbrido de Assombros e Tricheiras: o que acontece depois que o mundo acaba(?), projeção Incorporar é lembrar no Festival Panorama – MA/BA - 2021 **Fonte:** arquivo pessoal

4. Considerações finais, alguns fracassos¹²⁶ ou a questão que nunca cala: ainda é sobre arte?

À Leda Maria Martins, Mercedes Batista, Ruy Moreira, Mestre King, Luciane Ramos, Musa Mattiuzzi, Ana Pi, Dona Teté, Mestre Apolônio, Rosa Reis, Tião Carvalho, Pai Euclides, Stella do Patrocínio, Nêgo Bisbo, Bispo do Rosário, Mestre Felipe de Sibá, Dona Domingas, Mestra Roxa, Jota Mombaça, Castiel Vitorino, Denise Ferreira da Silva, Milton Nascimento, Milton Santos, Léa Garcia, Elisa Lucinda, Elza Soares, Gilberto Gil, Racionais, Emicida, Mateus FZndRock, Mateus Aleluia, Jack Elesbão, Luzia Amélia, Ângelo William – um artista periférico, Deborah Santos, Rubens Alves, Maria Antônia, Vic Andrade, Renato Guterres, Dinho Araújo, Célia Sampaio, Carmem Luz, Renata Lima, Tiganá Santana, Retratistas do Morro, Keila Sankofa, Tina Melo entre tantas e tantos outros criadorys e pensadorys da arte Brasileira, que me ofereceram e oferecem terrenos para continuar existindo enquanto artista-artefato nessa história do agora.

Antes de tudo, uma rápida confissão.

Entre o começo e o fim desta dissertação cheguei perto da morte algumas vezes.

Em uma delas levei sete pontos na cabeça, seu *Kayantê* me falou que o povo dele fazia um ritual em que esse mesmo ponto costurado, era aberto para conectar os olhos do mundo visível ao invisível.

Tive que me despedir muitas vezes... muitos encantaram.

Eu quis partir algumas vezes também. E, por duas vezes, tive que lutar bastante contra o desejo-tentativa de desistir. Ideações suicidas disseram, mas prefiro chamar de racismo estrutural, transfobia e disforia. Ansiolíticos, S.O.S tarja preta, remédios de pressão e CBD passaram a fazer parte do meu dia a dia.

É preciso trazer como consideração final a realidade psicológica de alunes dissidentes na pós-graduação.

A pós-graduação foi um dos motivos alarmantes desse adoecimento também. Não tive problema algum com a orientação ou com a banca. Mas o peso invisível de atender a uma demanda intelectual específica, a de algum modo ter que escrever, falar, investigar de uma maneira específica que atenda o que pode ser pesquisa, ciência para a universidade, foi absurdamente doloroso. Estou aqui construindo essas considerações

¹²⁶ Utilizo a palavra fracasso alinhada ao desejo de recusa, a cada vez que chamo de fracasso dentro da perspectiva ocidental estou me referindo a uma recusa como ação contra-colonial.

finais, ainda considerando um fracasso... aprendi a pensar como o povo da minha terra, e gosto de falar, escrever de um jeito que elas e eles compreendam. Não me faz sentido estar aqui, se eu apenas puder falar com gente letrada. Onde vou precisar de tradutor para falar sobre dança, história ou memória à minha família. De algum modo, fracassar me anima.

Os guias me salvaram muitas vezes.

Eu deixei de me chamar de ela e adotei o pronome masculino no tempo dessa escrita.

Nasci de novo duas vezes.

Além de quatro anos de um governo genocida, dois anos de confinamento mais severo, recebi prêmios nacionais, me vi fazer parte de programações e eventos que em nenhuma das minhas realidades sonhadas, me vi integrando. Até aqui, fui o primeiro artista maranhense a participar de alguns festivais, ou um dos poucos artistas negros a receber um *kikito*, o “oscar brasileiro” de atuação. Eu deveria estar feliz, festejar. Festejei. Contudo, antes de tudo chorei, chorei muito. Muitas vezes achei que fosse morrer, porque o que cogitava ser impossível para mim ou para qualquer outro parecido comigo aconteceu. Ainda tô vivo, com mais de 30. A mazela do colonialismo não nos deixa ser feliz sem peso, sem a sombra da falência ou da morte. Adoecei porque em algum lugar me/nos vi atendendo as demandas de um circuito, e dialogando com o que Mombaça sugere como uma tendência do mercado, do *cistema* de arte global, em adquirir, financiar obras decoloniais que em algum lugar reencenam nossas dores, ou ainda sobre a possibilidade branca de comprar, adquirir a nossa produção simbólica, intelectual, cultural. O que de algum modo ainda alimenta o fetiche branco em nos comprar ou comprar nosso esforço/produção negra.

Não desconsidero nossas estratégias de entrada, de criação de outros circuitos. Mas ainda não é sobre a abundância e prosperidade dos descendentes dos africanos e indígenas. Existe um sentimento quase esquizofrênico de conviver entre alegria de recompormos um novo cenário, e a tristeza de saber que as estratégias escravistas ainda funcionam em uma reconfiguração estética.

Mas terminar essa dissertação aponta melhor para uma perspectiva mais feliz que triste...

Agora sim...

Considerações finais ou a questão que nunca cala: ainda é sobre arte?

Incontável é o número de vezes, entre 2020 e 2023, que me desloquei a frente desse computador para tentar mais uma vez finalizar essa dissertação. A cada mesa de bar, corredor de teatro, programação de festival, continuo a ver o pensamento insistente me questionar: se ainda é sobre arte? Para nossas corpas que aglutinam diversas dissidências ainda é sobre arte? Alguma vez foi só sobre arte?

Quando a gente se volta a observar as múltiplas possibilidades do que podem ser criações afroreferenciadas, não consigo mais distanciar de uma dimensão cosmológica. É sobre vida, sobre urgência, sobre necessidade, sobre continuidade, sobre garantia de que o que virá depois de mim possa respirar melhor. Mais uma vez é sobre ancestralidade, quilombo, quebrada, sobre transicionar, sobre tempo.

Deveria estar aqui concluindo pensamentos, pensando em resultados finais... Mas acontece que minha cabeça é irremediavelmente irremediável e desobediente, como aprendi com uma amiga poeta em seus lúcidos 75 anos, minha querida Maria Norma, poeta cearense. Ou apenas não consigo seguir linhas, de fato, é um embaralhado de pensamentos e caminhos, meu pensamento é cacheado e assim vou fazendo dessa investigação algumas voltas de cacho.

Parto com a intenção de falar sobre historiografia da dança, mas escorrego e esbarrei cada vez mais, em obras que não conseguem ser delineadas por uma linguagem. E que por isso observei que nomenclaturas foram convidadas a existir, para dar conta do que não consegue mais se conter no enquadramento. Logo, estive falando do que expande, de uma cena que expande a caixa, que extrapola o cênico, que beira o meio fio da vida.

Elton Panamby, Inaê Moreira, eu e inúmeros artistas não brancos, tiveram seus trabalhos delineados no olhar do circuito, pelo conceito de Performance. Apesar de já termos vestido essa terminologia, a gente não cabe nela ou só nela.

Parece um lugar defasado, a “bicha¹²⁷” vira performer por não conseguir acompanhar os enquadramentos, pela dúvida causada a quem assiste e que não consegue tornar dizível a experiência do que presencia, quando consulta as suas cartilhas de arte. Preciso ressaltar que quando digo “quem assiste” estou falando mais precisamente de um público “gabaritado das artes” – curadores, programadores, produtores, artistas, diretores de galeria, museólogos e etc. E quando as teorias da performance ou das artes não conseguem ler o que estamos fazendo, rapidamente é

¹²⁷ Gíria que foi muito utilizada no circuito da dança contemporânea como um termo sem gênero, bicha sinônimo de corpo, como explicado na performance Ovo de Marcelo Evelin.

chamado de ritual. Mais uma vez, me pergunto se ainda é sobre linguagem a discussão? Ou é sobre o que chega, provoca experiência, sentido, atravessamentos desde teatralidades, dancidades, performatividades, musicalidades? Me pergunto mais uma vez aqui no que delineia um final desse texto.

Creio ser importante comentar que mesmo acompanhando nesse intervalo de dez anos entre 2011 e 202, mais precisamente entre 2018 e o agora (2023), houve um explosão da presença da produção desde ancestralidade afropindorâmica nas agendas dos festivais, galerias, escolas de arte. E que ainda se faz presente como desejo de pesquisa futura observar mais a fundo, a produção desde a ancestralidade, como escola cosmoperceptiva e estética, na arte contemporânea brasileira. Não tive fôlego para dar início a essa imersão investigativa nesta estapa formativa.

Mas ainda penso na História... qual o peso histórico desta pesquisa? É uma pergunta que me fiz várias vezes, e também me vi fracassando na tentativa de responder. Entretanto, sei que essa investigação em alguma medida dialoga com agências do invisível, do escuro e do segredo para elaborar reflexões sobre uma categoria transdisciplinar e tão cara à história: o tempo.

A relação que esta investigação procura estabelecer entre tempo como presença, fenômeno, dimensão incorporada e sua relação com a memória não se apresenta apenas na ordem da evocação, nas e para as obras e artistas revisitados, mas na re-elaboração, re-invenção, re-percepção do próprio tempo e memória em si. Para a historiografia da dança, e para o próprio pensamento ocidental da dança ou das artes da cena, conceber tempo, ou ainda criação com agência do invisível, é uma possibilidade quase icognoscível, incabível nos enquadramentos, o tempo ainda é rigorosamente ditado pela percepção cronológica, e a presença como uma consciência completa de si, ligada indissociavelmente do que se pode ver e tocar. A racionalidade ocidental ainda se mantém com poucas capacidades de ler ou compreender dinâmicas das lógicas que se distanciam das pretensas hegemônicas. É possível notar a nitidez dessa dinâmica precária, quando lembramos que a relação entre mundo material e a dimensão ancestral, ou do invisível, em relações comunitárias e manifestações estéticas, ainda são apartadas da possibilidade de serem reconhecidas como saber, e alocadas mais aproximadas de um cenário fantasioso ou da representação – construção de um personagem.

É preciso dizer que todas as obras aqui visitadas não possuem nenhum compromisso com a verdade, tampouco com os ideais da representação. O compromisso maior era com o ato de lembrar e dialogar com a memória desde uma perspectiva

ancestral. Para os estudos da ancestralidade, memória é o que é, não apenas um passado que constrói presente. Pensar tempo como dimensão incorporada, incorporação como ato de lembrar, memória e tempo dentro do mesmo cruzo ontológico, e corpo negro enquanto documento, foi e é o maior exercício reflexivo desta investigação. Entender memória negra enquanto uma categoria de tempo, e tempo enquanto categoria da memória negra, ambos possíveis de serem experimentados e refletidos em manifestações estéticas. Esta investigação é um exercício de contracolonização. Pensar em memória negra, afropindorâmica ou em memórias do negro desde a experiência afropindorâmica, já é um percurso de construção de uma memória contracolonial. Se compreendermos contracolonização como qualquer processo de defesa, resistência e luta por territórios, sejam eles o corpo, a comunidade, o pensamento, o conhecimento, símbolos, modos, significações e etc., do povo negro contra toda e qualquer ação colonizadora (SANTOS, 2019).

Aqui não se constrói um texto que ignora os saberes ocidentalizados da dança ou da arte, apenas se desenha a compreensão de que eles são limitados, o contrário de universal, e que modos plurais de perceber tempo, memória, processo criativo, linguagens e etc., continuam a existir e construir modelos estéticos independentes do olhar de vigilância ocidental. Reconheço que nesse texto apenas uma parcela de olhar foi esboçada, que existem multiplicidades dentro do que podem ser criações desde referências afropindorâmicas. Entretanto essas pluralidades de modelos tendem a se construir em biointereação entre elas (SANTOS, 2019), em movimento de lembrar de si em diálogo com um coletivo, onde visível, invisível, vida-morte, lembrança e esquecimento atuam. Esta investigação ensaiou a tentativa de observar obras que constroem memórias afropindorâmicas de sujeitos e sujeitas afropindorâmicas, desde referências afrodiaspóricas e indígenas. Memórias contracoloniais, que não se congelam em uma rememoração mítica, de memórias fossilizadas (NASCIMENTO, 1989), mas que se atualizam no presente em performers que atuam como interlocutores de um passado, que provocam, ou desenharam fissuras no tempo, atualizando e oferecendo corpo, gesto, voz a lugares de memória-tempo.

O que aqui orbitou nesta pesquisa, foi o desejo de observar obras que celebram o ancestral, e presentificam no tempo-espaço: sonhos, desejos, lembranças, projetos e imaginários de futuro. Em alguma medida cosmopercepções africanas, pindorâmicas de mundo se reterritorializam em composições estéticas como *Tempo, R.E.V.O.L.TA* ou *Lança Cabocla*. Orbitou o desejo acompanhar a ideia de corpo-documento e da

incorporação como ação do lembrar (NASCIMENTO, 1989), categorias que ancoram no corpo das sujeitas e sujeitos artistas-criadoras, memórias, saberes, ritos que se reinventam, se recontam, refazem.

Quando me volto a esta investigação, parto do interesse de discutir historiografia da dança, contar sobre artistas negres, nordestines e suas criações. A cada retorno a essa escrita, me vi fracassar repetidas vezes com esse intuito. O primeiro fator a ser questionado foi o entendimento sobre Nordeste. Li Durval Muniz de Albuquerque (2018), refleti sobre sua generosa observação acerca da invenção dos regionalismos, que tal qual a invenção de diversas categorias – negro, ocidente, oriente, indígena – segue a mesma fórmula de generalizar, subjugar, outrificar, deixar passível de sofrer violências as existências de quem compõe as invenções. Todavia, na inversão das lógicas – como Muniz também salienta – tomamos de assalto essas fabulações e assumimos os nossos lugares de criadores e criadoras de tais formulações. Repovoamos imaginários do gesto ao verso.

Apesar de grande evidência durante as eleições de 2018 e 2022, das posturas de enfretamento dos estados nordestinos contra a COVID-19, e toda a corrente “Eu amo meu país Nordeste!”, foi ele o primeiro demarcador que se dissolveu no caldo dessa dissertação. Por que pensar historiografia da dança, convidar artistas que moram entre os nove estados da Região Nordeste, que integram os vinte e seis do país Brasil, e apontá-los enquanto nordestinos? É de interesse mais uma vez oferecer espaço para o discurso regional x nacional? Não me interessa, acredito que não nos interessa. Somos tão nacionais quanto os paulistas, e regionalistas quanto os sudestinos, apesar dos circuitos de festivais, apesar dos esquemas de internacionalização da produção artística brasileira centralizada no eixo São Paulo – Minas Gerais – Rio de Janeiro.

Fracasso 1. Não consegui dar cabo em localizar meus parentes enquanto nordestinos. São criadores e criadoras brasileiras ou de Abya Yala, ainda que tenha gosto de cajuína, vinagreira, tiquira, rapadura, queijo coalho, dendê, pimenta, azeite de coco, peixe serra, babaçu, bacuri, juçara, refrigerante Jesus, São Geraldo...

O segundo questionamento foi a própria dança. Como assim a dança? Sim... ainda que tenha rabiscado na parede, salvo no bloco de notas do celular “nunca esqueça o que é dança para você!”, em algum lugar por aqui, nesta pesquisa, a dança resolveu se dissolver. Ainda considero importante repensar a historiografia da dança brasileira, mas

a cada obra que acompanho, a cada programação de festival que integro, vou vendo a dança se caldeando em múltiplas tramas, não só a dança, também as linguagens e suas bordas. Sei que enquanto categoria – sobretudo nas universidades – travamos uma extensa luta com a Educação Física, que constantemente quer levar a dança para o desporto. E que “o porquê da dança ser uma das linguagens das artes”, deve sempre ocupar os nossos discursos. Ainda assim...

Assumo o risco de não me tornar um pensador da dança, o risco de defendê-la caminhando em direção a transdisciplinaridade, a encruza. Assumo o risco de querer me distanciar dos épicos e dos reis da dança brasileira – como ouvi certa vez em reunião com programadores de importantes festivais internacionais de dança. Me distancio não por suas competências e importâncias, inclusive lhes reservo respeito e admiração, mas estou comprometido a não saudar títulos canônicos e monárquicos, sobretudo no que toca uma historiografia centrada entre um quadrante do mapa-múndi e uma palheta da *Pantone*¹²⁸.

Assumi todos os riscos aqui nesse escrito, como diz Fernando Pessoa “tudo o que em mim sente, está pensando”, e o que sinto me faz pensar a dança como uma entidade incorporada pensante movente. A dança se pensa, pensa e faz pensar. Como afirma veementemente Thereza Rocha (2016), a dança é pensamento, e Helena Katz (2005) a dança é o pensamento do corpo. A dança é ainda para inúmeros sujeitos e sujeitas negras um fundamento de libertação (NASCIMENTO, 1989).

Quando delinheio os trabalhos pela terra, e tendo a acompanhar Elton, Inaê e outros artistas, vejo o coreográfico se deslocar do corpo humano e seguir em direção ao tempo. ao picho, ao som, palavras, gotas, lama, para os próprios minerais... E assim vou percebendo em vários trabalhos como em *Procedimentos pra não esquecer – Coletiva Negrada, Mil litros de Preto – Lucimélia Romão, Rebentações – Elton Panamby, Quaseilhas – Plataforma Araká, Despacho Deferido – Jack Elesbão, Gente de Lá – Wellington Gadelha, Assombros e trincheiras: o que acontece depois que o mundo acaba (?) – Plataforma Lança Cabocla, Coabitar e História de Animais e árvores – Dinho Araújo, Corpografias do Pixo – Gê Viana e Márcia de Aquino, Para terra volta toda corpa em matéria – Pedra Silva, Farofa – Coletivo DiBando, Baculejo – Coletivo Riddims, Onde o mar não bate, não bate meu coração – Coletivo MaréHouse, É sal ou é Cena – Um artista Periférico, Travestis são como plantas – Sy Gomes, O agora não*

¹²⁸ Principal empresa de produção de cores do mundo.

confabula com a espera – Iara Izidoro, Erupção – Coletiva Ocupação entre outras incontáveis obras.

Falho duramente com a dança, pois percebi que a qualidade das coisas tende a atrair minha atenção com mais paixão. Por favor não tomem qualidade por grau de excelência, é mais próximo da linguística mesmo. Em alguns dicionários da língua portuguesa, como o de Laudelino Freire (1940), Caldas Aulete (1964) ou o Moderno dicionário Michaelis (1998), por exemplo, apresentam o sufixo –dade, como proveniente do sufixo latim –tate/itate/tatem, que entre função e sentido, torna-se um elemento de composição que indica qualidades, características, essências, atributos, a existência de um estado qualquer, de ação realizada, feito, ato ou coleção. Perceber as qualidades, eis a minha falha.

Fracasso 2. Não consegui assumir a dança. Porque de algum modo o meu maior interesse, enquanto criador-escritor, se deslocou a perceber estados, atributos, sensações... Que essa afirmação não pareça uma busca essencialista. Repito, o interesse tem se voltado a algo mais próximo do que chega no outro, e provoca experiência, sentidos, atravessamentos desde teatralidades, dancidades, performatividades, musicalidades. Não consegui caber na linguagem.

Continuo por seguir no cacheado das ideias desde essas duas falhas assumidas, voltei a observar algumas das obras citadas anteriormente, também tocado pela chance de estabelecer diálogo com um entendimento de *Aparição/Appearance*. Ao encontrar Lhola Amira e reconhecer nela uma referência para pensar essa possibilidade de uma existência plural, no circuito das artes, me desloquei a considerar outras camadas nestas criações, assim como ao próprio termo. Quando a noção de uma hipervisibilidade do corpo negro se antecipa – como Amira correntemente traz em falas sobre suas aparições – me arrisquei a salientar, em pensamento, dois possíveis entendimentos acerca desta “super-visualização”. A primeira reflexão – e que mais interessou a esta investigação – esteve diretamente ligada à presentificação de uma energia ancestral, e de uma possível duplicação/alargamento de presença.

Em *Assombros e Trincheiras: o que acontece depois o mundo acaba (?)* ou em *Rezos para rasgar o mundo*, temos a aparição de seu *Kayanté* e de uma senhora ancestral ligada a mata, que dividem presença respectivamente comigo e Abeju Rizzo. Em alguns momentos dos dois trabalhos, ambos verbalizam profecias/histórias/rezos relacionadas a memórias e cuidados com a terra/planeta, em dialetos, que por vezes se

misturam com dizeres em português. Em nós – atuantes/performers/dançarines – se desenham lembranças-imagens das palavras, e a sensação de um tempo diferente do nosso. Um pouco distante da experiência com a incorporação em nosso Ilê, nesses trabalhos reverberou na gente a sensação de que somos dois seres ocupando o mesmo tempo-espaço/corpo-presença. E quando elas – as presenças – desejam, também nos deixam rastros de sensação-tradução do que foi dito.

Em *Procedimentos para não esquecer* da Coletiva Negra, existe um momento no meio da festa – o trabalho desenvolve/faz uma festa – no qual, se anunciam memórias dos territórios ancestrais das atuantes – Quixadá/CE de Pedra Silva; Serra da Meruoca/CE de Viúva Negra; Jardim Ponte Alta/Guarulhos/SP de Amandyra; Tauá/CE de Gabrielle Silva – presentificadas como as *encantadas Xadá, Meru, Quebrada e Seu Tauá*. As atuantes entram num estado psicofísico no qual suas presenças, gestualidades, falas, contos, passam a ser compartilhadas com as encantadas-lembranças desses territórios entre dimensões geográficas, históricas e espirituais.

Numa das versões de *Tempo*, Inaê enterra todo o corpo sob muito quilos de areia, ela comenta em entrevistas para esta pesquisa, que por estar embaixo de muita areia, foi preciso aprender outro modo de respirar. No processo de ser enterrada, a mesma me relata que um tremor toma conta do seu corpo, o que lhe provoca a sensação de uma quase incorporação. Nesse momento memórias relacionadas a travessia de seus ancestrais, dos que morreram naufragados e se tornaram rocha com tempo, passam a surgir em seu corpo-pensamento-imagem.

Construir trabalhos por meio da escuta dos sonhos, dos sussurros-lembranças, do permitir que uma presença divida tempo-espaço conosco na hora das apresentações, e sugira falas e movimentos; o aparecimento de presenças-memórias como seu *Kayantê, Xadá, Quebrada ou Tauá* que nos contam-cantam-dançam saberes de outros tempos num agora; memórias que se apresentam como imagens a Inaê; são alguns exemplos dessa hipervisibilidade relacionada com uma ampliação de presença. Não estou trazendo à baila, uma relação direta com os conceitos de visibilidade e dizibilidade, discutidos nas teorias da filosofia da diferença. Me voltei aqui a apontar sobre estados psicofísicos, e um tanto além, sobre noções de mundo que nos permitem entender que não somos seres monolíticos e estáticos.

Segundo Hampatê Bâ (1981), para a noção de mundo dos Fulas e dos Bambara, a pessoa – *Maa* ou receptáculo – é uma espécie de tudo em um, uma porção de todos os seres existentes em inter-relação no mesmo corpo. “As pessoas da pessoa são múltiplas

na pessoa” em tempos e direção. O que nos faz pensar sobre a viabilidade de sermos diversos e em relação com o meio, mais que uma versão individualizada e íntegra – completa e que não se divide – de nós. Tento aqui sublinhar essa ampliação de presença, como uma frequência que se alarga e permite que um corpo – invólucro físico – seja capaz de estender informações, para além da pessoa reconhecida diante do entendimento clássico/europeu de sujeito/a. Assim podemos elaborar a possibilidade de termos mais que uma presença como por exemplo: Inaê + as lembranças-imagens de seu ancestrais; Tieta + Kayanté; Amandyra + Quebrada; Pedra + Xadá; Viúva + Meru; Gabrielle + Tauá.

Nos estudos da Física, há o entendimento que todo corpo humano, matéria orgânica, ser vivo emite ondas eletromagnéticas – possui magnetismos, transporta energia elétrica. Onde a energia que uma onda transporta, está diretamente relacionada com a frequência – a quantidade de ondas geradas num intervalo de tempo –, quanto maior ela for, maior a energia transportada. Nota-se a presença a partir da manifestação visível ou não no espaço, o som por exemplo é uma manifestação não visível, mas notável em onda e frequência, em outras palavras é uma dimensão invisível que produz efeito sobre a matéria, assim como podem ser as lembranças.

Por mais que pareça, não estou tentando justificar diante das leis da física, a viabilidade de duas ou mais organizações psicoativas ocuparem o mesmo corpo, já que estamos mergulhadas nesta investigação desde epistemologias ancestrais afrodiaspóricas e do segredo. Este breve convite à física, se desenvolve mais para dialogar com a perspectiva de uma presença ampliada. Nestas criações, estamos falando de corporeidades (atuantes) que são trabalhadas, para desenvolverem estados de presença em ocasiões apresentativas. Todavia, nestas ocasiões citadas, existe uma equação inexata e inexplicável que pode talvez nos indicar que essas corporeidades podem ter suas frequências ampliadas, também pela relação com essas existências não visíveis – memórias, ancestrais, lembranças, sonoridades. De tal maneira me arrisco a sugerir que quando as presenças são divididas, não é a subtração que opera e sim a ampliação de frequências no mesmo corpo, na presentificação de uma energia ancestral, podemos considerar que é gerada uma espécie de aumento de ondas, e por conseguinte um maior transporte de energia eletromagnética no tempo-espaço das *aparições*.

A segunda reflexão sobre a hipervisualidade, esbarra diretamente com as tentativas de invisibilização e subjugação da existência negra e indígena, por meio do projeto colonial de mundo. Quando deslocamos para uma relação com o cenário da arte,

esbarramos diretamente com os exotismos, fetichismos, com a hipersexualização de nossos corpos e com a expectativa de uma experiência selvagem e tribal – a partir de um entendimento racista do que pode ser tribalidade – em nossas produções. É quase uma afirmação esquizofrênica, lidamos com a tentativa de subalternização das nossas capacidades de produzir, pensar, compor estéticas, imaginários e saberes. Ao mesmo tempo que lidamos com uma hipersexualização de nossos corpos e a espera que estejamos em nossas ações, sempre em alta performance – assim como na expropriação de nossa força de trabalho na construção desse país –, num frenesi contagiante e *rebolativo*.

A virtualização das nossas vidas, digo, a redução da população negra a números estatísticos de vítimas do genocídio, transformadas em agentes responsáveis pela violência do país, também se apresenta enquanto dimensão esquizofrênica da nossa hipervisibilidade. Se por um lado temos a redução, a virtualização da nossa matéria vida a um indicador, número; por outro temos um grande número de pessoas – matéria, corpos – assassinadas, encarceradas, moradoras de ruas, mortas em chacinas, desempregadas, e etc. – muitos são os nomes do horror que é lançado sobre nós, e não me interessa aqui enumerá-los.

Em maio de 2021, houve uma programação virtual intitulada *O dia seguinte (ao 13 de maio)*¹²⁹, feita pelo CCSP-Centro Cultural São Paulo, que teve como tema a obra *O Samba do Crioulo Doido* de Luiz de Abreu¹³⁰, e o processo de transposição do trabalho para o dançarino Calixto Neto. Em determinado momento Luiz comentou sobre a performance de uma negritude plena, que precisamos desenvolver desde da hora que saímos de casa a hora que voltamos, um estado pré-expressivo e em alerta constante para não ser alvo das diversas violências e expectativas por ser um corpo negro. Em outras palavras, para além de ser um artista da cena, uma atenção diferenciada com a sua presença já lhe é convocada todos os dias, esse é um entendimento de corpo

¹²⁹ Programação virtual realizada às 16h do dia 16 de maio de 2021, no *YouTube* do CCSP e que contou com a exibição da obra *Samba do Crioulo Doido*, mais o documentário sobre o trabalho e uma mesa de conversa com Ayrson Heráclito, Calixto Neto e Luiz de Abreu.

¹³⁰ Bailarino e performer, travou seu primeiro contato com a dança nos terreiros de Umbanda. Doutor em dança pela UFBA, formado em dança na Faculdade Angel Vianna, no Rio de Janeiro e com mestrado pela Universidade Federal de Uberlândia, trabalhou em diferentes companhias de Belo Horizonte e, em meados dos anos 1990, iniciou carreira solo em São Paulo. Seu trabalho investiga os estereótipos relacionados ao corpo negro. Já se apresentou em países como Alemanha, França, Portugal, Croácia, Cuba, Espanha, Inglaterra, Mali e em diferentes festivais de dança contemporânea do Brasil. Participou da Bienal do Mercosul, Porto Alegre (2009), e mostrou o solo *Travesti* na mostra Sesc de Dança, São Paulo (2001). Sua peça *O samba do crioulo doido* integra o acervo de videodança do Centre Georges Pompidou, em Paris. Fonte: <https://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/1577667>

providencial para fazer o *Samba* e outras performances. Um paralelo direto com uma das reflexões sobre hipervisibilidade, ou com o que Fanon traz em *Pele Negra Máscaras Brancas* (2020), “Eu sou sobre-determinado do exterior. Eu não sou o escravo da “ideia” que os outros têm de mim, mas da minha própria aparência.” (p.93)

Penso que é entre esses dois extremos de leitura sobre a hipervisibilidade de nossos corpos, que algumas metodologias de criação se apresentam e tendem a reinventar a relação entre a ampliação da presença, e o jogo com as expectativas e números das nossas visualidades. Não estive interessado em localizar necessariamente enquanto aparição uma ou mais criações, especialmente porque a própria Lhola fala sobre *appearance* como uma fuga das categorias, ações que se resumem a presença. Esta aproximação de Amira, se deu particularmente por uma tentativa de compreender algumas escolhas criativas, e por encontrar curvas recorrentes em criações contemporâneas, que cada vez mais se desembocam na presentificação de energias ancestrais. E paro por aqui a pensar que se a esquizofrenia das visibilidades nos acompanham ininterruptamente na fábula ocidental, para nós permanece o trabalho de nos tornar mais que visíveis, hiper visíveis ou ainda opacos, translúcidos. Tal qual como Mombaça (2021) nos lembra: “se o mundo é o nosso trauma, ser maior que o mundo é o nosso contra-trabalho”.

REFERÊNCIAS

- ACOGNY, Patrick. **As Danças Negras ou as Veleidades para uma Redefinição das Práticas das Danças da África**. Rebento. São Paulo, nº 06, p.131-156, maio de 2017.
- BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, nº 11, Brasília, maio – agosto de 2013, pp. 89-117.
- BÂ HAMPATÉ, Amadou. **A noção de pessoa na África Negra**. Tradução para uso didático de: HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. La notion de personne en Afrique Noire. In: DIETERLEN, Germaine (ed.). La notion de personne en Afrique Noire. Paris: CNRS, 1981, p. 181 – 192, por Luiza Silva Porto Ramos e Kelvlin Ferreira Medeiros.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENISTE, José. **Mitos Yotubás: o outro lado do conhecimento**. Editora: Bertrand Brasil, 2020
- BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: Fabiana Dultra Britto, 2008.
- BUTLER, Octavia E. **Kindred: laços de sangue**. Ed: Morro Branco, 2017, trad. Carolina Caires Coelho.
- CABALLERO, Iellana D. **Liminaridades: práticas de emergência e memória**. Rev. O Percevejo Online vol.08, n. 02, p. 49 – 59. Jul de 2016
- COLLINS, Patricia Hill. **Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro**. Revista Sociedade e Estado. Brasília, V. 31, n. 1, p. 99-127, jan./abr. 2016.
- CRUZ, Felipe Sotto M. **“Quando a terra sair” Os índios Tuxá Rodelas e a Barragem de Itaparica: memórias do desterro, memórias da resistência**. Dissertação / Mestrado – Programa de Pós Graduação em Antropologia Social – Universidade de Brasília –UNB, 2017.
- DELEUZE, Gilles. **Espinoza, filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002
- FABIAN, Johannes. **O Tempo e o Outro: como a antropologia estabelece seu objeto**. Petrópolis, RJ: Vozes. 2013
- FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Editora UBU, 2020.
- FIGUEIREDO, Ângela. **Epistemologia insubmissa, negra e decolonial**. Tempo e argumento, Florianópolis Vol. 12, n. 29, jan – abr, 2020

FU KLAU, Bunseki. **Ntandu, Tandu, Kolo – O conceito bantu Kongo do Tempo**, 1969.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Tradução de Manuela Mendonça. Porto: Porto Editora, 2011.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político cultural de amefricanidade**. Ver. TB Rio de Janeiro, 92/93; 69/82, jan-jun, 1988.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019

HOOKS, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. Trad. Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019

KATZ, Helena Tania. **UM, DOIS, TRÊS, a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Edição da Autora, 2005.

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

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

LEPECKI, André. **Exaurir a dança: performance e a política do movimento**. São Paulo: Annablume, 2017.

LIMULJA, Hanna. **O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. 1ª ED. Tradução Rute Costa, Orfeu Negro 2012.

MARTINS, Leda Maria. **Performance da oralitura: corpo, lugar da memória**. In: Rev. Letras: Língua, literatura: limites e fronteiras, nº 26 – PPG Letras: Universidade Federal de Santa Maria. (Jun. 2003)

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

MAZOYER, M.; ROUDART, L.. **História das agriculturas no mundo: do neolítico à crise contemporânea**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

MIGNOLO, Walter. D. **Aiethesis decolonial**. CALLE 14/ Volume 4, nº 04, janeiro – junho de 2010

MOMBAÇA, Jota. **O mundo é meu trauma**. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 11, página 20 - 25, 2017

MOREIRA, Rui. **Dança Afro no Brasil**. Portal MUD, 2019. Disponível em: <https://portalmud.com.br/portal/ler/danca-afro-no-brasil>

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. 3. Ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Beatriz. (1989) Textos e narração. **ÔRÍ**. Direção de Raquel Gerber. Brasil: Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda, 1989, vídeo (131 min), colorido.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras**: relações raciais, quilombos e movimentos. Org.: Alex Ratts – 1. ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NUNES, Sandra M. **O Criador-intérprete na Dança Contemporânea**. Revista NUPEART, 1 2002, 83-96.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Ceará – Fortaleza/CE, 2005.

OYĚWUMÍ, Oyèrónké. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento.

CUNHA, Francisco Phelipe Paz. **Na Casa de Ajalá**: comunidades negras, patrimônio e memória contracolônia no cais do valongo – A “Pequena África”. UNB - Brasília, 2019.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. 1. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2017.

PARÈS, Luís Nocolau. **O rei, o pai, a morte**: a religião Vodum na antiga costa dos escravos na África Ocidental. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

PEREIRA, Júlio César M. da S. **Uma reprodução simbólica do universo social**: o sepultamento de escravos no cemitério dos Pretos Novos, no Rio de Janeiro dos séculos XVII a XIX. Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana Nº 1 jun./2008

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Editora 34, 2006.

- RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento.** Imprensa Social. São Paulo: Instituto Kuanza, 2006
- ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?** Uma aprendizagem e um livro de prazeres. Salvador: Conexões Criativas, 2016.
- ROCHA, Thereza. **Esse processo vem sendo transformador.** Entrevista concedida a Alice Poppe. Pressenza: international press agency. Rio de Janeiro, Brasil. Jul, 2020.
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas** – Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019
- SALLES, Cecília. **Redes da criação: construção da obra de arte.** São Paulo: Anablume, 2006.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos, Modos e Significações.** Brasília: INCTI/UnB, 2019.
- SANTANA, Tiganá. **Abrir-se à hora: reflexões sobre as poéticas de um tempo-sol (Ntandu).** Revista espaço Acadêmico – n. 225 – nov./dez. 2020
- SANTANA, Tiganá. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil.** Tese de doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – SP, 2019.
- SILVA, Carmi F. **Por uma História da dança: reflexões sobre práticas historiográficas para a dança, no Brasil contemporâneo.** Dissertação (mestrados) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, 2012.
- SILVA, Luciane R. **Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia da dança e técnica Germaine Acogny.** Tese (doutorado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Arte, 2018.
- SILVA, E. R. **Dança e pós modernidade.** Editora EDUFBA; Salvador – BA. 2005
- SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável.** São Paulo, 2019
- SCOTT, James C. **Dominação e a arte da resistência: discursos ocultos.** 1. Ed. Livraria Letra Livre, 2013.
- TIBURI, Márcia. **Diálogos / dança: Márcia Tiburi, Thereza Rocha.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2012.
- Yves d'Evreux, **Viagem ao norte do Brasil: feita nos anos de 1613 e 1614,** São Paulo, Siciliano, 2002
- Yves d'Evreux, A imperfeição do sexo: questões de gênero nos relatos de Yves d'Evreux e Claude d'Abbeville. **Revista de História**, 4, 1 (2012). Disponível em: http://www.revistahistoria.ufba.br/2012_1/a02.pdf

ANEXOS

MINIBIO DOS ARTISTAS QUE CONTRIBUÍRAM COM DEPOIMENTOS PARA O PRIMEIRO CAPÍTULO

MÁRCIA DE AQUINO (MA)

Márcia de Aquino - Licenciada em Educação Artística com habilitação em artes cênicas pela Ufma. Formada em balé clássico pelo Centro de Artes do Maranhão Reynaldo Faray. Professora de Balé Clássico do Centro de Criatividade Odylo Costa filho desde 2004. Performer cuja pesquisa é voltada para a rua (pixações, arquitetura do esquecimento). Desenvolve pesquisas em performance com artistas visuais (Dinho Araújo e Gê Viana). Integra o Coletivo Linhas que consiste em pensar soluções e provocações com intervenção urbana através do croché;

RÚBENS LOPES (CE)

Rúbens Lopes é artista, professor e pesquisador em dança, formado pelo curso técnico em dança do Porto Iracema das Artes e pela licenciatura em dança na Universidade Federal do Cearpa. Iniciou seus estudos em dança em 2005 sendo bailarino de escolas e companhias de dança em Fortaleza e da Decidedly Jazz Danceworks (Calgary/Canadá). Dirige a Cia Anagrama desde 2008, onde desenvolve a pesquisa de movimento em dança do “Corpo Lânguido”. Atualmente coordena o programa de extensão em danças africanas ancestrais no Instituto Federal do Ceará – IFCE Campus Fortaleza, compõe o quadro de professores do curso técnico em dança do Ceará, do curso de iniciação à dança contemporânea (Prodança), do curso profissionalizante em danças cênicas (Escola Livre Balé Baião/ Itapipoca) e da O Casulo escola de dança. Sua pesquisa em dança abrange a Técnica de Graham, Safety Release, Gaga Moviment e as corporeidades negras. Dentro do ativismo no Movimento Negro pesquisa os gêneros dancehall, jazz e algumas danças ancestrais africanas. Rubéns é membro do Fórum de Dança do Ceará, da Juventude Negra Kalunga, do Coletivo CREWolos e do Núcleo de Estudos Afro Brasileiros e Indígenas – NEABI Campus Fortaleza.

UM ARTISTA PERIFÉRICO (CE)

Angelo William "umartistaperiferico", é artista da dança, poeta, performer, segue numa aproximação com/em Danças Vernaculares Afroestadunidenses e Danças Periféricas. É intérprete-criador formado na VI Turma do Curso Técnico em Dança do Porto Iracema das Artes (2018).E graduando no Curso de Dança Bacharelado(UFC) 2022.1

ABEJU RIZZO (MA/CE)

Artista do corpo e produtor, criador de trabalhos a partir da visualidade, movimento, expressão urbana, questões de gênero, ancestralidade e tecnologia. Co-criador da Encante Território Criativo, onde coordenou projetos socioculturais em artes cênicas, visuais, urbanas e audiovisual, como “Rios Voadores”, “Ancés em Rastros”, “Alembraamentos”, “Lança Cabocla: Armada de Proteção, Cura e Ataque”, “Mostra FUA”, “Elos de Ashé”, dentre outros. É produtor do espetáculo Ancés, premiado no prêmio Leda Maria Martins na categoria Ancestralidade e que integrou a programação de importantes festivais como Santiago a Mil (Chile), MIT SP, Temporada de Arte Cearense (CE), FIT BH, dentre outros. Desenvolve criações coletivas e colaborativas com o Coletivo DiBando e a Plataforma Lança Cabocla, participando de programas como Laboratório de Criação em Dança 2020 (CE) e do programa internacional PANORAMA RAFT 2021, juntamente com Elton Panamby (SP/MA), Tieta Macau (MA/CE) e Inaê Moreira (BA). Com a obra REC, recebeu o prêmio de Melhor Direção e Iluminação pelo Festival Godovirá, em 2018. É formado pelo Curso Técnico em Dança (CE) e Curso de Atuação para Cinema pelo IEMA e é graduando em Teatro pela Universidade Federal do Ceará.

LÚZIA AMÉLIA (PI)

Luzia Amélia é bailarina e coreógrafa. Com uma atuação política contundente no cenário artístico local em Teresina, esteve a frente, desde o final dos anos 80, de importantes projetos na área de dança do Piauí vinculados a arte-educação e gestão cultural. Fundou e dirigiu o Balé Folclórico de Teresina, companhia que em seu percurso deu origem ao Projeto Balé de Teresina - ONG que trabalha com formação e inclusão social através da dança. Coordena a Cia Luzia Amélia de Dança, com quem estreou os espetáculos "Mercado central" (2007) e "Sangue" (2010) e desenvolveu, entre outras ações, o Projeto 1 Minuto para a Dança. Em parceria com estudantes, teóricos e artistas, e o apoio de instituições como o SEBRAE, Luzia tem articulado o Fórum Social da Dança, evento que acontece desde 2010 e promove mesas redondas, lançamento de publicações e um conjunto de ações voltadas para a dança e o impacto dessa atividade no campo econômico no Piauí. Com graduação em Artes Visuais, mestre em Dança, doutoranda em Dança e Estudos Contemporâneos na Universidade da Bahia-UFBA, investigando a dança como uma estratégia evolutiva da nossa espécie, hipótese que vai buscar na física, biologia e na ontologia um olhar para as "figuras de

dança" encontradas nas pinturas rupestres do Parque Nacional Serra da Capivara (São Raimundo Nonato - PI). Atua como pesquisadora da área de dança no NUPEAC (Núcleo de Pesquisa da Arte e Cultura do Piauí) na Universidade Federal do Piauí. Integra o grupo de educadores e artistas que estão discutindo e articulando a implantação da primeira graduação em Dança da Universidade Federal do Piauí.

WELLIGTON GADELHA (CE)

Artista-Favelado multidisciplinar, tem interesse pelas relações no campo contemporâneo a partir da composição com materialidades, improvisação e construção de visualidades. Com foco em artes visuais, dança, vídeo-dança e processos imersivos em arte-tecnologia e arte sonora, a partir do conceito *Corpo Roleta Russa*, experimenta o corpo em diálogo com outras materialidades enquanto | discurso/arma – bala/projétil | que dispara | diálogo/confronto – poética/favelada | buscando trazer elementos para pensar os territórios subjetivos de segregação étnico-racial-espacial, bem como a presença preta-favelada e os seus modos de pensar/fazer arte contemporânea. Premiado no Rumos Itaú Cultural (2017-2018) e Funarte Artes Visuais – Periferias e Interiores (2017). Teve propostas compartilhadas no 69ª Edição do Salão de Abril, Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MACCE), Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB), Mostra Sesc de Cinema. Integrou o Movimento Sur (Chile), Linha de Fuga (Portugal) e Atos de Fala (AdF.19) na Suíça e Rio de Janeiro.

Natural de Itapipoca CE, é ator, dançarino, artista circense, músico, educador físico e arte-educador. Atua na Cia Balé Baião desde 2004 a convite de Gerson Moreno, depois da Capacitação em dança oferecida pelo Fundo de Amparo ao Trabalhador (FAT/ Instituto Dragão do Mar) na cidade de Itapipoca. Pesquisa e realiza projetos musicais juntamente com o Bloco Afro Baião (núcleo pertencente ao Ponto de Cultura Galpão da Cena) onde funde dança afro e percussão de matriz afro-brasileira. É formado pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA) em Educação Física, professor de percussão afro brasileira no Ponto de Cultura Galpão da Cena, coordenador do Projeto Circo Escola e dançarino da Cia Balé Baião.

AMANDYRA (CE/SP)

É atriz e artista-pesquisadora intermídia. Suas obras passeiam por teatro, música, performance e fundamentos da cultura Hip-Hop. É uma das gestoras da casa cultural Ocan, onde dá seguimento a sua pesquisa com encenação, formação e atuação. Entre

sua investigação no teatro estão trabalhos com Grace Passô em “Ficções Sônicas”, Andreia Pires em “Barracal”, Francis Wilker em “Cama de Baleias” e outros. No cinema atuou em filmes como “Preces Precipitadas de Um Lugar Sagrado Que Não Existe Mais”, sendo indicada ao prêmio de melhor atriz pelo Fest Cine Ibiapina 2022. Atualmente, aguarda sua estreia na Série “Da Ponte pra Lá” da HBO Max. Em 2023 fez parte do elenco da peça-experiência autorretrato com direção de Felipe Hirsch. Graduada em Teatro pela Universidade Federal do Ceará. Atualmente desenvolve uma pesquisa nas artes visuais sobre fauna onírica e a comunicação com encantos na relação *entre* ancestralidade e memória.

VANESSA NUNES (PI)

Vanessa Nunes é de Teresina-Piauí. Bailarina, mãe e professora de dança. Desenvolve uma Plataforma de afetos e criação em dança chamada Práticas do [des]Necessário, que busca nos encontros, a sincronicidade das necessidades e inquietações de seus colaboradores. Em parceria com o Artista Visual Arthur Doomer desenvolve Amigos de Problemas, relação pautada na criação e discussão de dramaturgia em dança e Artes Visuais. Denomina sua formação como algo que a fez uma artista “em transe de trânsito” pelos cruzamentos interdisciplinares na realização de seus trabalhos artísticos.

JACK ELESBÃO (BA)

Jaqueline Elesbão, mãe, negra, bailarina, drag king, produtora, instrutora de pilates e ativista das questões femininas, étnicas e causas LGBT. Suas permissões e dedicações artísticas atravessam a performance, teatro, dança, dublagem e cinema. Idealizadora e fundadora do Coletivo Ponto Art, onde é Diretora artística das ações desenvolvida pelo grupo como a websérie e documentário “Voz sem medo”, direção, coreografia e interpretação do espetáculo solo “Entrelinhas”, Revista Digital Ponto e workshop Resiliência do corpo-história. Jack Elesbão também é gestora do espaço cultural Casa Charriot. Há um ano lançou o projeto Pilates Corpos Urgentes (@pilatescorposurgentes), onde dá aulas de pilates direcionada para pessoas negras, LGBTQI+ (muito mais).

LEÔNIDAS PORTELLA (MA)

Leônidas Portella é Mestrando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas - PPGAC da Universidade Federal do Maranhão. Graduado em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA (2009). Pós-graduando em MBA EM LIDERANÇA E COACHING POSITIVO pela Faculdade Internacional de São Luís Wyden – ISL Wyden e em Dança Educacional pelo Centro Sul-Brasileiro de Pesquisa, Extensão e Pós-Graduação – CENSUPEG. Tem experiência na área de produção e processos criativos em Artes Cênicas, com ênfase na Performance e na Dança-Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: corpo, performance, espaço e Cultura Popular.

COLETIVA NEGRADA (CE)

A Coletiva NEGRADA é uma plataforma de criação, pesquisa e fruição artística que atualiza na estética da cena expandida, práticas de saberes ancestrais, negres, e indígenas, construindo pela ideia de ‘desfronteira’ das linguagens, uma performance espiralar. O arquétipo dessa coletiva, se configura enquanto corpos negres e natives, que se atravessam através do senso de tempo, memória e território, enquanto um fazer artístico que é macumbeiro e de saber originário.

WAND ALBUQUERQUE

Graduada em educação física licenciatura na Universidade CEUMA, pós- graduada em consciência corporal pela FMU – SP e Mestre em comunicação pela PUC - SP. Pesquisadora independente de danças, pós-pornografia, prostituição, corpos dissidentes e as construções cênicas e performativas a partir desses lugares. Integrante da plataforma de pornografia dissidente Ediyporn, do pornoshow, e colaboradora da FestaDando, PopPorn e Dominatrix. Como artista independente e parcerias, escreveu, dirigiu, atuou e propôs: Afogatas, Atadas, Colocação, Um(a) reticências por um bilhete, D.I.Y Wand e Índio Machonheir, O que pode um corpo pornográfico, Lycra-bicha, Lycra-ELA, Banquete Brasileiro: Farofa!, ReC-Lycra... Integrante do Coletivo DiBando núcleo de pesquisas e interação entre corpo, cidade, cultura popular e artes da cena. Esteve na residência microterrorismo performático, com Princesa Ricardo, participou da intervenção Cegos com o Desvio Coletivo dirigido pelo Prof Dr. Marcos Bulhões. Integrou a intervenção político alegórica Batucada, espetáculo dirigido por Marcelo Evelin, no Conexão Dança em São Luís – MA, também do Marcelo Evellin, esteve na reestrela de Macaquinhos -

OpenCu . Esteve em residências artísticas propostas pelo projeto Conexão Espaço Habitação com Marcelo Evelin, Jorge Alencar e Carolina Mendonça, Flávia Mendonça, Patrícia Árabe e Denise Stutz, duas vezes jurada do Marabaque, batalha de vogue dentro do conexão dança, Mother da House Of Vyper e produtora da Ediyball.

