Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Tatiana Henrique Silva

A GALINHA D'ANGOLA NASCE: CorpOralidade e agência poétnica e estétnico-espiritual de uma artista

Rio de Janeiro

2024

Tatiana Henrique Silva

A GALINHA D'ANGOLA NASCE: CorpOralidade e agência poétnica e estétnico-espiritual de uma artista

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Profª. Dra. Denise Espírito Santo

Coorientador: Prof. Dr. Sidnei Barreto Nogueira

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S586 Silva, Tatiana Henrique.
A galinha d'Angola nasce: corpOralidade e agência poétnica e estétnico-espiritual de uma artista / Tatiana Henrique Silva. – 2024.
278 f.: il.

Orientadora: Denise Espírito Santo.
Coorientador: Bàbálorisa Sidnei Nogueira.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte africana - Teses. 2. Máscaras africanas - Teses. 3. Corpo como suporte da arte - História – Teses. 4. Negros na arte – Teses. 5. Artistas negros – Teses. 6. Teoria do conhecimento - Teses. I. Espírito Santo, Denise. II. Nogueira, Sidnei. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. IV. Título.

CDU 7.031.2(6)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Tatiana Henrique Silva

A GALINHA D'ANGOLA NASCE: CorpOralidade e agência poétnica e estétnico-espiritual de uma artista

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 19 de abril de 2024.

Banca Examinadora:

_____

Profª Dra. Denise Espírito Santo da Silva (orientadora)

Instituto de Artes - UERJ

_____

Prof. Dr. Sidnei Barreto Nogueira (coorientador)

Instituto de Artes - UERJ

_____

Profª Dra. Ágatha Silvia Nogueira e Oliveira

Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____

Profª Dra. Ana Paula Alves Ribeiro

Faculdade de Educação da Baixada Fluminense - UERJ

_____

Profª Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra

Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

Entoo novamente:

A Agnes e Apolo

Ao Orun e ao Aiyê

À minhas espirais, para frente e para trás.

AGRADECIMENTOS

A Èsù, Òosala, Osun, Obalwuaiye, Nàná, Sango, Ibeji e Encantados pela guiança firme e desde há muito.

A Iyami Osoronga, por ser.

A Mwana Pwo, por ser.

A Egungun, por ser.

A querida professora orientadora Denise Espírito Santo, por ter tido tanta delicadeza e bem dizer em meio às questões e preocupações que eu vinha a compartilhar, e tamanha generosidade e acolhimento à escrita deste trabalho.

Aos professores Marcelo Campos, Ana Paula Ribeiro e Ágatha Silvia Nogueira e Oliveira pela disponibilidade e generosidade em participar deste processo.

A Bàbá Sidnei Nogueira, co-orientador e meu Bàbálorisa, zelador da CCRIAS (Comunidade da Compreensão e Restauração Ilé Àse Sango), por me ser a medida do imenso.

A Iyaroba Suelena Marcelino, a Ekeji Rayne, a Mãe Elisangela de Oya, por terem cuidado de nós, por terem contado histórias pra nós.

A Bàbá Alexandre Teles, meu Bàbá Kekere, por ensinar a alegria de podermos realizar e cantar e palmear a cada sire.

A Ìyálorisa ìyábase Heloisa de Osun, por ter enxergado em mim algo que eu não tinha percebido antes.

Às araile mi, Ekedji Rayssa de Ososssi, Luna de Osun e Vanessa de Osun, por trazerem a igbin pra perto.

A Bàbá Felipe Soares, Bàbálorisa do Ilé Àse Lònà Ire Bí Aláketu, por toda amizade e confiança na minha existência, no nosso amor por orisa.

A Ìyábase Andreia de Osun, por toda a disposição de me ensinar, sempre, sempre, sempre.

A todos as Iyalorisa, Babalorisa, Ekejis, Ogan, Egbonmi, Iyawo e Abiyan da egbé CCRIAS (Comunidade da Compreensão e Resturacação Ilé Àse Sango)

A todos as Iyalorisa, Babalorisa, Ekejis, Ogan, Egbonmi, Iyawo e Abiyan da egbé do Ilé Àse Lònà Ire Bí Aláketu

A Babalorixá Fernando Antônio de Oliveira (in memorian), meu primeiro Bàbá de Umbanda, no Templo Umbandista Luz do Oriente, onde aprendi a estudar os ìtàn, a história do Candomblé, e por ter me confiado muitas vezes o cuidado com o terreiro.

A Minha avó América, por ter me dito, junto às nossas ancestrais, em sonho, “escuta, minha filha, você tem uma aliança com Èsù; você precisa deixar eles trabalharem.”

A minhas tias Tereza e Rosa, retornadas à massa de origem, por terem me amado.

A minha tia Vera, pelos seus olhos vivos, por me amar.

A minha mãe, Ila, por me apoiar incondicionalmente, por se alegrar a cada conquista, por ser um exemplo de mulher, meu exemplo de mulher, de não desistir, por honrar ser uma filha de Oyá, e ser minha mãe.

A meu pai Ailton, por sua doçura e ser o pai preto que é.

A Ray, por sempre cuidar de Apolo.

A Jorge, por sempre ter cuidado de Agnes.

A Hebert, por muita coisa: por compartilhar uma vida, duas vidas, quatro vidas, por se importar com Agnes e Apolo, pelo primeiro móbile, pela busca na balada, pela alegria nas festas de escola, pelos bolos de aniversário; pelos trabalhos compartilhados, pelos silêncios cheios de ideias, pelas gargalhadas constantes; por acompanhar cada passo desse rito de 4 anos.

A Agnes e Apolo, por existirem e me ensinarem tanta coisa.

Tatiana...

Tatiana...

Tatiana...

Oosala te chama pra vida...

A verdade que se perdeu pela manhã, volta para casa à noite.

provérbio iorubano

Nada do que eu diga transborda mais que a Presença

Trecho de Òrò

RESUMO

SILVA, Tatiana Henrique. *A GALINHA D'ANGOLA NASCE:* CorpOralidade e agência poétnica e estétnico-espiritual de uma artista. 2024. 278 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

O estudo elabora categorias filosóficas para o conceito Artes da Presença, a partir da pluriversalidade dos saberes africanos e africanodiaspóricos, traçando uma perspectiva de ancestralidade cênica desde as aparições rituais das máscaras até as práticas de terreiro, compreendendo como isto irradia em experiências cênico-rituais e espetáculos criados pela autora, apontando os mistérios da criação e da recepção e da retroalimentação artística e suas afluências em uma proposição de artes cênicas e educação africanorreferenciada. Tais experiências são oservadas como epistèmís, isto é, epistemes pretas, propondo Presença como fluxo vibracional entre as esferas emocionabilidade, racionalidade e espiritualidade, estruturadoras de uma ritualidade cotidiana da Vida e da Existência, em suas dimensões tantas – corpos tantos, vibráteis, palpáveis e cósmicos –, constituindo as relações entre o que chamamos de Oralidade e CorpOralidade, e alimentando autonomia de criadores negros na construção de imaginários e imagens cênicas, isto é, legitimar poétnicas e estétnicas que atendam a uma agência coletiva preta.

Palavras-chave: artes da presença; máscaras africanas; corpOralidade; epistemís.

ABSTRACT

SILVA, Tatiana Henrique. *Ẹ̀tù is born:* CorpOrality and poethnic and aesthethnic-spiritual agency of an artist. 2024. 278 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

The study elaborates philosophical categories for the Arts of Presence concept, based on the pluriversality of African and African-diasporic knowledge, tracing a perspective of scenic ancestry from the ritual appearances of masks to terreiro practices, understanding how this radiates into scenic-ritual experiences and shows created by the author, pointing out the mysteries of creation and reception and artistic feedback and their influences in a proposition of performing arts and African-referenced education. Such experiences are observed as epistèmís, that is, Black epistemes, proposing Presence as a vibrational flow between the spheres of emotionality, rationality and spirituality, structuring a daily ritual of Life and Existence, in its many dimensions – many bodies, vibrating, palpable and cosmic –, constituting the relationships between what we call Orality and CorpOrality, and nurturing the autonomy of black creators in the construction of imaginaries and scenic images, that is, legitimizing poetics and aesthetics that serve a Black collective agency.

Keywords: arts of presence; African masks; corpOrality; epistemis.

RESUMEN

SILVA, Tatiana Henrique. *NACE LA GALLINA DE ANGOLA:* CorpOralidad y agencia poétnica y estétnico-espiritual de un artista. 2024. 278 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

El estudio elabora categorías filosóficas para el concepto de Artes de Presencia, basadas en la pluriversalidad del conocimiento africano y afro-diaspórico, trazando una perspectiva de ascendencia escénica desde las apariciones rituales de máscaras hasta las prácticas de terreiro, entendiendo cómo ésta se irradia en experiencias escénicas-rituales y espectáculos creados por el autor, señalando los misterios de la creación y la recepción y la retroalimentación artística y sus influencias en una propuesta de artes escénicas y educación con referencia africana. Tales experiencias se observan como epistèmís, es decir, epistemes negras, proponiendo la Presencia como un flujo vibratorio entre las esferas de la emocionalidad, la racionalidad y la espiritualidad, estructurando un ritual cotidiano de Vida y Existencia, en sus múltiples dimensiones – muchos cuerpos, vibrantes, palpables y cósmico–, constituyendo las relaciones entre lo que llamamos Oralidad y Corporalidad, y nutriendo la autonomía de los creadores negros en la construcción de imaginarios e imágenes escénicas, es decir, legitimando poéticas y estéticas al servicio de una agencia colectiva negra.

Keywords: artes de la presencia; máscaras africanas; corpOralidad; epistemís.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – sobre todos os dias (2014) 50
Imagem 2 – Òrò.....57
Imagem 3 – sobre todos os dias (2014).....60
Imagem 4 – Máscara Gèlèdè com cinco cavaleiros. Yoruba. Século XIX.....64
Imagem 5 – Máscara Mwana Pwo.....67
Imagem 6 – Òrò; krumping com as referências Gelede.....73
Imagem 7 – A cura ou Améfrica (2016).....80
Imagem 8 – Vera Crucis (2018).....98
Imagem 9 – Do que Stella me disse (2021).....104
Imagem 10 – Profa. Dra. Inaicyra Falcão.....106
Imagem 11 – Mestre Augusto Omolu em Oro de Otelo.....107
Imagem 12 – ChAmamento Nanã.....132
Imagem 13 – ChAmamento Iansã.....135
Imagem 14 – ChAmamento Iansã; contando história com a criança.....135
Imagem 15 – sobre todos os dias; apresentação na EXPOSIÇÃO COLETIVA AMEWA, sediada na UERJ, parte do I º Congresso de Filosofia Africana e Afrodiaspórica, coordenado pela hoje Profa. Dra. Naiara Paula.....139
Imagem 16 – sobre todos os dias; Dias de Iemanjá.....140
Imagem 17 – sobre todos os dias; Dias de Oya.....150
Imagem 18 – sobre todos os dias; Dias de Oya.....152
Imagem 19 – sobre todos os dias.....152
Imagem 20 – *sobre todos os dias* na campanha *21 dias de ativismo contra o Racismo*; Família de Claudia Ferreira da Silva presente.....154
Imagem 21 – *sobre todos os dias*; *dias de Oya.* À esquerda, o marido de Claudia Ferreira da Silva.....154
Imagem 22 – A cura ou Améfrica.....156
Imagem 23 – A cura ou Améfrica.....156
Imagem 24 – A cura ou Améfrica.....159
Imagem 25 – Vera Crucis.....161
Imagem 26 – Vera Crucis.....161
Imagem 27 – Vera Crucis.....164
Imagem 28 – Blues sem Preto e Branco.....166

Imagem 29 – Blues sem Preto e Branco.....166
Imagem 30 – Do que Stella me disse.....170
Imagem 31 – *Ọrọ*; Krumping com a referência Mwana Pwo.....172
Imagem 32 – Ọrọ, 8º Festival Midrash de Teatro, Teatro Café Pequeno.....172
Imagem 33 – *Ọrọ*, no Teatro Café Pequeno.....177
Imagem 34 – página do livro didático Artes - 8º ano – organização de Luciana Romagnolli.....179
Imagem 35 – Professor Renan Jy, na UFRJ, em aula sobre a palestra-performance *Ọrọ*.....181
Imagem 36 – *Ọrọ*.....184
Imagem 37 – Blues em Preto e Branco (2020).....192
Imagem 38 – Nuang já no Kilombo, semeando Kuyalaba, a árvore ancestral, acompanhada por Aruanã..... 202
Imagem 39 – página de livro didático para 1º ano do Ensino Fundamental.2024.....206
Imagem 40 – Bibi Ngawa..... 209
Imagem 41 – Aruanã..... 209
Imagem 42 – Mzungu.....211
Imagem 43 – Nuang..... 213
Imagem 44 – Sequestro de Nuang.....215
Imagem 45 – Pós-apresentação Centro Cultural Brasil-Angola.....220
Imagem 46 – Nuang e Máscaras.....223
Imagem 47 – Conversa sobre Artes e relações Brasil e Angola.....226
Imagem 48 – Menina vestindo a máscara Nuang/Mwana Pwo após o espetáculo....229
Imagem 49 – Escultura em madeira. A proporção que obedece a cargas simbólicas.....233
Imagem 50 – 2019, Polo SESC Educacional Rio de Janeiro, Dramaturgia Narrativa da Memória Corporal..... 242
Imagem 51 – 2019, Polo SESC Educacional Rio de Janeiro, Dramaturgia Narrativa da Memória Corporal……...243
Imagem 52 – 2019, Polo SESC Educacional Rio de Janeiro, Dramaturgia Narrativa da Memória Corporal.....243
Imagem 53 – Emerson Santtos – exercício de Atuação em Narrativa, Faculdade Cesgranrio.....246
Imagem 54 – protótipo de máscara em papel. 2014.....250

Imagem 55 – confecção da máscara de Isis Botelho junto a sua família de mulheres.....256
Imagem 56 – aparição da Máscara de Isis Botelho.....258
Imagem 57 – Matheus Vieira – Máscara “Paneleiro” 261
Imagem 58 – Turma Atuação em Narrativa 2023.1, Faculdade CESGRANRIO – a primeira turma em que 50% dos presentes são negros.....263

SUMARIO

GLOSSÁRIO 14

PRA INÍCIO DE CONVERSA 20

1 **ARTES DA PRESENÇA** 41

2 **MASCARADAS E ENCARADAS** 62

3 **CORPORALIDADE** 77

4 **DE CORPORI A CORPÒRÒ** 123

5 **DÁDIVA DEBOCHE DOR – O DDD DE UMA CRIAÇÃO ÌWÀ L'EWÀ** 186

6 **NUANG** 200

7 **OLU EKO** 231

CAMINHANDO PARA A ETERNIDADE 265

REFERÊNCIAS 272

GLOSSÁRIO

> "Essa fala tem suas origens. Não parte do nada. Não parte apenas de uma alteração do termo. É uma alteração que tem referenciais. Tem origens na construção cultural do Brasil, que são os idiomas africanos, que vieram também, assim como foram mecanismos de resistência. Uma forma de resistência é por meio da linguagem, do idioma."
>
> Lélia Gonzalez

Somos habitados pelas palavras que se inscrevem nos nossos corpos. Ogontemeli, sábio da etnia Dogon, disse “estar nu é estar sem palavras”, isto é, toda vez que vestimos palavras, vestimos uma imagem que acreditamos ser nossa, que passa a ser nossa, lavramos com saliva e sopro um acordo de nos somarmos a todas as pessoas que disseram aquelas palavras e que as subverteram, que inferiram significados a elas. Somos ensinados a ler pessoas, seres, categorizá-los, portanto, antes mesmo de ler palavras.

Qual é o estado mental, o estado espiritual, desse ser que emite as palavras? Molefi Kete Asante (voltaremos a ele mais adiante) nos alerta, quando fala do lugar da afrocentricidade, sobre uma localização psicológica atenta aos apelos imagéticos em relação à escala lógica das palavras introjetadas por pessoas africanas ou africano-diaspóricas na construção de sua autodeterminação. Uma dessas atenções é justamente quanto ao refinamento léxico, as palavras: portanto, quando se compreende aí, a pessoa negra, preta, africanodiaspórica, sua fala flui organicamente em realizar a defesa de elementos culturais africanos, porque ela começa a entender quais palavras lhe foram negadas, e quais palavras a colocam em relação de subserviência, de incapacidade diante de outras pessoas, e quais palavras lhe colocam de pé!

Ao se nomear, ao escolher e saber quais palavras escolher usar, a pessoa alcança autodeterminação e auto-amor. E isto é um Poder. Ela se torna fortalecida, como se cuidando de sua saúde individual e coletiva, de sua longevidade, de seu sistema imunológico, como diz Marimba Ani. E está mesmo! E isto é um Poder para a sua própria existência! A busca incansável sobre quem somos nós, de onde viemos,

de respostas que não são encontradas nos cânones ocidentais se torna uma ação de cuidado em si.

Em todas as sociedades que eu conheço até agora, a palavra é fundamentalmente sagrada, fundamentalmente um presente; então, se a palavra é sagrada, se ela é um presente, por quê, como, para quem direcioná-la, em que direção apontá-la?

Vixe! Agora preciso compartilhar com você algo de que me dou conta! Olha, que vexame: será uma incoerência dizer coisas sobre afrocentricidade a vocês em português? Estou propondo a você um glossário de léxico iorubá e quimbundo (abrasileirado, digamos a verdade), mas... o máximo que eu consigo realizar é trazer palavras e expressões, e expressar a ampliação de entendimento que acontece, a partir desses idiomas... É incoerente? Será suficiente? Caramba! Porque o que seria excelente era que eu dissesse tudo isso em yoruba, ou kikongo, ou kimbundo, ou swahili, mas nós fomos, eu fui educada no português. Arrancaram os idiomas da gente...

Vocês me desculpam?

Vou continuar tentando, tá bem?

É... o máximo que vou conseguir, talvez, é conversar com vocês em pretuguês, me ajuda, Ìyá Lélia Gonzalez! Não existe aula de tupi-guarani na escola, nem de fulni-ô – a única língua de povos originários no nordeste ainda em dinâmica de fala. Não tem língua de macumbeiro também não.

Estou brincando com vocês, mas é sério: a incoerência da colonialidade é nos fazer descobrir sobre nós sob a violência de não sabermos nossas idiomas-mães. O léxico que proferimos nos localiza psicologicamente. Um ambiente de palavras orienta nossa ambiência de imagens. Se uma palavra sobre mim só existe em iorubá, e eu não a sei... como vestir meu corpo com ela? Estou presente ou ausente? Onde estou?

Um dos elementos culturais africanos e africanodiaspóricos de que dispomos é a concepção de **tradição oral**. Foi o linguista ugandense Pio Zirimu, em torno de 1970, quem cunhou o termo *Orature*, para se referir ao conhecimento construído por um povo ao longo de sua continuidade. Ele o faz justamente em contraponto ao termo Literatura Oral/*Oral Literature*, pensado a partir da ideia de primazia da Literatura/*Literature*, do documento escrito, como validador de uma cultura e da

sociedade que se fundamenta em Oralidade. Aqui no Brasil, *Orature* é disseminado pela Profa. Leda Maria Martins como Oralitura, nestes termos:

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

Oratura ou Oralidade, portanto, é uma experiência estética de existência; o que quero dizer com isso é que uma sociedade autodetermina que o seu modo de se relacionar, o seu modo de continuar, será através do encontro, será através da multi-presença, do hálito, do calor, do sopro de vida que circula entre nós através disso que conhecemos como... palavra.

A condição é simplesmente ser a oralidade a matéria que constrói o élan societário, a baba do quiabo que une uma coletividade. As palavras são reverberadas de muitos modos. Registro escrito. Sonoridades. A construção de um objeto artístico. Corporeidades. Um ponto riscado.

Sotigui Koyaté, djeli, mestre ator e contador de histórias, já nos falou sobre essa ideia muito simples, transmitida de seus ancestrais “quando você não sabe para onde ir, retorne para onde você veio.” Sankofa... o adinkra que nos orienta sobre a espiral entre os anteriores e a nossa caminhada, o ovo e a ave e o voo... Òkoto, a forma espirálica de Exu, nos ensinando sobre o eterno retorno e continuidade espirálica da vida e seu estado de entendimento sobre tempo e espaço...

Muitas palavras-presenças filosóficas africanas que nos habitam em nossos corpos, em nossa memória, nos possibilitam compreender nossa presença no mundo a partir de elementos culturais africanos, em um refinamento léxico, um refinamento das palavras que entoamos, nos dando a possibilidade de que nós encontremos os buracos que a ocidentalidade nos impuseram como armadilhas de morte para as nossas existências como pessoas pretas.

Tantas imagens-palavras bonitas sobre nós.

Não podemos ficar a reboque das narrativas criadas sobre nós.

Podemos dizer de nós.

Por isso, trago o glossário para o início dessa conversa, porque o meu desejo é que a gente parta (mais ou menos) do mesmo lugar. Eu desejo que este trabalho seja um espaço de cuidado e de revolução pra você, tanto quanto está sendo pra mim. Palavras dos nossos ancestrais orientados por uma inteligência de vida baseada na oralidade, ditas e reditas nos terreiros, nos quilombos, nas favelas, no momento em que uma criança brinca, em que o amor se faz, e a cada vez que dissermos...uma Galinha d'Angola nasce!

Imagina: corpos inteligentes, nosso corpo em reverberação divina, criador de memória e de imaginários saudáveis e de poder.

Imagina: um ambiente ancestral de coletividade, em que uma criança, ela é filha de todas e todos e todes.

Imagina: quais são as histórias que são contadas neste lugar sobre essas crianças todas e com as quais ela cresce!

Vamos realizar esse ebó de palavras, para fabularmos futuros.

Por isso, entrego algumas dessas palavras a você.

"Ouvir é ver, ver é sentir", disse Fu Kiau.

Ouve e sente o sopro agora.

Abiyan – pode ser traduzido como "nascer para um novo caminho". São as pessoas pré-iniciadas, mas que já participam das funções de um terreiro de Candomblé.

Ará – uma das manifestações da existência de um ser, também traduzível como corpo, o corpo material. Na Filosofia Iorubá, um ser existe por ao menos 11 dimensões: Ará; Orí; ÒrÌṣà; Ojìjì (sombra); Òkan; Èmi; Ará-Ègùngun; Bára; Èsè (pés/aqueles que continuam jornadas); Odù (jornada mítico-ancestral), Enikèdji (duplo em Egbé Orun).

Ayanmo – pode ser traduzido como destino. Há três noções iorubanas sobre destino: Akunleyan (escolhendo ajoelhado), Akunlegba (recebendo ajoelhado) e Ayanmó (o que nos foi fixado). Assim sendo, se pedimos para ter uma vida longa em akunleyan, em akunlegba receberemos o destino de nascer em um lugar longe de guerras e de perigos constantes, por exemplo. Estes dois podem ser alterados no aiye, através da realização de ebós. Já Ayanmo é inalterável.

Bàbálorisa – o sacerdote chefe de uma casa de Axé. São pessoas escolhidas pelos orisa com esse destino, isto é, nem toda pessoa iniciada necessariamente se tornará babalorisa ou iyalorisa.

Bakongo – é um dos grupos etnolingüísticos de Angola, originalmente situados no norte do país, mas também presentes na República Democrática do Congo e na República do Congo, na África Central.

Efun – pode estar em pó ou em forma de giz, de cor branca, tem propriedades harmonizantes. Esse elemento é muito utilizado nos mais diversos tipos de cerimônia de terreiro podendo ser seco ou molhado a depender da finalidade que se pretende obter. É usado na pintura do corpo na saída de iniciação do Orixá. Pode ser diluído em banho com o objetivo de reequilibrar as energias do corpo.

Egbé Orun - /*Egbe*/ significa sociedade, grupo, companheiro; /*Orun*/ significa o imaterial (também tendo sido traduzido como dimensão celestial ou espiritual). De tal, Egbé Orun significa companheiros espirituais, isto é a comunidade espiritual de um ser humano. Para a Filosofia de Terreiro, toda pessoa desfruta da companhia desses companheiros no Orun antes de vir para o Aiyê, o plano material, a terra.

Ekedji – são as mulheres-autoridades que auxiliam a iyalorisa/babalorisa, escolhidas pelos Orisa para cuidarem deles. O fundamento de sua condição está assentado na premissa de que em experiências corporais anteriores, já vivenciaram jornadas como ìyawo. São chamadas de mães por toda a comunidade. A nomeação é originada na nação fon, também grafado como ekejí e equede.

Èmí – Èmí é invisível e intangível. Esta é a força da vida soprada em cada ser humano por Òlódùmarè. Èmí é o que dá a vida ao corpo/ará. Quando ela o deixa, a vida cessa. Èmí é vista como a sede da vida, porque é a parte do ser humano mais próxima dos Orisa. A vida/duração de Èmí é determinada pelas ações da pessoa enquanto na carne.

Etu – Galinha d'Angola; ser fundamental em diversas cerimônias nas sociedades de terreiro.

Ibeji – ibi, nascer; eji, dois; são os orixá-criança, gêmeos/gêmeas, que são venerados como uma só divindade. Nas narrativas, podem figurar como filhos de Oyá ou de Osun.

Inu – ventre.

Iyalorisa – a sacerdotisa chefe de uma casa de Axé.

Ìyawo – a pessoa que foi iniciada nos rituais do Candomblé, tornando-se (ou em jornada de se tornar) uma com o Orisa. Ìyá significa mãe; awo, segredo; portanto o "iyawonato" – que dura, ao menos, 7 anos – é um período de intensas aprendizagens e de construção de relação entre as forças visíveis e

invisíveis, de todos os reinos. O termo é usado para toda pessoas, independente da orientação de gênero.

Nguzo – na língua kimbundo, significa força**.**

Ngolo – na língua kimbundo, significa poder.

Odu – são as 16 forças que têm a existência e o axé advindos de Olorun, representando a presentificação de um poder a quem recorremos. Também podem ser compreendidos, portanto, como jornada mítico-ancestral, uma vez que apontam caminhos já trilhados por ancestrais e ancestrais divinizados. Os odú somente se apresentam concretamente ao ser humano por meio de Ifá, o oráculo. Se comandado por Orunmila, no oráculo será lido através das "caídas" do *Opele Ifa* (o rosário de Ifá) no *opon ifá*, o tabuleiro de Ifá. Caso seja comandado por È*s*ù, o oráculo se chamará *meridinlogun*, sendo lido através da caída dos búzios. Nas narrativas ancestrais, Odú pode figurar como uma mulher, uma deusa, e ser nomeada como *Inteligência*.

Ofó – *o*f*ò* em iorubá, são as palavras ou pequenos versos que produzem o encantamento capaz de sacralizar os elementos em um ritual, o ofó age como um chamamento à vibração daquilo que se inclui em um dado rito, seja uma erva, um animal, uma comida prepara, uma bebida, despertando o poder criador de tais elementos, o axé. Algumas pessoas são dotadas da capacidade de despertar esse poder mesmo que apenas com palavras. Acredita-se que quando contamos narrativas – ìtàn, alos e provérbios – o encantamento se realiza apenas pela energia de dizer e contar e afetar o espírito de quem ouve.

Ogan – são as autoridades masculinas e auxiliares das sacerdotisas e sacerdotes. Assim como as ekedji, não entram em transe. São integrados a uma família de terreiro por escolha de babalorisa e/ou iyalorisa, ou pelo próprio Ori*s*a, ou se apontado pelo oráculo. Existem vários cargos de ogan, como o *Alabê*, líder dos tocadores dos atabaques; *A*s*ógún*, responsável pelos *ibose* (animais ofertados nos rituais); *Oju Obá*, *Elemos*ó*só*, dentre muitos.

Tchokwe – O povo Tchokwe habita predominantemente o nordeste de Angola. Os Tchokwe são famosos pela arte decorativa, em trabalhos em ferro, cerâmica, cabaças esculpidas e tatuagens a pinturas em paredes de casas e desenhos na areia, os *sona*.

Yoruba – denominação lingüístico-cultural dada aos povos da região onde hoje temos a Nigéria, Benin, Togo e Gana. Atribui-se a criação do termo yoruba a outro grupo étnico, os haussá, que o utilizavam para denominar apenas o povo da cidade Oyó. Em documentos datados a partir da metade do século XIX, ele passa a determinar toda a Yorubalândia – nome genérico dado à junção das cidades-estado ou ilês componentes do Reino Yoruba.

PRA INÍCIO DE CONVERSA

> “Quando uma pessoa vai fazer uma escavação, tem que começar pelo começo da terra. Tudo que se faz na vida tem que ser iniciado pela base.”
>
> Trecho de Ejonile, do Ese Ifá

Eu tenho entendido o meu fazer artístico através da perspectiva espiritual. Entendido que eu sou... Como outras pessoas são... Um propósito. Então, sendo assim um propósito, um propósito escolhido. E um propósito que responde também a uma reverberação comunitária. A uma reverberação coletiva, que toda e qualquer coisa que eu faça ou que eu tenho que fazer, que eu realize, que eu acredite, que eu corra atrás, é algo que pode parecer que é feito por mim, mas não é feito por mim. É feito com “mim”. Comigo juntamente a outros seres. A outras vozes, a outras mãos, sejam elas visíveis, tangíveis ou intangíveis. Com você... Com a nossa ancestralidade… Com o que fez com que nós nos encontremos. Nos reencontremos aqui, no Rio de Janeiro, neste momento específico e não antes e não num depois e não numa outra época e não no México e não em Angola.

Então é isso, eu costumo dizer... Estou me acostumando a me verem estado de Ayanmo, como uma reverberação de uma escolha, de um acordo, de um acorde. Uma reverberação que gosta de contar histórias. E gosta de contar histórias dos modos que a gente cria. A gente: Preto. Negro. Africanodiaspórico. Porque a gente cria e a gente é muito criativo. A gente conta histórias de vários modos. Então, a gente conta a história através disso que a gente aqui no ocidente chama de teatro, de contação de histórias, de cinema… Mas fundamentalmente eu sou uma contadora de histórias.

Fluxar o Tempo.

Exú era chamado de o “preguiçoso”.

Nessa época, também, todos os orixás queriam compreender os conhecimentos de Obatalá. E ele dizia: “vem aqui e passa um tempo comigo”.

Ia um e passava uma tarde e ia embora,

Ia outro, passava um dia e embora, o outro.

passava 10 minutos e ia embora.

Exú foi. Exú foi e passou 16 anos com Obatalá.

Aprendeu tudo e aprendeu de tudo e recebeu como como dádiva a encruzilhada, o caminho até a casa de Oxalá, de Obatalá.

É tão simples.

Simples.

A gente elabora, escreve 50 páginas de um livro... de um negócio... pra uma categoria,

Vem um ìtàn e diz tudo pra gente.

Muitas vezes, isso vai acontecer aqui: eu vou contar uma história pra vocês, pra ver se é mais possível a gente conversar assim.

Eu não quero te convencer. Eu não preciso disso. Não preciso te dominar.

Eu preciso existir.

Mo wa.

Eu já existo.

Precisa de tempo. A gente compreende que o tempo é uma matéria de existir e não somente essa dimensão espacial, material, que a gente vive. Nós, pessoas pretas de comunidades ancestrálicas, aprendemos a existir na dimensão do tempo, a fazer do tempo matéria tão viva, quanto a matéria tangível, visível, sensível pelo tato.

Essa questão da genialidade... há muita preocupação de ser gênio, sim... uma pressãaaaaao... e muita desconfiança sobre aquilo que uma pessoa mulher preta diz, afirma e é-sendo.

Tempo de Exú. Eu vou lá, vou sentar 16 anos para ouvir, pra aprender e depois vou recriar o meu, lá na encruzilhada. Estou fazendo isso.

Sabe, há dois lugares nisso: uma coisa que é essa, da referência e da reverência que é não se apequenar também. O que eu quero dizer com não se apequenar é entender que a sua existência é importante. Senão, você não existiria. Senão você não tem propósito, senão você é coisa.

Quem torna pessoas coisas não é a nossa cultura, não são os nossos ancestrais. Então ninguém é substituível. Isso é muito potente, é existir fora da ânsia, da ansiedade, da genialidade e entender que o que eu faço é importante mesmo que eu esteja reverberando.

Eu não estou reproduzindo, mas estou reverberando.

Pensa aqui comigo: a espiral, Exu e Obatalá.

Exú: ele é Exú òkòtó, uma das qualidades dele é ser a espiral da vida, o princípio do movimento, atravessando qualquer tempo.

Obatalá também: é o Igbin, o caramujo. Ele também é em espiral.

Qual é a espiral mais valiosa, de Obatalá ou de Exu? Isso não existe! Por que cada uma significa uma coisa. Cada uma em um sentido de existir.

Olha lá: o redemoinho de Oyá, também é espiral.

O mar, Olokun, Yemanjá no Brasil, a volta de uma onda também é espiral.

A vida é espiral.

Então é isso: de quantas maneiras uma espiral pode ser estetizada, pode ser poetizada, pode ganhar significado, múltiplos. Porque somos múltiplos.

Isso me fez comunicar com as minhas próprias bases sobre as nossas, e a minha prática como artista: eu estava respondendo a uma expectativa apenas, me paralisando e comparando, ou mirando e flutuando entre as possibilidades? Sujeita ou assujeitada? Com quem ou o quê eu tenho me comunicado? (risos) Qual o DDD dos Teatros Pretos, Teatros Negros, nossos teatros, dessa comunidade cênica a quem eu me sentia pertencente? Para repensar esses circuitos, recorto três momentos, três encontros, que se me mostram capazes de nos apontar os porquês desta conversa: 2003, 2011 e 2019.

O primeiro, em 2003, foi um momento em que eu atuava como educadora no Centro Cultural Banco do Brasil, aqui do Rio de Janeiro. Ser uma pessoa negra naquele ambiente foi um desafio de muitas vezes me calar, de medir milimetricamente cada atitude pela necessidade de conquistar algum tipo de estabilidade – eu entro ali em 2020, como recepcionista bilíngue; ter sido admitida no Programa Educativo era motivo de orgulho pra minha família e pra mim, o resultado da máxima que havia aprendido desde sempre “estuda pra conseguir ser alguém na vida!”. Nunca fui e nunca serei herdeira; a família já não era mais pobre àquele ponto; no entanto, qualquer tipo de mobilidade social e até mesmo de conquista individual precisava ser medida junto à responsabilidade de distribuição econômica, “nunca retroceder, minha filha!” – pagar minha própria faculdade, poder ter algumas vantagens materiais para mim. A moça de Realengo, agora moradora da Tijuca, já tinha se dado o luxo de frequentar a Escola de Teatro de Quintino, queria mais o quê?! Entrar na Escola de Teatro Martins Penna? Não. Cursar a Graduação em Interpretação Teatral da UNIRIO? Ainda não!

Faltava-nos também letramento etnicorracial, faltou alguém que pudesse ter me dito que isto possível: nós dizermos alguns “nãos”.

É mais ou menos esse ser que está atuando como arte-educadora no Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro[1].

O mistério neste encontro está nisso: no CCBB, nasce esta contadora de histórias, que encontra nessa linguagem uma via para continuar vivendo as artes cênicas. É ali, entre uma descoberta e outra, uma exposição e outra, que fui me tornando mais preta. Entre as colunas, aprendi a plantar baobás muitas vezes visíveis somente a mim e pelas pessoas com quem travava contato e orientava pelos

[1] Os CCBBs, além do Rio de Janeiro, estão presentes também em São Paulo, Brasília e Belo Horizonte. Constituem-se como uma estratégia de “marketing de apaziguamento” do Banco do Brasil, a fim de reduzir os danos resultantes das relações desgastantes entre clientes e um banco. A programação cultural dos CCBBs é diversa, sendo oferecidas sessões de cinema, espetáculo de dança, música e teatro, exposições, eventos pontuais e de acordo com efemérides. Cada CCBB conta com um setor de mediação cultural, chamado CCBB Educativo, responsável por criar atividades que possibilitem a fruição e construção de vínculo entre os visitantes e o espaço, tornando-os frequentadores. O fio principal na construção das ações educativas são as exposições; é a partir delas que são pensadas quaisquer atividades, sejam as oficinas de artes, as contações de histórias e as possibilidades de roteiros de visitas a exposições.

corredores e andares do prédio. Aprendi a ser baobá pela própria presença. A oralidade como rizoma.

É mais ou menos esse ser que, em espanto, está ali diante desse primeiro encontro: a exposição Arte da África, cujos objetos estão vindo do Museu Etnológico de Berlim. Um acervo explicitamente constituído pelo saqueamento colonial, pelo roubo ocidental, pela violência escravista. Contudo, vieram para o Brasil, vieram para o CCBB, para nos mostrar e nos ensinar sobre as artes do continente africano.

Precisamos lembrar que até então, mês de dezembro, mesmo frequentando a graduação em Licenciatura em Letras, eu nunca havia cursado nenhum componente curricular que versasse sobre continente africano, nem suas questões políticas, filosóficas, a despeito de a lei 10.639/03 ter sido promulgada em 9 de janeiro de 2003, uma vez que a obrigatoriedade de inserção de disciplinas para tais estudos nos cursos de graduação, e especificamente nos de licenciatura, só foi oficializada em 2004[2].

Tudo que eu havia aprendido sobre negritude, até então, foi ou através do racismo recreativo, ou de uma reprodução de racismo na família (a fim de alertar sobre o racismo exercido na sociedade), ou dentro do centro de Umbanda, através dos nossos estudos sobre as suas origens, e as relações com o Candomblé.[3])

Na exposição, havia instrumentos musicais, esculturas, estelas, tronos, bancos, nomes de líderes, de artesãos, de deidades, ao longo de três andares de ocupação. Duas das salas que a compunham eram nomeadas como “Performance”, compostas por máscaras de diversas etnias, de várias dimensões, e trechos de registros das aparições das máscaras e de seus atuantes-presentificadores.

E o mistério se deu novamente ali: foi o meu primeiro encontro com as Máscaras Gèlèdè, e isso acordou memórias que eu nem sabia que existiam. Assim

---

[2] A Resolução CNE/CP n° 01/2004, “Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnicorraciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana”, é instituída em 17 de junho de 2004. Em seu Artigo 1°, dispõe que as Diretrizes, tema deste Plano, devem ser “observadas pelas instituições de ensino, que atuam nos níveis e modalidades da educação brasileira e, em especial, aquelas que mantêm programas de formação inicial e continuada de professores”. O §1° desse artigo estabelece que “As Instituições de Ensino Superior incluirão nos conteúdos de disciplinas e atividades curriculares dos cursos que ministram a Educação das Relações Étnico-Raciais, bem como o tratamento de questões e temáticas que dizem respeito aos afrodescendentes, nos termos explicitados no Parecer CNE/CP 3/2004”.

[3] Deboche-Dor-Dádiva...

como um sonho que nos revela algo, como um sinal. A Gèlèdè foi posicionada encarando quem adentrasse a sala D, do CCBB. Não havia como alguém ignorá-la ao passar por ali. No entanto, comigo, o assombro foi fundo e fundante[4].

Ao olhar e conhecer a história daquela máscara, eu encontrei as relações territoriais com o Candomblé. Lembrei das aulas de Folclore (ainda era chamada assim, em 1998) na Escola Preparatória de Atores da FAETEC Quintino. E, pela primeira vez, percebi as Artes Cênicas que me contemplavam, foi a primeira vez que eu me vi possível como atriz, em que eu não me estranhei, em que eu entendi que meu corpo era possível e que o exagero de que tanto se falava sobre a corporeidade negra na cena não era um defeito, e sim um efeito perfeito de ancestralidade cênica. Eu ouvi, vi e senti que, talvez, houvesse uma caminhada plena de uma anterioridade que me tornava possível e em Presença.

Seguimos para 2011, e agora nos encontramos em “África Ancestral e Contemporânea: as Artes do Benin”, com curadoria de Emanoel Araújo, diretor e fundador do Museu Afro Brasil (MAB), e André Jolly, do Centro Cultural Francês, em Cotonou, Benin, exposição que já havia sido apresentada no próprio Museu Afro Brasil em 2007, e que agora vinha ao Rio de Janeiro.

Nesta época eu já não atuava mais no CCBB, e havia acabado de entrar no Mestrado em Memória Social, na UNIRIO. Pesquisaria sobre a contação de histórias negras no Programa Educativo do CCBB. Não era somente sobre contação, mas como esta, por ser uma via da Oralidade, das sociedades de tradições orais, poderia romper um projeto de programa educativo ocidental/eurocêntrico e ser permeada e cultivada com parâmetros pedagógicos/educativos das culturas negras. Discutir as leis 10.639/03 e 11.645/08 para além do âmbito escolar, mas como condição educativa da cidade, das instituições da cidade. “A Coluna como raiz, a Oralidade como rizoma” seria o título. No entanto, esta seria uma série de encontros e desencontros sucederam, as parcerias que trabalhavam lá foram se despedindo do espaço, e o tema se desencantou em mim.

[4] Acredito que, pelo menos, de todo o corpo de arte-educação, isto só aconteceu comigo, pois não soube de nenhum arroubo cognitivo-afetivo-espiritual decorrente dessa exposição.

Em 2010, eu havia realizado a minha primeira performance pública, “ChAmamento”. Eu havia assistido ao Teatro Oficina, e havia ficado intrigada com a utilização de signos de Umbanda e Candomblé nos espetáculos. Eu já havia conseguido entrar na ETET Martins Penna e me “formado!”, Viva!, em um espetáculo em que experimentei a corporeidade de pombagiras e caboclas, a partir já do entendimento de máscaras africanas. Modifiquei o tema e assim nasceria e nasceu a dissertação “Raízes e Rizomas: Performances e Memórias do Candomblé no Teatro do Brasil”, em 2013, pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO.)

A maior parte dos objetos que compunham “As Artes do Benin”, vindos do MAB, se dispunham no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, dialogando com as obras de artistas contemporâneos beninenses, que vieram do Centro Cultural Francês. O Espaço Cultural “Hélio Oiticica” se localiza próximo à Praça Tiradentes, no Centro do Rio de Janeiro, espaço que acolhe a diversos eventos públicos, e que conta com dois grandes teatros, um gerido pelo Estado, o Teatro João Caetano, e o outro pelo município, Teatro Carlos Gomes. É um espaço que se caracteriza por apresentar artistas que experimentam as possibilidades nas artes contemporâneas, seja em artes visuais, artes cênicas, fotografia etc.

Perceba também: era um outro momento, diferente de 2003, para o Brasil e para o mundo. A Coleção História Mundial da África da UNESCO já havia sido espalhada por toda a ocidentalidade; os critérios antropológicos e etnográficos que demarcavam as criações de artistas do continente africano a partir do nó “arte primitiva” já haviam sido diluídos em alguma medida. Estes artistas faziam questão de tensionar seu afiliamento à “contemporaneidade”, com obras que, ainda que remetessem a alguma tradicionalidade, expandiam ou rompiam com a subalternidade da pecha “pitoresco”, ensejando conceitos e discussões seculares e políticos na disputa do mercado de Arte Contemporânea Internacional.

Ainda assim, agora pela perspectiva contemporânea de Kifouli Dossou, lá reencontrei as Máscaras Gèlèdès (é assim mesmo que ele nomeia os trabalhos), com sua exploração de cores e dimensões, e muito mais como intencionadas como escultura e indicadoras de uma crítica sócio-política do que presentificador de Entes.

Conferi mais uma vez que era possível atravessar o tempo e que Tradição rima com Invenção.

Sendo parte do Programa Educativo, além de visitas à exposição, minha participação se deu principalmente por mediar o encontro para educadores, para nos estimularmos à construção de processos pedagógicos a partir da exposição, e em específico relacionado às artes visuais e às artes cênicas. Foi a primeira vez fora do CCBB, que propus o laboratório de máscaras e a construção de sequências de movimentos – também as chamamos de partituras corporais – como proposta pedagógica a ser multiplicada. (Esta experiência se tornou artigo e se tornou um capítulo do livro “Propostas Pedagógicas para o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira”, fruto do III Curso de Extensão em História e Cultura Negra, promovido pelo Neab – Núcleo de Estudos Afro-brasileiros da UERJ, organizado pela Prof. Dra. Maria Alice Rezende.)

Outra parte de objetos vindos do MAB ficou alocada no Centro de Artes Calouste Gulbenkian, também no Centro do Rio de Janeiro, próximo à Central do Brasil, localidade em que se encontram estações de trem, terminais rodoviários e circulação intensa de carros. No Calouste, estavam as máscaras Mwana Pwo, do grupo Tchokwe, sobre as quais eu já havia lido, mas não me atentado; a partir dali elas começaram a constituir um segundo sentido de anterioridade pra mim.

Entendo estes como dois encontros de afinidade e afinação geopolítica e geopoética. O mistério da inexorabilidade dos retornos e reencontros se dá em meio a um estado de desconhecimento e em estado de pós-reconhecimento. Ele acontecerá porque está ao encontro de você e você está ao encontro dele. O encontro acontece. ***Orí olóore ori jè o*****.** A cabeça em estado de dádiva atrai a dádiva.

No entanto, nem tudo se dá somente na alegria. A serendipidade se manifesta também nos momentos de angústia, pois uma espiral de encontros e ações nos aguardam.

Foi em um domingo, dia 5 de janeiro de 2019, entre 4:30 e 5:00 da manhã. Acordo, abro a “rede social”, e leio a notícia sobre o relatório do Ministério da Saúde, pesquisado entre 2012 e 2016 (Governo Dilma, ainda): ele nos dizia sobre o aumento de suicídio entre a população negra no Brasil.

A nossa saúde mental. (Espiritual. Existencial, li assim.)

Motivos:

o não lugar,

ausência de sentimento de pertença,

sentimento de inferioridade,

rejeição,

violência,

inadequação,

inadaptação,

sentimento de incapacidade,

solidão,

isolamento social.

Maior índice entre jovens. Homens. Rondônia.

Como chegamos a isso?

Este terceiro encontro me sacudiu a me perguntar: onde eu estava que eu não vi isso acontecendo até agora? O que eu vinha fazendo como artista era suficiente? O que eu, como artista e educadora, o que eu poderia realizar para contribuir com meu povo, um pouco que fosse, para diminuir a sensação de vazio existencial?

Estávamos sob um governo que atuava contra a vida, que media os meus semelhantes em arrobas[5], que anunciava ao mundo que viessem ao país para "admirar" a "beleza" das mulheres. Eu me sentia esvaziada de sentido e inchada de preocupações com amigos, familiares fascistas, a possível utilização do povo negro como massa de manobra em manifestações – chamo isso de "síndrome do lanceiro farroupilha".

A cura ocidental, de imediatismo, da pílula, não bastava. Era preciso cura na concepção africana: cuidado, cotidiano, continuidade.

No entanto, se eu não conseguia nem comigo mesmo, o que fazer? Era como se eu retornasse lá em 2003. Não há nada que eu possa dizer ou fazer, se estes

[5] Em 2017, ao fazer sua campanha eleitoral na Hebraica, Rio de Janeiro, Jair Messias Bolsonaro achincalhou o corpo de um homem quilombola usando a medida de pesagem "arroba" pejorativamente. Dentre diversas falas racistas e discriminatórias, disse: "Eu fui num quilombo. O afrodescendente mais leve lá pesava sete arrobas" Não fazem nada. Eu acho que nem para procriador ele ser…". Cada arroba equivale a 15 kg. (Disponível em: https://veja.abril.com.br/brasil/bolsonaro-e-acusado-de-racismo-por-frase-em-palestra-na-hebraica)

mesmos jovens não se houverem atravessados por aquilo não lhes foi dito. Não havia como lhes proporcionar *sentido*. Era a Morte Indigna tomando conta mais uma vez.

Vou contar um ìtàn:

Há um acordo ancestral sobre a Vida: cada ser tem um tempo de vida que deve ser respeitado por todos; inclusive Iku, a Morte.

Mas Iku não queria ficar sozinho e se descontrolou: colocou armadilhas pela floresta e no limiar entre a floresta e a cidade, e na cidade. As pessoas, sem saber das armadilhas, caíam nos buracos. Quando caíam ali, seguiam pro reino de Iku. Agora ele estava feliz.

Mas o reino não! Os anciãos juntaram-se pra buscar uma solução pra aquilo. Mas não conseguiram.

Se juntaram as mulheres, mas não conseguiam.
Os reis, de outros reinos... também não.
Ninguém conseguia pensar em como vencer Iku.
Até que chegaram Taiwó e Kehinde, os Ibejis, irmãos gêmeos, filhos de Oxum e Xangô, e disseram "nós já sabemos o que fazer!". Riram deles. Mas eles seguiram mesmo assim.

Taiwó foi na frente e seguiu para a floresta; estava com o seu tambor e começou a tocá-lo:
Tum ka tum tum. Tum ka tum tum. Tum ka tum tum.
Aquele som foi sendo ouvido por ali, por todos os bichos, árvores.
E ouvido mais além. E na cidade... E também por Iku.
Iku foi sendo atraído por aquele toque; e quanto mais perto chegava, uma sensação que nunca havia sentido começou a aumentar... vibrava os pés, as pernas, os braços, os quadris, a cabeça, o corpo todo... Iku estava dançando! Era a Dança da Vida!

O menino tocador continuava, e Iku também a dançar. Havia alguns momentos, em que Iku achava que o menino iria parar, mas que nada: ela passava por trás de uma árvore e continuava tocando!
Isso durou dias e dias e dias e dias.

Iku não aguentava mais! Aquela dança, aquele som, era muito poderoso, ele não conseguia parar, mas também estava muito cansado.
Foi então que Iku suplicou "menino, para de tocar esse tambor! Eu não aguento mais! Até eu preciso descansar!"

O menino que continuava a tocar disse: "Eu posso parar de tocar, mas apenas se você prometer que vai retirar todas as armadilhas, e que vai honrar que as pessoas vivam o tempo de vida delas, assim como foi acordado no início dos tempos!"
Iku arregalou os olhos, mas não tinha muito o que fazer. "Sim! Minha palavra".
Ouvindo isso, o menino parou de tocar o tambor. E, de trás da árvore, saiu o irmão.
Iku entendeu tudo. Taiwo e Kehinde.
E foi assim que os Ibejis enganaram a Morte.

Era preciso preencher as valas existenciais que a Morte sandia cavou, e para isto somente o Poder da Artes e suas frequências e ritmicidades vitais são capazes de sacudi-la, na construção de uma experiência poético-estética preta *de mundo*|*no mundo.* Isso havia me salvado, me colocado de pé! No entanto, como esses jovens poderiam saber disso, se estas palavras, esses assentamentos lhes foram negados? Eu já havia sido esse jovem.

É nesse momento que eu retomo, que eu rememoro, a narrativa sobre Òrò, a qual havia me encontrado em 2017, logo após a minha iniciação como Iyapetebi de Orunmila, no culto a Ifá – a qual será explorada detidamente no próximo capítulo. Esta narrativa me orienta precisamente dentro de um fundamento filosófico sobre a vida, sobre as artes, sobre a Presença, Pretença e Pertença assentado sob léxico e lógica

afrorreferenciada, iorubana, e que dialogava com todas as experiências artísticas, pedagógicas e íntimas que havia vivenciado.

Foram, ao menos, estes quatro encontros que me fizeram olhar para o que eu havia podido construir e ofertar até aquele momento: as experimentações rituais-cênicas.

Eu comecei a rever, então, as realizações cênico-rituais que havia partilhado: *Vera Cruz*, *Blues em Preto e Branco*, *Stella me disse*, a própria *Òrò*, *sobre todos os dias*, *A Cura ou Améfrica*, e até mesmo as proposições que eu havia integrado junto a demais artistas, como *Ela Se Vinga com o Monólogo*, com texto de Simone de Beauvoir, e direção de Marilia Gurgel; *Os desertos de Laíde*, texto de Rona Neves, e direção de Luiz Monteiro; e *Farol Fun Fun*, junto a Yhuri Cruz; ou seja, proposições em que havia uma direção externa a mim, porém, não me impediam de acessar um segredo meu, o mistério sobre como ativar essa corporeidade, sacudir-me com as Presenças, junto a essa ancestralidade cênica, considerando este corpo, entendendo essa trajetória, e entendendo que eu absolutamente nunca estive sozinha.

E se isto existia, como educadora, perguntei, como eu posso tornar viável partilhar essa preciosidade? Onde estão os documentos, os registros desses ensinamentos transgeracionais que me possibilitem multiplicar a Preta Presença?

Era tão evidente. Era só fechar os olhos pra *ouver*.

Mirei e morei nas esculturas, ora!; nas máscaras, ora!; e nos provérbios e ìtàn também, entendendo toda essa narratividade fluxa, da paisagem poética que um ìtàn, que um conto constrói.

E já estava tudo ali... havia uma Performance *Iwa l'ewa*, como dizemos nas nossas Casas de Axé, pingando e se transformando, e se multiplicando, vivente nas Filosofias de Terreiro, descendentes das Filosofias iorubanas, bakongas, daomeanas, de todo essa cabaça com heranças que se exuzilharam[6], as quais carregamos devido a toda a história que passamos.

Olha o deboche: a dádiva fruto da dor...

[6] Viva Cidinha da Silva, escritora vivente em São Paulo.

Èsù.

Isso é um deboche,

mentira é uma dádiva,

mentira é uma dor.

Então dor e dádiva e deboche

elas coexistem, lá

e aqui também existem.

Aqui também existe

origem, lá também existe diáspora.

Eu quero entender esse DDD de comunicação com a Presença, pra me arrogar filha das Artes da Presença.

“A arte é minha, o corpo é meu, você não vai decidir nada, não vai mandar em nada!”[7]

Eu entendi que muitas vezes a gente resolve muita coisa pela ironia, pelo deboche, pelo debochar. Eu debochar de você, da branquitude, do sistema, do apontar e de cerrar os dentes. Só parece que eu estou rindo. A pessoa fala algo e cerramos os dentes: isso é uma estratégia ancestral de proteção do corpo, de proteção do seu campo energético, quando alguém em quem você não confia, aproxima de você.

Como negra diaspórica, houve um dado momento em que eu precisava trabalhar a perspectiva da cura, do propósito, do encontro com propósito através da dor. Desde a experiência histórica a frase que se repete é essa: “tá doendo, tá doendo”. Então, qual foi a primeira coisa que a gente faz com a nossa estética: um grito! Manifestar a dor.

[7] Trecho de Òrò

Somos escutados rapidamente quando gritamos. Acostumaram-se a nos ver gritando, chorando. Em estado de DesPoder. Estar em uma sufocante imersibilidade dentro de uma sistemática artística branca que governa as escolas de teatro, os grupos, os espetáculos para ganhar o dinheiro, até o nosso modo de fazer, o nosso modo de entender a cena, no nosso modo de entender a corporeidade que fura isso tudo.

Aí não.

Ara mi.

Meu corpo

Eu desejo ResPo(n)der!

algo,

entender a corporeidade que fura isso tudo.

Por isso A CorpOralidade. Por isso grafar CorpOralidade. É fundamental me dizer do meu corpo por minhas pa-lavras e por minhas de-cisões.

Se é pelas máscaras, escultural, provérbios, ìtàn que meus sentidos são revividos, se estão neles e em suas enunciações cosmo-irmãs (ritos, orins, orikis, objetos) as chaves fundamentais para o reencontro com a dádiva de Ser, é pela CorpOralidade sacudida de dentro dele que eu existirei, que eu serei possível.

Nas Artes Cênicas Ocidentais, a corporeidade preta costumeiramente é apontada em sua virilidade ou virulência. Lembra do exagero? Quantas vezes não nos disseram isto “vocês artistas pretos são muito exagerados, vocês vêm com muita energia”.

Individualmente, compreendia isto pela via da dor.

A gente vem com muita energia

A gente tem muita energia

Energia calada,

Que esguicha como um corte,

Que pulsa na cicatriz,

Na cicatrização desses cortes que nós tivemos.

Os rituais cênicos que gestei vêm, em um primeiro momento, desse lugar da dor. Então eu preciso dizer, eu preciso gritar inclusive.

No entanto, Chega

Chegou um momento que a gente compreende que a dádiva pode passar a frente,

que a gente ama,

a gente pode ser feliz,

a gente pode

aterrar a voz para ser ouvido

e não apenas gritar.

Gritar, a gente pode escolher quando gritar

e a gente pode escolher quando aterrar a voz

onde estão semeadas nossas dádivas(?)

Como esse tensionamento entre uma e outra, dicotomia entre dádiva e dor, não é o suficiente para nossa experiência cênico-preta-diaspórica, a gente entende, então, uma terceira pulsação: o riso, a ironia. O deboche é esse elã que vai circundando um e o outro, vai atravessando um e outro, indo para frente para trás, trazendo movimento a isso tudo. É como eu tenho entendido até o momento. Isso está em elaboração, estou elaborando, estou entendendo, estou vivendo.

Esses entendimentos que vamos acessando vão nos levando para um lugar poético, cosmopoético, cosmestético, de entender as nossas cicatrizes, agora, não

como cicatrizes: passar por esse processo, percebendo as artes, as proposições cênicas, como rito de passagem, transformando as cicatrizes em escarificações.

Escarificações são essas marcas, esse entendimento de uma biologia ancestral, da inteligência ancestral do nosso corpo, das tradições orais, de transformar o nosso suporte, de esculpir o nosso corpo, esculpir esse lugar das cicatrizes, das queloides que acontecem, das tatuagens, enquanto marca de beleza. Marcas da beleza do lugar social que ocupamos em um grupo. Cada escarificação, uma rememoradora de nossa responsabilidade.

Qual a medida de cicatrizes e escarificações?

Eu entendo que, a partir dessa lucidez, organizamos nossa subjetividade e então, surge a autodeterminação: a unicidade com a Presença, antes do Tempo de agora.

E as Artes são estratégias fundamentais para esse nosso reconhecimento, justamente por serem encruzilhamentos por si.

Portanto, somos capazes, assim como Obatalá, de nos remodelar. Quando eu estou dizendo isso é porque eu estou vendo aqui pensando com você:

meu corpo cortado,

o lugar da cicatriz, e através deles eu posso alcançar

a organização dessas cicatrizes em desenhos

como as escarificações yoruba, os desenhos na areia, da tradição do povo Sona[8] e do povo Fula[9].

Todos esses circuitos caminhando, se organizando para beleza. Para nos levar à nossa origem para nos redesenhar, assim como nós nos pintamos. Não é só de pele que eu digo: é um entendimento de dentro pra fora, visceral, os nossos vários

[8] Os desenhos Sona, parte da tradição cultural do povo Tchokwe, vivente entre o sul da República Democrática do Congo e o norte de Angola, constituem um conjunto de grafismos mnemônicos geométricos, a fim de recordar narrativas, provérbios, jogos ou representações de seres. Existem cerca de 290 desenhos coletados.

[9] Os Fula constituem um grupo étnico que compreende várias populações espalhadas pela África Ocidental. Hoje islamizados, tradicionalmente, consultavam as deidades através de oráculo desenhado na terra.

corpos, do nosso corpo visceral, nosso corpo muscular, do nosso corpo epitelial, do nosso corpo espiritual, do nosso corpo cósmico, da gente enquanto comunidade, Ẹgbẹ́ Ọ̀run.

Isto, esta Arte, este circuito, nos reorganiza enquanto povo.

De Pé, Arte Poderosa.

Contudo, nem tudo é fluido: Èsù é um grande organizador; e passou 16 anos aprendendo. Uma das faces de seu Ìwà, seu caráter, a beleza do seu caráter, ela está em te revelar. Revelar a sua hipocrisia. Revelar todas as suas faces e te fazer perguntar de onde vem todas as suas faces? Qual é a origem das Artes que te presentificam?

Eu digo sobre uma perspectiva psíquica também: Psicologia Preta.

Sabemos que houve e há um esforço plurilateral do Movimento Negro para nos dizer, descendentes do continente africano, negros/negras/negres, a fim de subverter a lógica colonial que atribuía desde os povos originários a palavra negro a uma sinonímia imagético-social de mercantilizável e escravizável.

Sabemos que no contingente da população negra brasileira, há a distinção entre pretos e pardos, marcada não apenas pelos tons de pele, mas principalmente pelas similitudes socioeconômicas entre os dois grupos, em relação à lugares de habitação, renda familiar e *per capita*, acesso à educação formal, e mais marcadores relativos à saúde e longevidade.

Assumimos que, quando uma pessoa é identificada como preta ou parda, as agruras a que é exposta, os desafios psíquicos que precisa resolver ou dissolver, são fruto de sua associação a uma origem comum, o continente africano, pelo sistema racista enquadrado bidimensionalmente, sem a profundidade das etnias e pertenças e dinâmicas geopoéticas e geo-estéticas.

Portanto, **Preta** aqui é arrogada como símbolo de origem, de primazia de saberes roubados e/ou deturpados e/ou assimilados de branco. Ao evocarmos esse vocábulo, no que tange às fontes da criação e o que enseja o processo criativo e de construção artística, diremos **preta preto prete** como localizador de uma imagem de anterioridade em dádiva, em dignificação de pertença, e altivez de existência.

Pode levar tempo para conseguir responder, sim, para o vivente negro (saber) acessar, se escavar, se esculpir novamente neste lugar, pois “em decorrência de uma série de aberrações afetivas, ele se instalou no seio de um universo do qual será preciso removê-lo”, como nos relembra Fanon (2020, p.22), mas o trabalho é precioso: preciso revolver todo o fundo do encontro da água com a terra, ao fundo do rio, pra encontrar as preciosidades.

E quando consigo fazer e agir, eu descubro: o fundo tem cor! Ele é **preto**! Ele existe! Eu sou possível, como sonhava a poetisa May Ayim[10], porque quebramos a determinação intentada por aquele que se julgava em situação de poder hegemônico. Como Isildinha Nogueira nos apontou: “a imagem do corpo não se relaciona somente com o imaginário, é também da ordem do simbólico (...) como o cerne de um conflito que deverá ter seu entrave desfeito por meio da palavra da criança” (2021, p.99). Nós dizemos, pois não somos infantes, isto é, sem fala, sem discurso. Somos crias e encaramos as tentativas de aniquilação de frente, de afronta.

Somos os Ibejis que enganam a Morte Indigna, a ausência imposta pelo sistema, reinaugurando mundos em que Somos, em que Dizemos: Preto.

É este encontro com a linguagem, com a cor da minha Arte que me torna presente, me torna uma com a Presença! *Pretença*!

Compreende? Nestas próximas páginas não vamos caminhar pela reta, não: não é linear, não é rápido, não é definitório, não é definitivo, não é determinado. É nesse jogo de mistura de *igba keta*, a terceira cabaça de Èsù, que este trabalho vai sendo construído. Repleto de tropeçagens, mas para nos manter alerta para não repetir o padrão – se conseguir, você se reorganiza para continuar.

Plenamente fragmental, como a aprendizagem em terreiro: muitas vezes o entendimento do que você fez ontem só se alcança amanhã, e hoje existe uma plena elucidação de algo que só se confirma daqui a três anos. E em um instante, tudo se esvai como fumaça. E ao mesmo tempo, o todo, inteiros.

[10] May Ayim é poeta, escritora, pedagoga e ativista afro-alemã, retornada à massa de origem em 1996. Após uma temporada de estudo com Audrey Lorde, na Alemanha, May Ayim e mais poetisas criam o movimento afro-alemão, desvinculando-se da palavra “negro” e suas variações como determinação de pertencimento etnicorracial. Em sua biografia, May Ayim anuncia o desejo de ser alguém possível em algum lugar no mundo, o que não via possível no território alemão.

Os ìtàn, as máscaras, os provérbios, serão aqui as pedras, os otá, pretas pedras, que vão nos dizer quando muito não se souber como ser dito: todo o seu fluxo em neuroplasticidade vai fazer borbulhar as memórias que estão guardadas e que não havíamos percebido ali ainda, (ou nos farão finalmente entender o que é que faltava naquela vala existencial que a ocidentalidade havia cavado no nosso território imaginário). Dentro deles existem múltiplas possibilidades de existir. São padrões energéticos, padrões vibracionais de ser, de agir, de reagir, de responder. De nos arrogar Poder em nossos imaginários.

Vamos conversar sobre Presença e Artes; sobre Memória e Epigenética; sobre Teatro Tradicional de Máscaras e uma possível concepção sobre atuação preta; Sobre CorpOralidade e os mistérios de experimentações cênico-rituais; Òrò – a palestra-performance que nasce em novembro de 2020, como fruto deste processo de pensação em doutoramento; sobre Responsabilidade com os Públicos; sobre Dor, Dádiva e Deboche; sobre Nuang – a minha resposta sobre dor, dádiva e deboche para o teatro para crianças e jovens; e finalmente, as minhas tentativas de partilhar fundações epistêmicas pretorreferenciadas junto às turmas de artes cênicas em que atuo.

No fundo, no fundo... este trabalho é uma partilha de uma busca pela felicidade, pela necessidade de se fazer sentido em muita coisa sem sentido, em ter de realizar o que precisa ser realizado para depois realizar que se quiser realizar. Como diz o adágio bambara “Não se pode pensar uma pessoa quando ela está ausente”. Estamos presentes, estamos em Presença.

A Presença é uma ambiência cósmica de Poder compartilhado: é a imagem da Galinha D’angola, Etu, renascendo com suas pintas de efun, e sua crista-oxu, após 21 dias na floresta de sacudimento dentro da floresta.

A lei 10639/03, conquista dos Movimentos Negros Brasileiros[11], que alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, incluindo no currículo oficial da Rede de

[11] Acompanho o pensamento de Nilma Lino Gomes, que entende “Movimento Negro” como “as mais diversas formas de organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo, bem como os grupos culturais e artísticos com o objetivo explícito de superação do racismo e de valorização da história e da cultura negras no Brasil”. (2020, p.224). Flexiono o termo para o plural, Movimentos Negros Brasileiros, por entender a multiplicidade de organismos, grupos e coletivos e a diversidade de metodologias utilizadas para tal fim.

Ensino a obrigatoriedade da presença da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Africana", completou 21 anos em 2024.

Este documento vem nascendo ao longo de 21 anos.

Isto é Axé.

A cada vez que entro em cena, eu digo “Axé”. E meu corpo se repinta e se conecta novamente.

Já há algum tempo, aceitei que “ió”, “evoé” não me eram mais disparadores de conexão com o “espírito do teatro”. Nem acreditava mais na palavra “teatro”. Não me cabia mais apenas “ver”. Entendi que não conseguia mais dizer “Merda”.

O argumento histórico dos “merdas” se tornava ínfimo diante da grandiosidade de **Axé**. Resquícios de dejetos não podiam recobrir a minha humanidade em momentos tão preciosos como o ajuntamento de energia e coragem para um ato cênico. O que me é de direito é Poder.

Conheço ao menos 4 narrativas que assentam sobre a substância que adentra o nascimento de um ser humano, assim como o que está em jogo quando de sua escolha em nascer. Nenhuma dessas narrativas cita fezes como elemento aglutinador de força, de harmonia, de bem realizar e bem viver. Todas elas costuram trocas de palavras ou elementos que emancipam os prestes a nascer: risos de crianças, banho de folhas, argila primordial, pedaços de seres divinos... tudo que conduza Poder.

Àsè, pelo yorubá, Nguzo, pelo kimbundo, Poder pelo português, um pretuguês, as palavras-imagens que convocam a amálgama dos espíritos, tempo e espaços, pra que todos eles estejam ali e vivam o que será vivido mais uma vez.

Por isso, eu digo agora

Axé!

1 **ARTES DA PRESENÇA**

“Onde existe um desejo, existe um caminho.”
provérbio maasai

Isto é uma conversa. Uma conversa sobre o que já realizamos, há tempos, nós pessoas pretas, e sobre como transformamos todos esses conhecimentos milenares em metodologia. É uma conversa porque é esta um fundamento para tudo que realizamos dentro de terreiros: ialorixás, babalorixás, iyawos, ekedjis, ogan, abian, recém-chegados, nós compreendemos nossas ações devidas em seu devido tempo através da troca de ***ofó***, do sopro pleno de axé exalado a cada vez que proferimos as palavras para construir nossos sentidos em nossos territórios sagrados. Uma conversa porque assim exercemos nossa intelectualidade orgânica, uma vez que tudo que sabe neste momento mesmo no mundo um dia foi conversado.

Nas nossas casas, tudo é conversa, e nem sempre ela se faz pela oralização de vocábulos. Silêncio e Sonoridade são dois gêmeos que brincam juntos na construção dos nossos sentidos. Conversamos muito ainda que silenciosamente, sem proferir palavra cognoscível. A partilha de axé ainda assim se faz... pelo que se ouve, pelo que se observa o como se faz. Um adorno. Os elementos que compõem uma escultura. O que se coloca diante de uma escultura, de um assentamento. Um comportamento, o modo como se fecha os olhos ou se dobra os joelhos; como aquela pessoa que você admira agiu quando alguém foi acintoso com ela. Mirar... Admirar... Observar... Aprender... Só de olhar, só de estar junto.

Existe um momento do dia, na transição da madrugada para o amanhecer em que as aves mudam de regência do Tempo, quero dizer, as aves da noite vão repousar e as aves do dia tomam o lugar.
Uma vez em que eu estava no terreiro, com Apolo, só nós dois. Foi uma noite em que acordamos no meio da

madrugada, e não sabíamos racionalmente o porquê. Eu me sentia agitada, Apolo dizia coisas (na língua dele), e eu pedia pra ele dormir. Parecia que do lado de fora do quarto também havia alguma circulação.
Houve um momento em que tudo ficou quieto, ele e eu; e do lado de fora também parecia que as coisas tinham aquietado. Eu ouvi vozes que conversavam agudo. Cochichavam. Na mesma hora pensei: "óbvio que não vou lá ver o que é; mas... se pela manhã, alguma galinha estiver morta, eu vou entender quem são".
Na mesma hora em que pensei isso, a conversa cochichada do lado de fora cessou, como se tivesse batido asas, desaparecido. Não deu um minuto, eu percebi a luz do amanhecer. O galo cantou.

A conversa é o fundamento da Filosofia de Terreiro, pois para ela acontecer é preciso a partilha de co-viver, do ajuntamento das Presenças. Partilhar é condição em uma comunidade, em uma egbé. Uma conversa é uma partilha que prepara cotidianamente nossas mentes, espíritos, expectativas e perspectivas para os conhecimentos infinitos que nos aguardam ali, que estão guardados dentro de cada cabaça humana, de cada agbá, as mais velhas e velhos, que nos preparam para nos flexibilizar diante do entendimento de que a condição da vida é estarmos mergulhados em um mistério que se revela a todo instante: pode ser no momento em se varre o barracão, o encantado brada, um canto é entoado, um gesto se ergue, um acaçá é enrolado, os animais nos sinalizam algo.

Precisava conversar sobre isto para que você possa começar a perceber de onde vêm os meus porquês de eu petular em chamar as Artes Cênicas de **Artes da Presença**, assentando-a em epistemes pretas africanas e diaspóricas presentes nos terreiros. Como diz o provérbio: *Ibi tí èniyàn bá rìn dé, nii ó máa ri ìran dé*. ("O ser humano enxerga até onde seus olhos alcançam, sabe o quanto aprendeu e sabe até onde alcança o seu conhecimento.") No entanto, esta conversa alcançará seus limites:

eles se dão pela estrutura a partir da qual conversamos, as possíveis diferenças de vivências e experiências entre nós, e o meu próprio limite entre o que eu e nós conseguimos partilhar aqui.

Ainda assim: esta é uma **Teoria da Conversa**, a fim de dizer o que já se sabe dizer, o que já se sabe fazer e sobre o que já se faz e que muitas vezes não é compreendido devido a um cisma(?), a uma falta(?), a uma insensibilidade técnica(?), que ainda teima em dizer sobre nós, teima em querer nos imprimir a partir de inexatidões.[12]

Para desfazer e revolver esse território adoecido, vamos usar o entusiasmo como instrumento (Fanon, 2020, p.23), para sairmos do estado de de-existir, recorrendo a imagens e ideias simbólicas que possuem cor: Preta. Que possuem localização: África. África nos termos de Kwame Nkrumah[13] "Eu não sou africano porque nasci na África, mas porque a África nasceu em mim". Portanto, África de todas as direções em que nós fomos jogados, de todos os espaços e tempos em que aprendemos a nos semear. Continente, Mar e Diáspora.

Percorreremos cosmogonias e cosmovisões em que o universo, o planeta, a vida e as relações humanas são sustentadas por deuses e ofícios ancestrais, aqueles em que as duas mãos dançam para fazer existir, trabalhos ancestrálicos e sagrados e fundamentais para as sociedades de ouvir, as sociedades de tradição oral, como nos contou Amadou Hampaté Bâ: a tecelagem, a agricultura, a metalurgia, conhecimentos primeiros que obedecem a ordens iniciáticas, e que nestas sociedades se comportam como estruturadores de uma ritualidade cotidiana da Vida e da Existência, em suas dimensões tantas, seus corpos tantos, vibráteis, palpáveis e cósmicos. A Oralidade e a CorpOralidade.

Vou partilhar a Oralidade, então, como um complexo de pensamentos e ações que fundamentam as relações de indivíduos e coletivos em camadas interiores a si, exteriores ao grupo, e em dimensões materiais e imateriais de percepção de suas existências. É um acordo societário cosmo-estético. Por extensão, CorpOralidade se constitui no exercício deste complexo na construção cênica, performática, a partir da

[12] Aqui podemos ler: é de Racismo, sim, que eu estou falando.
[13] Líder político africano. Quando Gana torna-se independente, em 1957, Nkrumah é declarado *Osagyefo*, que significa líder vitorioso. Em 1960, torna-se presidente de Gana. O país foi o primeiro a se libertar da metrópole inglesa no continente africano, influenciando o processo de luta pela independência na região.

primazia do corpo. Estendo essa possibilidade de entendimento quando entendo as construções dos meus trabalhos como artista e na recepção dos meus pares, compreendendo um espírito da época que se desloca do conceito ocidental de *zeigeist*: não se trata de uma época... mas de muitas que retornam e nos retomam. O nosso ser e estar preto neste presente se dá aqui e não só aqui, mas também em retrospectiva e expectativa, em passado e em legado. Nosso tempo cíclico. Isto tudo dentro da cabaça a que chamamos corpo: um microcosmo que ressoa e consome o macrocosmo em que está imerso, pulsando possíveis-sendo.

No que tange às Artes, as inexatidões, que também podemos chamar de racismo, teimam em nos categorizar a partir da categoria corpo, no entanto, em menosprezo a essa amplidão que corpo pode significar em trajetórias filosóficas pretas africanas e diaspóricas. Corpo-objeto, Corpo-abjeto, corpo deslocado do poder de pensar, e tarjado de um corpo que responde a uma estética da alegria, de uma alegria vazia, alegria para continuar a responder aos anseios coloniais, aqueles que observavam uma roda de jongo, uma roda de capoeira, e as encarava como algum entretenimento para si, colono-dono, humano-branco que enxerga o corpo-posse. É esse olhar que vai enxergar os nossos corpos pretos no “teatro”: a “corporeidade vibrante”, “o ator exagerado”, “a manifestação”. Não a esse Eco. Não.

O **imaginário** é a categoria que nos interessa neste momento – e que nos assola desde a infância. Criança gosta de brincar com terra, não é? Pois então, diremos assim: o Imaginário como a terra; uma terra de que precisamos cuidar, de que precisamos adubar, sempre oxigenar, verter luz, calor, para que ela continue a estar gestável, para que traduza a vida, pra que nela nós nos aterremos. É preciso revolver sempre que necessário esse terreno, não ter como certas e definitivas as sementes que nele se acomodam e que florescem a nossa floresta de ideias.

Aqui, eu converso com duas mais velhas: bell hooks e Azoilda Loretto Trindade. Ambas me sopram sobre como os sistemas educacionais ocidentais regulam as imagens e as imaginações sobre os corpos, fragmentando as possibilidades de existir, autorizando ausências e presenças. Quando hooks diz “Ensinar é um ato teatral” (2013), encaro essa frase não apenas do ponto de vista da performance da educadora em relação às e aos estudantes para entusiasmar, mas com a própria concepção de criação do ato e no ato de ensinagem de algo, como a construção de uma escolha

dessas ausências e presenças, e ocupações de palcos, e escolhas de palcos. Deparo com a imagem do poder e o poder do imaginário.

Azoilda Trindade reconhecia esse circuito e, por isso mesmo, em sua tese *A formação da imagem da mulher negra na mídia*, cunha um termo para se referir à colonialidade, à branquitude: Grupo Técnico de Imaginação. Ao longo de toda uma existência, 20, 41, 70 anos, é possível uma pessoa passar a sua vida inteira sendo trabalhada por um Grupo Técnico de Imaginação que não a faz se reconhecer como pessoa, mas como um arremedo de “ser humano” a serviço de. A indústria cultural, outdoor, livro didático, reproduzindo, teatralizando a sua corporeidade como a de escravizado, de torturado, animalizado, assassinado. Essas imagens são muito potentes. Essas imagens são reiteradas. Apoiadas também pelo campo das Artes, que acabam se transformando em práticas de dominação de corpos.

Por isso mesmo, junto a construção da tese, ela presenteia com os agentes da educação básica com o fundamental artigo (dentre muitos) *Valores civilizatórios afrobrasileiros na Educação Infantil*, o que nos infere a sua compreensão acerca do quanto o imaginário adoecido sobre a existência de pessoas negras, exposto a representações de mulheres negras (e homens, incluímos) em revistas, outdoors, livros didáticos em um dado hoje, precisa ser cuidado na criança, através de categorias tradicionais fundadoras de uma PedagOralidade Preta, que dignifique sua autodeterminação: a oralidade, a circularidade, a musicalidade, a corporeidade, a memória, a ancestralidade, dentre outras categorias intelectuais pretas ancestrais.

Portanto, inferimos: se essa pessoa não contar com conhecimento e apoio familiar (todas as possibilidades de), um grupo técnico subjetivo, um grupo **afetivo** de **preta** imaginação, que a aborde por outro lado, são essas imagens que ela vai carregar e fixar pelo resto da sua vida. E aqui, começamos a conversar sobre o poder das Artes, e das Artes da Presença como *contrafixo*, contracolonialidade, segundo Antonio Bispo: “vamos entender por contra-colonização todos os processos de resistência e de luta em defesa de territórios dos povos contra-colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios.” (2015, p.48)

Como nós, pessoas pretas, revolvemos o território imaginário, nos arrogamos como Grupo Técnico Afetivo de Imaginação, em estado de contracolonialidade? Está aí o poder e a responsabilidade nossa enquanto artistas: dissolver narrativas sociais

introjetadas em nossos corpos diaspóricos e construir perspectivas de autodeterminação, ou seja, falar sobre nós mesmos a partir de nossos parâmetros, das nossas categorias e conceitos, milhares deles existentes, a descobrir ainda, inclusive, em estruturas sociais africanas e afrodiaspóricas.

De que lugares cósmicos entoamos para dizer sobre nós? O que é pensar para nós? O que é alegria para nós? Vibração? Que cosmos nos fundamentam, enquanto pessoas pretas? As nossas artes? As nossas presenças…

Olódùmarè criava o universo. Uma das primeiras reverberações que criou foi a sabedoria, Ọgbọ́n; disse a ela "Ọgbọ́n, vá para o infinito, vá procurar um lugar para você estar, para você existir". Ọgbọ́n correu todo o infinito, todo um universo, mas não encontrou um lugar melhor que ao lado do jogo de Olódùmarè. Ọgbọ́n retorna, mas fazendo um ruído irritante, como o de uma abelha. Olódùmarè não suporta o som e engole Ọgbọ́n.

Enquanto Ọgbọ́n viajou e retornou, Olódùmarè havia criado o só que nisso eu já tinha criado o conhecimento, Ìmọ̀. Com Ìmọ̀ sucede a mesma coisa acontecida com Ọgbọ́n. Em terceiro, é criada Òye, a compreensão, e advinhe: sim, o mesmo acontece. Depois de engolir as três, Olódùmarè descansava. Tentava descansar, mas não conseguia, porque as três zumbiam dentro dele. Ele a devolve e diz que elas venham para Aiyê, para o mundo visível, pra esta dimensão. Diz a elas para virem juntas. As três se fundem, e se transformam em... Òrò.

Òrò é alta energia suspensa, muito forte, muito poderosa. Òrò, o fundamento de tudo, o princípio de sabedoria, conhecimento e compreensão que existe dentro de toda existência no universo, mesmo que ainda não expressa. Òrò é a própria Presença.

Na sua vinda, Òrò derrete matérias, constrói buracos, tudo por causa de sua alta energia. Ela desce fazendo o som "hòò..." Isso tudo acontece no tempo mítico. Há muitos tempos. Há muitos espaços. Há muitos espíritos.

Quando Òrò chega à terra, ela pinga nela. Neste exato momento, ela se transforma em Èla: aquilo que podemos entender, a Presença em formas manifestas, em formas identificáveis, em formas compreensíveis.

Èla está em Òrò, porém Òrò não é Èla, mas Òrò é a união de Ogbon, Ìmò e Òye.
Èla pingou na terra, lembram? Pingou no Opon Ifá, no tabuleiro divino de Ifá, como possibilidade de caminhos. A Palavra.

A primeira existência da Presença.

Òrò costumeiramente é traduzida por “palavra”, no entanto ela está acima disso, é mais que Palavra, é toda a possibilidade de existência antes de existir. A palavra e o que, ao ser dita, ela manifesta, é a dádiva de **Òrò**.

Èla, sim, é a Palavra manifestada e inteligível. É o simbolismo destravado em meio ao conflito do existir e não existir.

É preciso dizer, realizar um ebó de **Òrò-Èla**, para que todo o corpo se refunde.

Vou tentar fazer sentido: como artista e educadora, compreendi que a relação entre **Òrò** e **Èla** nos proporciona a experiência estética do segredo. E preciso afirmar que segredo não é aquilo que se esconde ou é escondido: é aquilo que só se consegue alcançar pela experienciação pela junção do dito e o não dito, a plena sensação de sermos feitos de certezas que renovam nosso acordo com a vida. É preciso que nos atravesse derretendo e amalgamando as camadas de sentidos e pingue! É a manifestação das palavras que vão ser escarificadas em camadas invisíveis e habitarão a nossa experiência estética no mundo.

Imagem 1 – sobre todos os dias (2014)

Fonte: A autora, 2017.

Entendi:

Era preciso ao menos dois, a egbé, para nos refundar com nossas palavras, aquelas que nos dignificam.

Nada do que eu diga transborda mais que a Presença. É preciso sacudi-la **do corpo no corpo**. *L'ara ohun bó.*

Volto contigo a ***Èla***, para continuarmos: assim que pinga na terra, respinga para todos os lados... e para cada lado se transforma em formas como nós conhecemos... esculturas, dança, pinturas, teatro, cantos, ritmos, poesia, encantamentos... e dizem que elas continuam pingando e se respingando até hoje... Cada pingo e respingo, cada forma é ***Òwe***, as formas artísticas.

Tudo o que já existia se transforma no que não existia... Presença.

Isso não é uma história pra entretenimento. O que acabamos de compartilhar é Filosofia das Artes. São fundamentos técnico-vibracionais sobre Poética e Estética, categorias primevas para as Artes, determinadas a partir da filosofia iorubana, capazes de inaugurar novas conversas, a partir do estatuto: **a Arte é uma estratégia ancestral da Presença e de inevitável e incômoda existência**. Antes mesmo de existir, ela incomoda, antes mesmo de existir, ela já guarda seu propósito de ser, independente da forma com que venha a ser forjada, esculpida, pingada, as ***òwe***.

Òwe no território brasileiro é traduzido principalmente como provérbio, isto é, a forma literária oral/escrita. Contudo, pela perspectiva das Artes, a concepção pode ser ampliada para toda forma que contém e amplia conhecimento, sabedoria e compreensão. Os provérbios, por conseguinte, são tomados como uma das possibilidades de construção artística, na mesma medida que uma escultura, ou um espetáculo teatral. ***Òwe l'esin Òrò***, do iorubá, "as formas artísticas são o cavalo das palavras". As palavras são ideias viventes nos corpos. São alta força suspensa. **Èla**... **Òrò**. **Ara**.

Eu não sei quanto a vocês, mas a primeira vez que li sobre essa possibilidade sobre as Artes, o meu território imaginário se revolveu: o pacto de universalidade das Artes a partir da primazia branca havia sido rompido, era possível existir a partir do que Molefi Asante (2006) nos soprou como **agência**, isto é, "a capacidade de dispor dos recursos psicológicos e culturais necessários para o avanço da liberdade

humana.”. Havia parâmetro próprio. Estava em diálogo com os quatro pontos cardeais apresentados por ele: “1. interesse pela localização psicológica; 2. Compromisso com a descoberta do lugar africano como sujeito; 3. Defesa dos elementos culturais africanos; 4. Compromisso com o refinamento léxico.”. Eu não precisaria continuar a pintar de preto os conceitos brancos para me/nos compreender. O incômodo de ser protagonista de estar a frente do palco fixo, mas sem voz que me sustentasse. Agora: terra fluxa para me assentar.

Estar em consonância com os princípios de agência é aragem constante, nos alerta a agir ou retroceder ou avançar em relação ao que pode continuar nos encerrando, as existências pretas, em lugares de estereótipos ou subalternidade: o que você constrói está dialogando com o imenso legado que existe, lá e aqui, desde seus antigos? Constrói para sermos arremedos, pessoas, ausências, presenças? Nada a fim de fixar, mas de fluir as respostas, e um dos modos para isso é buscar as fontes, ao máximo que pudermos.

Marimba Ani[14] foi até o swahili, idioma franco do sul do continente africano, para nos ofertar respostas possíveis. Conversamos agora com ***Asili***, cunhada por ela a fim de debater a cultura ocidental. Ela vai dizer que **asili** é

> “O logos de uma cultura, no âmbito do qual os seus vários aspectos concordam. É o germe/semente de desenvolvimento de uma cultura. É a essência cultural, o núcleo ideológico, a matriz de uma entidade cultural que deve ser identificada, a fim de fazer sentido das criações coletivas de seus membros.” (Ani, 1992, p.12)

Portanto, o imaginário de um ser é alimentado por esse **asili-fundamento** de sociedades, as premissas plantadas em seus territórios e de onde todas as suas instituições emergem e crescem com árvores e plantas: o modo como se pensa e se

[14] Marimba Ani é estadunidense e PhD em Antropologia com foco em Estudos da África. Cunha o termo "Maafa", em Swahili, "desastre, terrível ocorrência ou grande tragédia", referindo-se ao sistema perverso de genocídio e exploração do povo africano ao longo dos séculos. O termo também destaca a perspectiva africana sobre esse sistema. Segundo Patricia Nunley “A maafa africana não é um único acontecimento abominável na história. É um processo contínuo, sofisticado, apoiando a supremacia branca mundial; impulsionado pelo medo e ódio racial e projetado para desumanizar e/ou destruir o povo africano. A característica crítica da maafa é a negação da validade da humanidade do povo africano, acompanhada por um total desrespeito e desrespeito coletivo e sempre presente pelo africano e pelo direito dos povos de ascendência africana à existência. A maafa africana dá licença para a perpetuação contínua de um processo sistemático e organizado total de destruição espiritual e física de Povo africano, tanto individual como coletivamente.” (2020)

age sobre quem vai ser preso, quem não o será e o porquê; as heranças imaginadas todas, do campo educativo ao campo artístico, ao casamento, todas as instituições, todas as construções societárias são alimentadas por essa **asili**, e estão sempre agindo para corresponder a ela. Logo, a **asili** são estas ideias fundamentais de cada Cultura, que nos atravessa individualmente, no entanto, construída coletivamente: as relações individuais-coletivas, intrassocietárias, extrassocietárias, intersocietárias, incluindo as noções sobre ser uma pessoa. Incluindo as Artes e suas fundações.

Nesta conversa, eu não vou me deter a debater sobre, mas quero trazer duas ideias-movimentos, já expressos acima, que nos interessam aqui para seguir: Poética e Estética. Por ora, vou recorrer à etimologia, o que me basta para compartilhar com vocês esse acordo sobre um entendimento sobre elas e prosseguirmos. Poética, do grego *poiesis*, que por sua vez, pode ser traduzido como criar, aponta para as bases de onde se origina o próprio ato de criação em amplo senso e também de um trabalho artístico. Estética, do grego *aisthesis*, podendo ser traduzido como sentidos, nos direciona a transformação do manifestado para um modo de organização do sensível, para os sentidos, a transformação em tangível de algo que é intangível, que é da Ordem do sonho, da possibilidade.

Quando digo que é a possibilidade, retorno à concepção de asili, compreendendo que ela não é única, não é universal, construída a cada propósito societário. Penso **asili**, portanto, em medida similar a de ***àyánmọ***, conceito iorubano: quando cada pessoa é criada por Obàtálá, cada corpo, ***ara***; quando Olodumare nos sopra ***èmí***, o que nos torna tão capazes de criar como somos, caminhamos até a câmara para escolher nosso ***àyánmọ***, os princípios para os quais estaremos ativados a buscar, a alcançar, em consonância com a sociedade que vivemos. É uma escolha. Sendo assim, converso com **asili** de modo a entende-la como esse grande ***àyánmọ*** coletivo, societário, acordo cósmico a realizar. Sendo cósmico, há uma constelação de ideias que se dançam, revolvendo a ordenação das coisas e acontecimentos, uma jornada construída a cada passo da jornada.

Sendo **asili** pensado como **àyánmọ**, como jornada a se fazer em jornada, como possível-ser: é possível configurar novos **asilis**? Reconfigurar o DNA societário? Ou ao menos sacudi-lo epigeneticamente? Se sim, vou compreender essa via através do Imaginário. A terra como òrun. A floresta como constelação. Dança da vida.

Vou conversar com Edouard Glissant (2005), que também vai pensar sobre a linguística, a língua, o idioma, a Palavra, as Artes, como disparadores de possíveis-sendo: “O artista é aquele que aborda o imaginário do mundo; (...) é preciso, pois, começarmos a fazer emergir este imaginário. Neste imaginário não se trata de sonhar o mundo, mas sim de penetrá-lo.” Portanto, se **asili** constrói imaginário, se imaginário é individual-coletivo, às artistas, em perspectiva ritual, está conferido o poder de, dadas as condições de desequilíbrio cósmico, de alijamentos de noções de pessoa, realizar o sacudimento das camadas que assentam o que apodrece essas relações. O sonho é disparador da ação, questionando as ausências e instaurando a presença e a Presença, ou seja, não apenas os corpos, mas as substâncias que os mantém de pé.

Logo: a) se a **asili** fundamenta todas estas instituições societárias e está registrada no campo de vivências e experiências de um indivíduo; b) se, por conseguinte, compreendemos que os princípios asílicos fundamentam todo o imaginário de uma sociedade, incluindo o que tange às Artes; c) se pensarmos a questão da criação não somente no que concerne ao agente criador, mas aos agentes receptores, portanto, público, para nós pretes, mais: comunidade! Partindo da observação sobre como as culturas originárias e negras percebem as suas relações com o outro, como um alguém, e não como um adverso ou um desprovido de agência e humanidade, concluímos que estas culturas se estruturam em uma **asili xenofílica** e de proposição **coletiva**, sendo este *filíco* e *coletivo* lidos não apenas materialmente, mas também imaterialmente. Uma Ética CosmoPoéticaEstética. A Presença como o sentido antes do sentido, o big bang da ação em Performance Ritual.

Agir em Arte por essa perspectiva ritual requer, portanto, um compromisso com contrafragmentação das camadas da vida: compreender as Artes como fluxo vibracional entre as esferas emocionabilidade, racionalidade e espiritualidade, as três juntas, tal como Ogbon, Ìmò e Òye. Se conseguirmos pensar assim, se conseguirmos nos deslocar da pretensa universalidade de conceitos brancos sobre as Artes, se compreendermos que é possível compreender uma Filosofia das Artes assentadas em epistemes iorubanas, e digo mais: que assim como conversamos aqui a partir de conceitos de swahili e do iorubá, sem dúvida, podemos encontrar mais concepções nas cerca de 2000 etnias africanas (apenas para nos mantermos no continente-mãe),

aquelas duas categorias apontadas acima, Poética e Estética, seja em que idioma falados, em que bases faladas, não são a não ser **PoÉtnica** e **EstÉtnica**.

Etimologicamente, as partículas *etn* e *eln* estabelecem contraponto de pertencimento culturais: *eln* refere-se a helênico; *etn* a todo povo que não o seja, que venha de outra origem, também imaginados helenicamente como bárbaros. Disto se depreendeu a ideia de que étnica, etnicidade, etnia, em referência à localização de um outro. O Étnico é sempre o Outro, e a categoria de Outro, ocidentalmente é pensada em adverso, cujo pensamento e prática precisa ser combatida e dizimada a fim de que prospere apenas um fluxo de pensar e gerenciar o mundo.

Portanto, o que a gente propõe aqui é, sim, considerar os cânones ocidentais como possibilidade e não como centro. O que a gente propõe aqui é sim voltar o pensamento ocidental à possibilidade de se etnicizar, de finalmente fluir de seu cansativo e pretencioso lugar de primazia e centro para o pensamento, e retornar ao círculo de diálogo. Se revolver como rizoma, e não como raiz de nada. **CosmoPoÉtnicaEstÉtnica**.

Assim, **PoÉtnica** e **EstÉtnica** nos tornam a pensar alteridade e, para além, garantir o direito de cada povo de ser o seu próprio centro legítimo de experiência de mundo, cunhando princípios próprios de realização artística, de pesquisa de linguagem, de exuzilhamento de linguagens, a despeito de quaisquer tentativas de submeter sua qualidade e pertinência a crivos intelectuais de quem esteja assentado em bases intelectuais que o desvalidem por suas qualidades culturais e societárias intrínsecas. Pensar o pensamento e seus discursos e formas decorrentes não como “modelo”, fixo, mas como fluxo, como água corrente e suas transformações de estados e textura e temperatura, decorrentes de seus encontros.

Mas também, digo a vocês: se não quiserem, tudo bem também, porque o ponto mesmo dessa conversa é pensarmos a nós mesmos, a gente pela gente, a roda preta, a nossa libertação, como sugeriu egbon Asante. Se a gente consegue revolver o nosso próprio território imaginário, a gente não vai permitir, por exemplo, que se classifiquem os espetáculos tradicionais como “manifestação”, como explanáveis até, no máximo, a categoria de ‘Poética’, como se não houvesse ali fundamentos seculares/milenares que organizam os sentidos da Memória Coletiva, em ressonância de sua *asili*, e mais uma vez retornam a uma categoria “corpo”, como desprovido de intelectualidade. Pensar as **PoÉtnicas** e **EstÉtnicas** pretas, africanas e diaspóricas

nos confere nossos próprios parâmetros de inteligência cênica, de esculpimento da Presença: o Corpo como a cabaça de fruição dessas inteligências rememoradas no Agora.

Pensar **PoÉtnica** e **EstÉtnica** a partir de nós é pensar o TEMPO como signo asílico e fluxa, como fundamento, simbolizado na categoria **ancestralidade**, uma vez que:

> o tempo africano tradicional engloba e integra a eternidade em todos os sentidos. As gerações passadas não estão perdidas para o tempo presente. À sua maneira, elas permanecem sempre contemporâneas e tão influentes, se não mais, quanto o eram durante a época em que viviam. Assim sendo, a causalidade atua em todas as direções: o passado sobre o presente e o presente sobre o futuro, não apenas pela interpretação dos fatos e o peso dos acontecimentos passados, mas por uma irrupção direta que pode se exercer em todos os sentidos. (Hama; Ki-Zerbo, 2010, p.24)

Nas **Artes da Presença**, o Corpo é o catalizador de todos os tempos: a categoria ancestralidade engendra a dança cósmica entre os entes representantes da **anterioridade** e os entes mobilizadores da **continuidade** em direção à organização de **eternidade**.

Imagem 2 – Òrò

Fonte: A autora, 2020.

Nossa **PoÉtnica** e **EstÉtnica** também vão pensar o ESPAÇO como semente asílica. Fundamentalmente estamos em Todos os Lugares a todo Tempo, ainda que a partir de um Ponto, uma vez que a experiência microcósmica vibra para a macro. Ao largo disso, as dinâmicas históricas nos infligem e infligiram experiências violentas que demandaram de nós e nossos anteriores estratégias para a reorganização da ideia de espaço.

Egbomi Lélia Gonzalez, quando arroga a **Amefricanidade** (1988), nos lança o ESPAÇO como par do TEMPO em nossa experiência neste mundo ocidentado, e como seu deram as construções e reconstruções de fundamentos societários. Lélia Gonzalez (porque preto tem que ter nome e sobrenome) diz que…

> “A categoria de Amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos yorubá, banto e ewe-fon. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica.” (Gonzalez, 2018, p.329).

Gonzalez dispara nossa localização nas Américas, nós povos pretos diaspóricos, que fomos atravessados, enxertados em um sistema criado a partir de uma ideia chamada Humanismo, mas que nos destituía de sermos humanos[15]. Entendo que esse processo é expresso em nossas **poÉtnicas** e **estÉtnicas** amefricanas pelas experiências de **aterramento**, **desterramento** e **enterramento**.

---

[15] Necessário talvez, fazer um aparte em relação a localização Humanismo: o faço apoiada em que foram emitidas neste período as bulas papais "Dum Diversas", de 1452, e "Romanus Pontifex", de 1455, principalmente – conhecida como “a doutrina da descoberta” – as quais legitimavam a colonizadores o expólio de terras e escravização de quaisquer povos originários, isto é, nos destitui de dimensão humana. Por esse motivo, eu usar ‘noção de pessoa’.

Sobre isto, já nos ponderou Aimé Cesaire: “(...)a Europa é moral e espiritualmente indefensável.” (2022, p.161).

Em abril de 2023, A Igreja emitiu a “Nota conjunta dos Dicastérios para a Cultura e a Educação e para o Serviço do Desenvolvimento Humano Integral sobre a “Doutrina da descoberta””, em que reconhecem as “falhas dos discípulos de Cristo”, afirmando ser “justo reconhecer estes erros, consciencializar-se dos efeitos terríveis das políticas de assimilação e do sofrimento vivido pelas populações indígenas, e pedir perdão. Além disso, o Papa Francisco exortou: “Nunca mais a comunidade cristã poderá deixar-se contagiar pela ideia de que uma cultura seja superior às outras, ou que seja legítimo recorrer a meios de coação dos outros”. Disponível em https://www.osservatoreromano.va/pt/news/2023-04/por-014/a-doutrina-da-descoberta.html

Aterramento diz respeito às vivências que constroem nossas experiências culturais, estéticas, que esculpem em nosso espírito os referenciais de dignidade, aqueles que nos fazem reconhecer como integrante a um grupo, e este grupo como integrante do universo. As dinâmicas de aterramento são construídas com base na alacridade, do desejo de *co-vivência*, sendo experienciados em um canto, uma dança, uma comida, uma ideia planejada e realizada, uma descoberta que dignifique o viver. Aterramento constrói pertencimento.

Desterramento diz respeito à violência da retirada de nosso espaço de aterramento, àquilo que nos destitui do direito de escolha sobre onde construímos nossas paragens e parâmetros de existência. Na experiência negra, isto é vivenciado através dos sequestros escravizatórios, nos fluxos migratórios para fugir das situações limítrofes de vestir um tal tecido, não calçar sapatos, ser impedido de entrar ou sair de lugares, estar confinado a lugares específicos...

Enterramento diz respeito aos vários *cídios* experienciados por nós: o impedimento de falar um idioma originário, genocídio de jovens negros, suicídio, prisão em manicômio e penitenciárias, insegurança alimentar, impedimento de mobilidade educacional e sócio-econômica, não distribuição de terras pós-abolição...

Imagem 3 – sobre todos os dias (2014)

Fonte: A autora, 2017.

Nestas três dinâmicas de Espaço experienciadas pela amefricanidade, a violência colonial não contava que é na eternidade, no TEMPO que suporta o Espírito, que nossas noções de pessoa, são herdadas, legado africano do continente primeiro, e que, portanto, o ESPAÇO é passível de ser reconstelado aqui para para que nós alcancemos a nós, para sobrevivemos, para supervivermos, nesta trama intrínseca da **Amefricanidade.**

É assim que terreiros se tornam uma mini Yorubalândia, verdadeiras embaixadas espirituais das cidades iorubanas. É assim que retornamos em um barco de volta. É assim que os filá dos reis se tornam os filá de orixá, É assim que as máscaras Mukange adentram o candomblé congo-angola, para assinalar a chegada dos inquices. São as noções de pessoa rememoradas – e não de “humano” – construídas por nossa Amefricanidade que vão legitimar nossas Presenças. **PoÉtnica** e **EstÉtnica**, assim, fluem junto à Memória Coletiva

Portanto, nosso modelo é africano em sendo africanodiaspórico, amefricano, os espetáculos tradicionais ou construções cênicas dialogando com essas ***CosmoPoÉtnicaEstÉtnicas*** vibrantes em nossa existência, nosso modo de pensar, nosso modo de construir instituições, em perspectiva de autonomia de povo.

> A Presença manifesta.
> No Corpo Espaço, Tempo e Espírito
> Não danço mais pra fazer senhor de engenho se distrair.
> Meu universo somos nós.
> Nós pretes, quais são as memórias que nos dignificam? Que nos presentificam?
> Eu quero uma história carregada de memória.

2 **MASCARADAS E ENCARADAS**

> "O Teatro Ritual, visto da perspectiva espacial, visa refletir por meios físicos e simbólicos a luta arquetípica do ser mortal contra as forças exteriores."
>
> Wole Soyinka

A máscara é um dos valores artísticos e rituais mais conhecidos pelo Ocidente em relação às culturas africanas. Vocês já viram em museus, não é? Paradas. Faltava **Òrò**. A Presença.

A primeira vez que eu vi uma máscara africana foi em 2003, e me apaixonei. Melhor dizendo, me reconheci nela. Eu atuava como educadora em um espaço cultural. Era uma máscara da sociedade gẹlẹdẹ, a sociedade que louva o poder inequívoco das mulheres, das antigas, das *Ìyámi Òsòronga*. A despeito de toda mítica enxertada pela ocidentalidade nos ìwà das Ìyámi – violência societária a fim de instalar imagens de controle sobre as mulheres – o que sucedeu me fez acreditar em "amor à primeira vista".

A primeira imaginação.
A primeira respiração.
A primeira vibração.

Assisti ao vídeo que as acompanhava na exposição e então eu entendi o Candomblé e a Umbanda, entendi os espetáculos tradicionais no Brasil e de quem estes são herdeiros, em processos de amefricanidade. Foi o meu primeiro reconhecimento espiritual sobre de onde vinha aquilo que eu entendo como artes, 'teatro' e performance ritual.

As máscaras são usadas em ritos de iniciação, de morte, em julgamentos, e até mesmo para descobrir o artífice de um roubo. Seu esculpimento pode revelar formas humanas, isto é, as antropomórficas, ou animais, as zoomórficas, ou os dois, as antropozoomórficas. Tradicionalmente são feitas de um tronco só – característica da escultura africana – e, portanto, suas dimensões são variáveis. Logo, dependendo

de seu tamanho, o peso de uma máscara é quase insuportável para um ser humano. Algumas inclusive, não são para vestir, mas para ficarem fixas em algum lugar – ainda assim continua sendo chamada de máscara, por conta da sua função e não da sua utilização. Para algumas situações, as máscaras não são vistas por ninguém a não ser pelo sacerdote, e/ou para os iniciados, ficando guardadas da visão pública.

Imagem 4 – Máscara Gelede com cinco cavaleiros. Yoruba. Século XIX.

Fonte: catálogo Arte da África, 2004

Se ainda não assistiram, eu sugiro que você pare tudo que está fazendo agora e assista a uma performance de máscaras! Eu me surpreendo sempre. Esses espetáculos tradicionais mostram terem em comum – ainda que com estruturas e formalizações distintas, as quais dialogam com a dinâmica espiritual-cotidiana da comunidade – a integração entre música, dança, manipulação de objetos/bonecos, gestual, em torno de uma narrativa que elabora sentidos e significados para aquela sociedade. Ou seja, a performance de máscaras nos enseja em uma experiência narrativa plurissensível.

Sem dúvida, esse engajamento cosmossensível de quem assiste já se inicia na própria visualidade do mascarado, determinada principalmente pela ideia de máscara: ela não se atém somente ao aparato posicionado à cabeça ou rosto, mas a toda a indumentária que adorna o corpo do mascarado. Toda essa estrutura acompanha sua atividade performática, é reverberação dos Ìwà de cada máscara, cumprindo a máscara sua função e sua relação com a comunidade-espectadores.

Como um fenômeno da Oralidade, a máscara precisa do público não apenas como observador e contemplador, como em museu, ou em uma ópera, mas que ele seja participante! Assustar, brincar, correr, apontar, dançar, bater palmas, cantar junto, são ações esperadas e estimuladas nesse público, relações muito bem experienciadas nos espetáculos tradicionais no território brasileiro, como o jongo, o congado e a folia de reis.

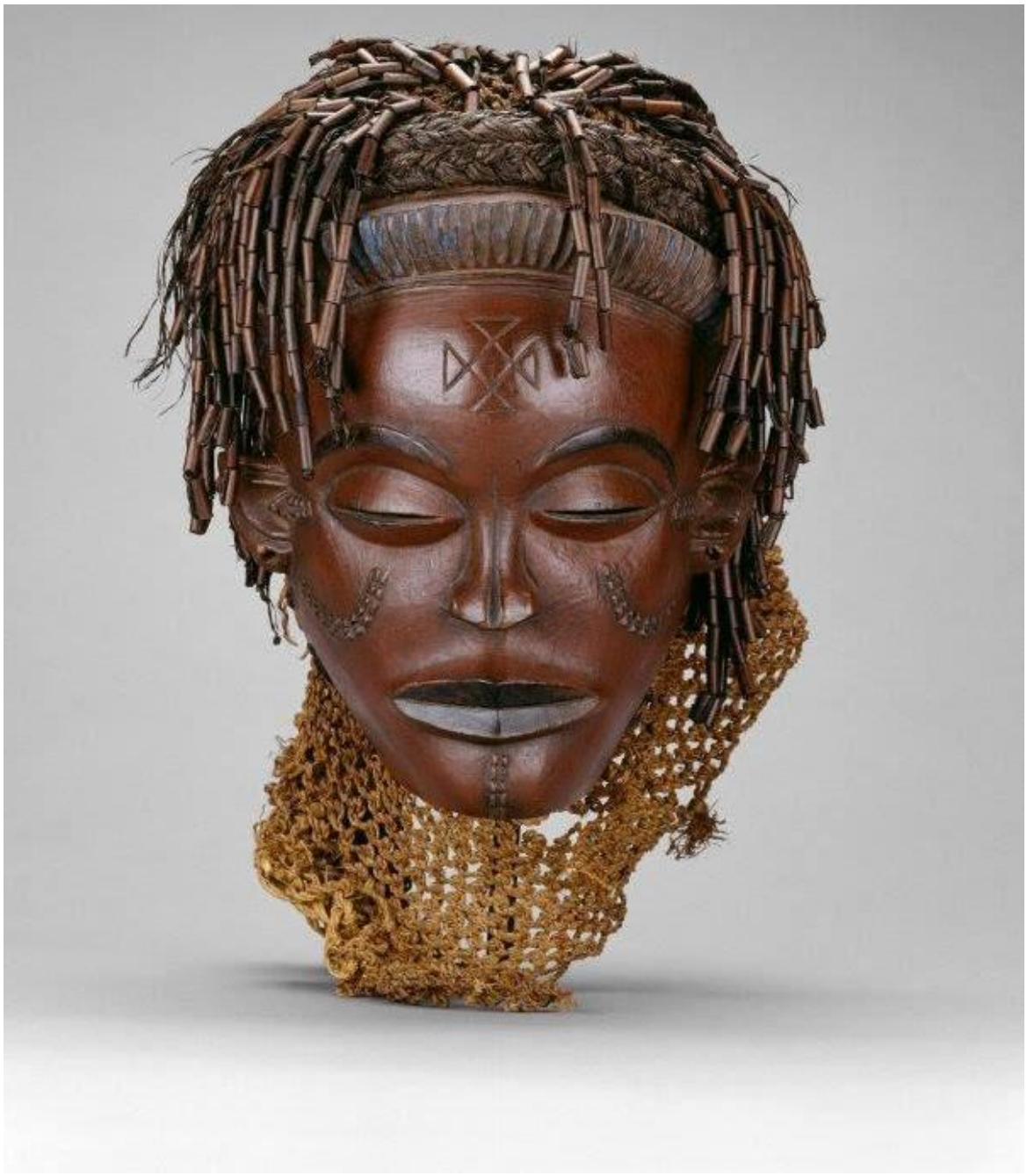
Feitas as escolhas, atravessado o processo de cuidado e de preparação do Corpo, estamos prontas para a **presentificação**, já que é ponto pacífico que não há uma pessoa sendo outra, mas simplesmente a máscara em si, a ideia e a força que ela corpOrifica ali presentes, se relacionando com as pessoas em seu redor. A comunidade inteira se reúne em torno da máscara, participando da presentificação do universo que ela traz consigo. A máscara reitera o acordo cosmopolítico daquela sociedade, sustentando seus sentidos de ser e possíveis-sendo.

De todo modo, o que quero partilhar com vocês é a compreensão de que as performances das máscaras envolvem experiências mitopoéticas e políticas, emergindo princípios filosóficos e vitais. Por isso mesmo, performances de máscaras

são incluídas em ritos de passagem, como as Mwana Pwo[16], por exemplo, quando elas contam para os iniciados narrativas sobre a sua comunidade. Ou as próprias Geledes, as quais, antes de performarem, aguardam a consulta ao oráculo, para saberem qual será a narrativa a ser performada naquele dia. Sacudimento da Memória.

[16] A máscara Mwana Pwo pertence ao povo Tchokwe, em Angola, o termo podendo ser traduzido como “jovem mulher”. É uma presentificação da beleza das mulheres Tchokwe e da genialidade das mulheres na dança. Participa em rituais de passagem de meninos e meninas.

Imagem 5 – Máscara Mwana Pwo



Fonte: A autora, 2013.

Em uma perspectiva multidimensional, portanto, do mesmo modo que as histórias podem alcançar muitas camadas, as máscaras redimensionam nossas práticas socioambientais, incluindo a espiritual; rememoram nosso ambiente interior de dádiva, afrontando a dimensão da dor, jogam com as proporções do deboche, explicitando vias de enfrentamento individual-coletivo e de solução imagética para a criação artística, inaugurando a conexão com a Presença.

Posso soar redundante, mas nunca é demais dizer que a espiriticidade[17] africana e africanodiaspórica tem na Anterioridade e na relação que ensejamos com esta como um ponto fundante da noção de pessoa, de quem somos. Há, entretanto, os anteriores e os ancestrais. Nem todo ente anterior se torna ancestral, é preciso dizer; ancestralizar-se, portanto, significa ser digno de ser lembrado, significa deixar pegadas justas para serem miradas e admiradas pelos que vêm a seguir. Por isso, a alegria e o compromisso de invocarmos as Presenças e brincarmos e cantarmos e dançarmos e corrermos e comermos com ela. Nossos museus são vivos: a Ancestralidade como linguagem artística (também).

Especificamente na Nigéria, a concepção primordial sobre Artes Cênicas está fundamentada nas aparições das máscaras e sua condição ritualística, sendo nomeada como *Traditional Theatre,* ou *Popular Traditional Theatre*, sendo a categoria *tradicional* imbuída tanto pela sua produção estética e de entretenimento, quanto por sua proporção de compromisso e responsabilidade com a comunidade, uma vez que a máscara enseja constructos de educação societária (valores, regras, códigos partilhados) e, portanto, de emancipação e edificação como povo.

Historicamente, esse Teatro Tradicional de Máscaras passou por 3 movimentos, os quais nomearemos: ritual, festival e itinerária.

A fase Ritual é datada de cerca 500 a.E.C.[18] ao século XV E.C., e se caracteriza por serem suas aparições devidas às funções espirituais-regulatórias da sociedade já explicitadas há pouco.

---

[17] Segundo Wade Nobles, psicólogo estadunidense, as culturas africanas se caracterizam pela espiriticidade, isto é, à condição de ser espírito, e que é distinto de "espiritualidade", que se relaciona com a qualidade de "ser espiritual". Dentro do conceito de espiriticidade estão as ideias de comunalidade, centralidade, transformação, transcendência, improvisação, inspiração, agência, vontade, revelação, invocação, intenção e o poder da palavra. (NOBLES, 2015)

[18] As notações a.E.C. (antes da Era Comum) e E.C. (Era Comum) expressões alternativas e equivalentes à “Era Cristã” (ou Anno Domini), sendo as duas marcadas pela introdução do calendário gregoriano como referencial em acordos políticos e econômicos inter-nações. O uso de expressões menos vinculadas à religião, como “Era Comum”, tem sido reivindicado por pesquisadores que lidam

O Século XV assistirá à transformação dessas aparições se tornarem cada vez maiores no lugar do entretenimento, constituindo uma tradição espetacular palaciana, a qual por sua vez se converte na criação de festivais sazonais, organizadas por cada sociedade reverente a seus ancestrais (Danafojura, Ologbojo, Oloolu, Alapansanpa, Elewe, Arandun, Awodagbese, Alapansanpa, Feleru, Oladunwo, Igunuko, Agemo, Gelede, Eyo).

Já a transição para a fase de itinerância acontece quando Ologbin Ológbojò, o líder organizador do entretenimento palaciano, morre. Este cargo, que até então era repassado patrilinearmente, é entregue a Esa-Obin – parente matrilinear de Ológbojò. Esa-Obin então organiza profissionalmente os grupos de mascarados, e os leva para fora do palácio, levando os espetáculos para a grande comunidade, constituindo a tradição de artistas itinerantes chamados de ***Alarinjó***.

As apresentações dos ***Alarinjó***, ainda que com características seculares, mantiveram a dimensão ritualística, tanto na preparação dos mascarados (evocação dos ancestrais, ritos corpóreo-espirituais), quanto na construção dramatúrgica das performances. Kayode Faninola[19] assim nos relata (p.946):

> "A apresentação do drama pode ser dividida em três partes. A abertura compreende a música característica da trupe, que homenageia Olodumare (Deus Todo-Poderoso), homenagem a Esa Ogbin (o fundador da associação Egungun como profissional guilda de entretenimento) e homenagem aos demais pioneiros da profissão. A abertura também deve incluir a apresentação do líder da trupe, que geralmente é o líder cantor/vocalista. Esta introdução geralmente inclui uma lista de atividades e atributos que o retratam como um herói e um grande artista. Por último, a abertura deve incluir saudações e a recepção de membros importantes do público ao espetáculo.
> Após a abertura vem a apresentação propriamente dita, que geralmente compreende diferentes tipos de danças acrobáticas, esquetes dramáticos e, às vezes, exibições mágicas de vários tipos.
> O encerramento é o *grand finale*, que conta com as canções e expressões de despedida de gratidão aos clientes, não apenas pelo dinheiro e pelos presentes, mas também por permanecerem pacientemente até o final da apresentação."

com diferentes culturas, como antropólogos, arqueólogos, historiadores, e conversa explicitamente com este trabalho. (Fonte: https://cliohistoriaeliteratura.com/2021/07/21/o-termo-antes-de-cristo-foi-abolido-do-material-didatico/)

[19] Professor Kayode Faninola é Doutor pela Universidade de Ilorin (Ilorin/Nigéria). Leciona na Morgan State University, no Departamento de Línguas Estrangeiras.

No início do século XIX[20], os ***Alarinjo*** começam a encontrar dificuldades em manter as suas atividades vinculadas aos rituais e às máscaras, rompendo com algumas das estruturas ritualísticas, tornando-se mais secular. Importante dizer que muitas das cenas já apresentavam questionamentos políticos que variavam desde falar sobre o vilarejo vizinho ou apontar para os governantes do lugar mesmo em que estavam, tanto em teor direto quanto pela via da comicidade. Faninola afirma que isso poderia acarretar tanto em aceitação do governante ou em interrupção imediata das apresentações e expulsão e/ou banimento dos grupos. (Haja ritual de limpeza e proteção depois disso!).

Ainda assim, com essa separação dos processos ritualísticos, e um investimento maior em esquetes do tipo "revista" satíricas, o público se desinteressou cada vez mais de suas aparições. O teatro originário nigeriano, com os ***Alarinjó***, encontra seu apogeu nos anos 1940/1950, quando começa uma transição com grupos de teatro itinerantes agora de base **poÉtnica** e **estÉtnica** ocidentalizada, o que inicia outra fase nas artes cênicas nigerianas.

Aqui, você já pode se perguntar onde quero chegar com esse breve histórico, não é? Pois não: necessidade e urgência minha enquanto artista da cena arrogar uma História que reconheça, posicione e estabeleça meus ancestrais como criadores autônomos de Artes da Cena sem o tutelamento ocidental. Se a gente pensar no marco historiográfico das artes cênicas no Brasil de maior referenciação ao imaginário preto, o Teatro Experimental do Negro, em 1944, e o auge dos espetáculos originários ***Alarinjo***, é explícita uma proximidade temporal!, que me faz imaginar a presença do gênio ***Alarinjó***, como ancestralidade próxima! O que quero dizer: não é impossível que algum ancestral ***Alarinjó*** tenha sido sequestrado e trazido para o Brasil! Não é impossível dizer que esse espírito de pensamento **poÉtnico** e **estÉtnico** estivesse tão vivo, a ponto de oxigenar os nossos anteriores que ainda em situação social subalterna, mantinham e mantiveram tradições artísticas veladas ou escondidas, do mesmo modo que o culto tradicional de *Orisa* respirou e compartilhou modelos para as religiões de matriz africana que já eram realizadas no Brasil!

[20] Historicamente, estamos falando das disputas territoriais entre os Reinos do Daomé, Reino de Oyo, e o recrudescimento do sequestro e venda de pessoas africanas, a serem arrastadas para o continente americano.

Resumindo, precisei me perguntar como a **CosmoPoÉtnicaEstÉtnica** das máscaras vai dialogar conosco, artistas pretos no ocidente, eu como exemplo, artista da Presença, sem máscaras? Foi então que eu encontrei a pesquisa do professor Dr. Sunday Essese Ododo, da University of Maiduguri, Nigeria.

S.E. Ododo, vai se debruçar nas apresentações tradicionais Ebira similares à tradição espetacular das máscaras; contudo, os artistas Ebira não portam máscaras, estando o rosto dos artistas revelados; exceto isto, sistemas dramatúrgicos, dinamorritmos variados, deslocamentos espaciais, linguagens integradas, todas as características aparecem em uma e outra. As performances sem máscaras, logo, são encaradas do mesmo modo que as mascaradas, devido a concepção ampla sobre a máscara, distante da correlação máscara-rosto. Nas concepções das diversas etnias nigerianas, o que assenta uma performance de máscaras é justamente a relação com a **Presença**, a presentificação da Presença, em transcendência do objeto material, mas em consonância com a **CorpOralidade** e as emanações sociais que aquela Presença instaura nos corpos de performagentes e de performespectadores e destes em relação a equilibração comunitária.

Assim, Ododo enseja a estes espetáculos o termo *facekuarade* ou *facequerade* (p.287), uma derivação de *masquerade*, a máscara, no idioma inglês. O termo também joga com a palavra Eku: em yoruba, é o nome dado ao que identificamos como “figurino” da máscara do ancestral. *Facekuarade* é um jogo que explicita ser a corporeidade disposta o figurino que o ancestral vai vestir. O corpo como máscara. A cara como máscara. As aparições se transformam de Mascaradas em Encaradas.

Infiro, portanto, que o trabalho de Ododo também nos oferece pistas para nos encontrarmos entre tantos referenciais históricos nossos: enquanto na performance mascarada o reconhecimento do Espírito acontece posteriormente à performação, na performance encarada, esse reconhecimento sobre o Espírito já é estabelecido antes mesmo da performação. Ou seja, as performances Encaradas se aproximam de uma concepção nigeriana contemporânea sobre a noção de personagem.

Ododo ainda explica que, enquanto nas mascaradas existem gestos, movimentos e ações de certo modo codificadas, esperáveis de serem realizadas pelo performagente, nas encaradas não existem códigos permanentes, estando o performagente livre para modificar as suas ações e emoções sem receio de

‘descaracterizar’ o ìwà da cara-máscara, o que nos aproxima de uma construção corpórea similar ao krumping.

Krumping é uma linguagem de dança negra contemporânea, associada ao movimento hiphop e às batalhas. Sua metodologia consiste em não metodologizar, mas manifestar o agora, a presença, e permitir a corporeidade entrar em estado de posse ao ouvir a sonoridade e permitir ao corpo reverberar a vibração-conversa com o beat tocado no momento, sem a preocupação com uma coreografia já definida, ou se relacionando a um beat já conhecido.

Imagem 6 – Òrò; krumping com as referências Gèlèdè

Fonte: A autora, 2020.

Portanto, em estado de facekuarade, o processo **CorpOralidade** entra em estado de *krumping* com a **Presença**. Os gestos despertados do corpo|no corpo são estratégias não de metafisicalização, mas de **vibracionalidades**, pois o cósmico já é, já está. Tornar o corpo disponível a manifestar. Em uma perspectiva epigenética cênica, as personagens/espíritos já estão como memórias disponíveis a serem disparadas e acordadas para a vida cênica.

Quando entendi isso pra mim, eu preciso te dizer que eu chorei. De alegria. De explosão de amor. Eu entendi meu corpo, entendi quem sou eu enquanto artista, entendi que eu não estou em exagero em realizar o que realizo como realizo: EU SOU A REALIZAÇÃO DO SONHO DA MINHA ANCESTRALIDADE!

CorpOralidade é *FacEkuarade*, o meu corpo, a minha existência permeada pelas espiritualidades que me acompanham! Elas já estão e só esperam a oportunidade estética de se manifestarem. Esta é a minha concepção de "personagem", de atuante. Este era o retorno ao início de tudo.

TEMOS REALIZADO *FACEKUARADE* AO LONGO DE TODA A HISTÓRIA DOS TEATRO NEGROS, AFIRMO SEM MEDO. AQUELA ACUSAÇÃO SOBRE A CORPOREIDADE NEGRA EM RELAÇÃO A UM SUPOSTO EXAGERO – A INCONFORMIDADE COM UMA UNIVERSAL CONCEPÇÃO DE REALISMO – MAIS UMA VEZ É FRUTO DO DESCONHECIMENTO SOBRE A NOSSA ANCESTRALIDADE CÊNICA: TEMOS REALIZADO *FACEKUARADE* O TEMPO INTEIRO.

NOVAMENTE: SOMOS OS NOSSOS ANCESTRAIS O TEMPO TODO.

Percebo nessa historicidade e nas transformações ocorridas as costuras entre as categorias de dádiva, dor e deboche que tanto me interessam perceber no meu trabalho e de meu anteriores e contemporâneos diaspóricos, e compreendo o fio da dimensão de engajamento político já presente aqui e lá. Neste agora, portanto, percebo a construção de trabalhos de experimentação ritual afinada com a concepção de ***Alarinjo***. Os trabalhos desses artistas ancestrais apresentavam as seguintes características:

- uso de línguas originárias e suas expressões idiomáticas;
- a linguagem da máscara (seja com o artefato ou sem ele);
- expressões relacionadas a rituais, como encantamentos;
- reconstituição de narrativas míticas;
- caracterização baseada em arquétipos míticos e lendas históricas;
- confiança na sabedoria e orientações oraculares;
- formas abertamente dialogantes com princípios sociais (expressão de temáticas sociais e perspectivas filosóficas)
- músicas, canções, instrumentos musicais, mímicas
- participação do público como parte da construção do espetáculo.

Vou considerar toda essa conversa como um convite a nós, artistas da presença diaspóricos, portanto, Corporeidades Mascaradas-Encaradas, revolvermos nossa genealogia das Artes em um território imaginário fértil em àse... a força da Presença. Temos anterioridade nas Artes Cênicas: as **Artes da Presença**.

Compreendi que esta estruturação, essa dinâmica de relação e conversa estava presente nas experimentações rituais que compartilhei, em Chamamento (2010), "A cura ou Améfrica" (2016), "sobre todos os dias" (2014), com Nàná em "Ei, mulher" (2017), em "Vera Crucis" (2018), "Blues em Preto e branco" (2020), "Òrò" (2020), "De folhas" (2021), "Do que Stella me disse" (2021). E do mesmo modo até mesmo quando escolho uma história pra fazer cumprir meu propósito como *akpalô*/contadora de histórias, e assim vem sendo em toda pesquisa de espetáculo: jornadas ebóticas, em que **PoÉtnicas** e **EstÉtnicas** rituais de cuidado juntam no mesmo ato dois tempos: a narrativa do que já foi dor, a narrativa do agora de quem busca a dádiva, e debocha de quem tentou não nos deixar ser.

Arrogaremo-nos como ***Alarinjo Nganga*** de histórias e narrativas íntimas que vibracionam através do tempo – assim como aprendemos e reaprendemos com nossas e nossos ancestrais que aqui chegaram. *Alarinjo* enquanto ancestralidade cênica e referência de atuação criadora. Contudo, para despertar o estado *Alarinjo*, a ativação corpóreo-espiritual é mister. ACordar, então, a porção *Nganga*: a Memória o

próprio ente que carrega e descarrega e que tem carrego e descarrego em proposição de reorganização de mundo.

Flexibilizamos o tempo quando lembramos, e este tempo ginga o processo **CorpOralidade**, e quando isto acontece, acessamos as possibilidades de dinâmicas e ritmos da vida, do viver e, então, esculpir formas de presentificação.

3 CorpOralidade

> “Se você não entende o que Ègùngun diz, pode não reconhecer sinais de que uma pessoa está falando.”
>
> Provérbio yoruba

Em um sistema dado de imagens cotidianas, a estrutura do Poder colonial capta nossa subjetividade e a “produtifica”, elencando as subalternidades e suplantações desejadas para a sua retroalimentação e manutenção desse sistema mesmo. O capitalismo é voraz na produção dessas imagens, viril em seu modo de apelo e sedução para com elas de tal modo que sua violência, em relação a sua velocidade de reiteração, é assemelhada à sensação do “comum”, da ordem orgânica das coisas, seres e relações, emanando “fé” nas sensações que elas causam a despeito de quem fira. O sadismo do Poder captura as subjetividades, pondo em disputa e relativização a noção de ser humano e sua capacidade de agência política.

A produção das imagens colabora, especificamente no recorte da população negra brasileira, com concepções e percepções advindas do sistema escravista vigente no Brasil até, oficialmente, o final do século XIX. O abandono sociopolítico da população negra, então oficialmente liberada do escravagismo (e isto é diferente de ser “livre”, lançou-a a um não-projeto bem arquitetado de genocídio orgânico de pessoas negras, somado a políticas eugenistas, de imigração europeia e asiática, e toda a sorte de negação de direitos, incluindo a impossibilidade de adquirir terras, o que poderia ter contribuído para a sua emancipação sociocomunitária – assim como foi possível a populações europeias no sul do Brasil, as quais estabeleceram suas colônias e, por conseguinte, território para cultivar suas tradições de memória e seus regimes de imagens de si.

Estes dois primeiros parágrafos extremamente resumidos nos servem para relembrarmos a imparidade de agência na construção de imagens no imaginário sobre grupos sociais no Brasil. O legado da escravidão sobre a população preta foi arquitetado pelo Poder como um regime de elegia e miserabilidade, associando-se não apenas a situação econômica, mas principalmente a epistemológica, produzindo

uma articulação falsa que somava características de pobreza a “pobreza de espírito”, falta de racionalidade a abundância de “emoção”, e, portanto, estas como as cordas responsáveis pela própria precariedade de sua humanidade.

Sabemos, já, que este mesmo Poder, ao mesmo tempo em que logrou... falhou. Ao nos alijar dos processos e direitos cidadãos como a escolarização e acesso ao mundo da escrita, almejando-nos assolados, esqueceu que a Oralidade e a CorpOralidade são o nosso regime ancestral de organização de imaginário e memória. Posto assim, a multiplicação em coletivo nos é fundamental. Pensarmos a nós mesmos, a gente pela gente, a roda preta, a nossa libertação, como sugeriu Molefi Asante[21]. Se a gente consegue revolver o nosso próprio território imaginário, a gente não vai permitir, por exemplo, que se classifiquem os espetáculos tradicionais, como Jongo, Carimbó, Maracatu, Nego Fugido, como “manifestação”, como explanáveis até, no máximo, a categoria de ‘Poética’, como se não houvesse ali fundamentos seculares/milenares que organizam os sentidos das Memórias Individual e Coletiva, e retornando à categoria *corpo* como desprovido de intelectualidade e possibilidade de enunciação autônoma.

A categoria Corpo, desde o sequestro de africanos aos dias atuais, é a imagem X de disputa com o Poder:

- corpo desprovido de alma, logo, não humano;
- corpo objeto, logo, escravizável;
- corpo produto, logo mercantilizável;
- corpo propriedade, logo passível do desejo e disposição do possuidor;
- corpo abjeto, logo passível de ser exterminado por agentes do Estado.

Uma das possibilidades de compreensão sobre Presença se dá aqui também: quando rompemos essa perspectiva violenta de invisibilização sistemática. Leda Maria Martins, em *A cena em sombras* (1995), nos aponta como as Artes Cênicas, desde o século XIX, vêm construindo um cabedal de imagens de “significância negativa para o signo negro” (p.43), a fim de reforçar o sistema social racista, e negar

[21]Molefi Kete Asante é Professor titular do Departamento de Estudos Africano-Americanos da Universidade Temple, Filadélfia/EUA, onde fundou e implantou o primeiro programa de doutorado em Estudos Africano-Americanos dos Estados Unidos. Fundou o Museu de Artes e Antiguidade Africanas na cidade de Búfalo/NY.

o direito representações dignificadas de suas existências, seja na construção de personagens, ou no posicionamento de atores no palco, negando-lhes a área central e o proscênio, isto é a parte frontal do palco italiano mais próxima à plateia, sublinhando sua presença como permitida, tutelada, dominada e anonimada.

Imagem 7 – A cura ou Améfrica (2016)

Fonte: A Autora, 2020.

Essa sequência de produção de imagens possui um efeito perverso na subjetividade de pessoas pretas, e na sua experiência cotidiana dada a aceitação desses expurgos sociais como “normalidade”, inclusive internalizadas e aceitas por pessoas negras. Wallace Silva (2020), vai chamar esse processo de “Trauma do Tronco”; segundo ele, o seu mito e fundação “busca circular e retrospectiva pelo passado (impulso de repetição), “a consciência” e redenção da culpa pelo esforço animal do corpo no exercício de lapidação da virtude.” (SILVA, 2020, p. 474).

A concepção de Trauma trata de um acontecimento chocante que assola a consciência, impedindo a capacidade de processar e assimilar uma experiência. Isto é, há uma interdição da subjetividade, e, portanto, corpórea. A experiência de dor, desterritorialização, de banzo, de vulnerabilidade, de necessidade de enquadramento em uma situação absurda de violência. Ao mesmo tempo, como pode, como ainda estamos? A via da kilombagem, como estratégia de continuidade e fé no porvir, o próprio CORPO como estratégia de suspensão do tempo.

Aqui, preciso fazer uma parte sobre a complexa relação entre a ocidentalidade contemporânea (talvez moderna também) e os elementos culturais e artísticos de ascendência africana: o jogo de assimilação, apropriação e aversão são explícitos. As duas primeiras categorias estabelecem relações de entendimento sobre a objetividade e estado inaugural que as estruturas e formas africanas e africano-diaspóricas sopram dentro da intelectualidade ocidental, resultando nos processos de assolamento e bidimensionalização da profundidade e multidimensionalidade de seus conceitos até caberem dentro da velocidade e virulência de mercadoria. E isso retorna ao estado de aversão, justamente ao corpo preto/africano/africano diaspórico, aquele que gesta a criação-forma: é preciso eliminá-lo para que ele possa se adequar a padronagem, retornar esse corpo ao regime de precariedade e falta, e vulnerabilidade, pois o seu espelhamento a um ambiente de dádiva é perigo para o sistema inteiro.

“Não se pode pensar uma pessoa quando ela está ausente.” E essa ausência se multiplica se e quando se nega a ela o direito de dizer sobre ela mesma e se apaga tudo o que já pensado sobre ela, este pensamento produzido por ela mesma e por seus anteriores-semelhantes. E nisto, as experimentações cênico-rituais, de que vou falar adiante, e os espetáculos negros contemporâneos arrogam Poder, pois rompem com a comodidade de aceitação de reprodução dos lugares sociais comuns na cena, chamam os espectadores a uma corresponsabilidade sobe a mudança cotidiana e

convocam a comunidade a ação. Isto cuida, isto cura, isto nos convoca o desejo de sermos e estamos e nos vermos e ouvirmos a todas. Isto nos presentifica.

Estarmos em estado de Presença – esta (somamos agora o entendimento) tanto em contraponto à ideia de ausência material, quanto à inteireza de nossa subjetividade – se constitui como o fluxo fundamento para a construção e revelação de nossas próprias imagens, narradas por nós, e em transbordo de uma concepção de Corpo em dignificação, legitimado por nossas categorias de pensamento e linguagem, atravessado por três dimensões polifônicas: a espiritualidade, a racionalidade e a emocionalidade, estas em dança com as cosmovisões, ou, melhor, cosmopercepções[22] societárias das quais e com as quais vibram. Ou seja, o Corpo, em uma perspectiva de agência e autodeterminação, não será mais um problema de imagem, mas condição inexorável da existência humana negra, parte de um cósmico, que ao mesmo tempo que não essencializa, vibraciona em questões-fundamentos não apenas para o indivíduo, mas para o coletivo a que seu imaginário pessoal se soma em Memória Coletiva: **CorpOralidade**.

Senciendo uma mulher preta amefricana sudestina, aqui eu vou recorrer às memórias que se entremeiam como estruturas vibracionais em Oralidades semeadas nestes territórios – Tatiana|Rio de Janeiro|Brasil|DiásporÁfrica.

Por Oralidade, digo, a episteme da Presença é ***epistèmí***. Rememoro o ìtàn da criação:

[22] Oyëwùmí, 2021, p.29

Ao finalmente receber de Nàná a argila primordial, Obatalá modela a primeira eniyan, a primeira ser humana. No entanto, eniyan não se movia... é então que Olodumare sopra Èmí, o sopro primeiro, o sopro da capacidade de criar em relação, capaz de criar conversa. Olodumare sopra Èmí no Orí de Eniyan... e esta recebe a capacidade de escolher Orí Inú, o Orí que vai preencher seu Orí físico, O Orí que conterá o Ayanmo, o propósito a partir do qual cada um de nós constrói conversas, relações, sentidos de mundo.

Epistèmí, portanto, digo sendo o assentamento de categorias de pensamento e de ação e de desejo, isto é, de léxico localizado, ou seja, a partir de uma localização étnicorracial tendo como premissa a autodeterminação de pessoas negras, pretas e africanodiaspóricas na construção de sua dignidade existencial e espiritual – assim como Asante e Nobles nos indicaram. Logo, se o conceito de ***Èmí*** é esta substância que nos lega a noção de pessoa e de ser em existência, criado pelo desejo Cósmico de Forças Primeiras e Anteriores, as ***Epistèmí*** ao serem pensadas e ditas uma vez e mais uma vez, nos retornam ao nosso Direito de Dizer e Ser junto à Vida – assim como uma narrativa ao ser contada mais de uma vez soma quem conta e quem ouve a quem contou e ouvi aquela narrativa pela primeira vez, e aquele que dança e canta um sequência a todas as pessoas que já a dançaram e cantaram. ***Epistèmí***, ao me respirar e ser respirada não o faz somente da ordem lógica, mas da sensação orgânica-cósmica da Presença, logo, das Memórias.

As Memórias que me aterram vêm das Pretas e Pretos Velhos, de Exu, de Obàtálá, de Nanã, de Caboclas e Caboclos, de ìtans e aparições anteriores ao tempo, com o tempo e no que venha a ser tempo. Nessa verdade que apresento, são três sensibilidades de existir, de tecer a trama da Memória: no Tempo, no Espaço e no Espírito, três *e(i)xus* em consonância em suas várias direções e que vão se encontrar no organismo a que chamamos **CORPO.**

O que é Corpo para nós? Agrega, mas é insuficiente a concepção de construto biológico, social e político. O provérbio moçambicano nos lembra “Nenhuma tatuagem é feita sem sangue.” Dentro da ***epistèmí* preta de terreiro nagô**, *Ara*, o Corpo, é parte de um todo amplo, é um dos organismos que compõem *Eniyan*, uma pessoa, o que constitui a nossa noção de Ser, de Existência – e este como parte do universo – sendo atravessado e atravessando dimensões. Logo, o corpo não é apenas afetado, mas também afeta, dada a condição vibrátil da vida, de ser *eniyan*, e de tudo que existe.

Estas partes podem ser materialmente visíveis ou invisíveis, contudo, todas elas transbordam significações e metáforas umas para as outras (olha a conversa novamente). Portanto, somos completos sendo:

1. Ará – o corpo estrutural, miticamente originado na argila primordial. A tradição se divide em *ará orun* (o morador do orun), e *ará aiyé*, o corpo material, que nós identificamos diretamente como corpo.

2. Orí – a cabeça, a qual é composta por orí inu, a mente, a qual guarda os desígnios do destino.

3. Okan – o coração, sede da memória, do pensamento e da ação, responsável pelas sábias decisões e direcionamentos que tomamos.

4. Òrìsà – a deidade ancestralizada da qual descendemos, organização presentificada de um aspecto do universo e da natureza e de princípios societários, vivente em nós e possível de ser excorporada, através de processos iniciáticos.

5. Ojìjí – a sombra, representação de todas as sutilezas que guardamos, e que deve ser penetrada para o autoconhecimento. A pessoa que não conhece sua sombra não se conhece e não se dá a conhecer o espírito de ser eniyan.

6. Èmi – o sopro ancestral partilhado por Olodumare, que nos torna animados e capazes de cognoscer os sentidos do mundo e interagir com eles. É aparte mais poderosa do corpo, ligada aos orisa. Quando no transe, a frequência de emi se modifica, em sinfonia com a qualidade da Presença excorporada.

7. Ará-ègùngùn – os seres ancestrais, aqueles anteriores que tiveram uma vida no Aiyê e hoje habitam o Orun.

8. Bára – a energia exuística de mobilidade que habita cada pessoa, a porção que nos enseja a desejar viver, conhecer e devorar a vida.

9. Èsè – os órgãos internos, as vísceras. Cada uma delas carrega funções não somente fisiológicas, mas energéticas, conectadas à uma vibração natural ou Orisa. Quando há alguma disfuncionalidade, a consulta ao oráculo indica a relação com odú e orisa, iniciando a pessoa a procurar auxílio médico para compreender como manter a sua saúde.

10. Odù – também compreendidos como inteligência; são os agrupamentos energéticos (os caminhos) que se associam ao indivíduo muito antes da sua aquisição de um corpo físico. Existem os odus de nascimento, que nos acompanham por toda a vida, e os odus “temporários”, que nos orientam sobre algum período específico na vida e o que precisamos realizar ou deixar de fazer para desfrutar de uma vida fresca, com o espírito fresco – *ona tutu, iwá tutu*.

11. Enikèjì – nosso duplo no plano espiritual, na comunidade espiritual, em Egbé Orun. Cada ser humano está relacionado a um gêmeo espiritual.

É esta complexidade holística que está em jogo quando pensamos a categoria *Corpo,* este organismo que constitui e é constituído. O fluxo pleno, a conversa entre todas estas dimensões organiza *eniyan* em Àsè, isto é, o Poder que dá movimento à vida e todas as criações em sinergia. A Filosofia de Terreiro também vai dizer que somos, portanto, mais imateriais que materiais, assim, somos um espírito vivenciando uma experiência física. Contudo, o Corpo sobremaneira é subalterno, ao contrário, ele é fundamental para a maleabilidade da experiência espiritual e da conexão entre diversas consciências. O Corpo é a prova dos nove Oruns! Podemos inferir e assumir que haja outros tipos de materialidade em outras dimensões, no entanto, nesta, a materialidade se dá por esta combinação de matéria orgânica e mineral, e que nos oferece condições de fluxar os sentidos e significados.

É simples: no terreiro e nas artes tudo se realiza com o Corpo. Como partilhei em 2013, “a oralidade precisa ganhar formas para que a sua ação se realize, sendo o seu veículo, o corpo (...) Esse corpo é o veículo de encontros e embates entre as ideias e o espírito dessas ideias.” (p.21). Portanto o corpo é a manifestação material desta dimensão. No pensamento africanorreferenciado, o corpo importa porque ele nos oferece a dádiva dos erros e êxitos, sendo assim, por isto, para a Filosofia de Terreiro, fundante em nossas comunidades tradicionais:

> a tradição oral se desloca como tradição corp-oral. O transladar, o animar, o soprar movimento, fazem parte das sociedades de tradição corp-oral: o corpo ordena o discurso da tradição através de suas gestualidades, das mínimas às grandiosas, pelos cantos e ruídos e silêncios, pelo posicionamento e deslocamento de objetos em lugares e espaços.
>
> É, portanto, a performance dessa oralidade característica da sociedade de tradição corp-oral. O corpo inscreve a tradição no tempo, inscrevendo em si mesmo a memória desses grupos. Ritos de iniciação, ritos de passagem, ritos de continuidade, o trabalho cotidiano, o compartilhamento da história do grupo transforma o corpo transitório em repositório do tempo mítico. Esse tempo – o que foi sendo, o que está sendo e continuará sendo – se inscreve em cada corpo-indivíduo do corpo-coletivo, a fim de que este seja um propagador dentro dessa mesma coletividade. (Henrique, 2013, p.21).

A partir de agora, este ***corp-oral***, agora grafado como ***CorpOral***, e por conseguinte, ***CorpOralidade***. É necessário grafar e sublinhar ***Corpo*** porque esta dimensão própria de inteligência nos foi negada, e agora a Arrogamos, Aqui para as Artes da Presença fundamentadas nas Filosofias de Terreiros e nas suas noções de pessoas de Corpo. Portanto, o seu grafar expresso é urgente.

As representações do corpo em esculturas africanas nos retomam a esta grafia de um Ser que está presentificado tanto pela necessidade e desejo de inscrever a identificação do mesmo e de sua relevância comunitária, e ainda, presentificar para além de sua aparência, do que seja visível, mas dos códigos que este Ser carrega e que entregam sentido à sua comunidade; portanto, seu esculpimento se dará pela indicação de sua parte física e de sua parte espiritual: é isto que o torna completo.

Oyeronke Oyewumi nos lembra que “Não se pode localizar as pessoas nas categorias iorubás apenas olhando para elas. O que eles ouvem pode ser a sugestão mais importante. A senioridade como fundamento da relação social iorubá é relacional e dinâmica.” (p.21) Tudo conversa, tudo comunica.

Oxalufon foi visitar um reino. Se arrumou e decidiu ir com suas roupas mais simples. Ela era Oxalá. Era o suficiente.

Ao chegar ao Reino, os soldados que guardavam o portão principal fizeram barreira a sua frente:
- Não, o Senhor não é Oxalufon! Oxalufon é um rei. Ele jamais se vestiria desse modo!

Oxalá não responde com verbo, muitas vezes, só age. Era simples o que precisava fazer. Oxalá voltou ao seu palácio. Colocou suas vestes reais, empunhou suas insígnias e adornos, e seguiu novamente para o reino que visitaria.

Os soldados, ao vê-lo de longe, aprontaram tudo e abriram o caminho. De longe se reconheciam as vestes, os adornos, o opaxorô.

De longe, se ajoelhavam diante de Oxalufon.
O Rei estava presente.

Disto somos herdeiros nos terreiros: a relevância da Presenças e da vivência corpórea-espiritual se dá junto da dimensão do Tempo, pois é com o atravessar deste em nós, que mais seres são somados ao nosso corpo, e transformam e fortalecem nossas experiências. Tudo se faz através do e com o corpo. Se metaforiza através do corpo. A ***CorpOralidade*** se percebe como ***Aralidade***, a experiência em que o corpo é o veículo ao qual tudo se soma, os animais, as folhas, o vento. Ele adoece porque acolheu vento demais, ou porque não protegeu os pés. Tem um torcicolo porque não está conseguindo tomar boas decisões, decidir para onde ir. É esta sensibilidade em relação à dinâmica da Vida, de sabermos que é o Corpo o disparador da reorganização do mundo, da comunicabilidade entre as dimensões que nos constrói a concepção de Presença enquanto sensibilidade para o entendimento sobre o Agora, e portanto, para a construção de uma atuação em prontidão para emersão do fluxo do universo, continuidade e eternidade.

Qual a jornada em **CorpOralidade** a percorrer para refundar o corpo como elemento cosmopolítico fundado de Memória? Consideraremos nós, artistas pretes, agentes da **Criação CorpOral** em perspectiva ritual, como espelhamentos de Obatalá, o mítico trabalhador da moldagem e esculpimento do corpo, e Exu, como despertador da fome de devorar e desleixar as inverdades societárias e organizar as franquezas escolhidas. Nossa ***epistèmí*** vai respirar estas duas perspectivas míticas para conectar a Ancestralidade e as Artes da Presença no corpo.

Recomecemos por Obatalá. Acordamos com Babatundé Lawal[23] quando afirma sobre o corpo do ser humano como “uma obra de arte divinamente inspirada.” Ainda, quando nos diz sobre o provérbio direcionado às mulheres grávidas: “Que o orixá nos molde uma boa obra de Arte”. Obatalá artista criador, nos ensina a modelar/esculpir o corpo e a Presença em **òwe-corpo**, como é versado neste oriki informado por Babatunde Lawal (2005, p.163):

> *“Ele criou a criança e sua mãe*
> *Após fazer bem ao pai,*
> *Ele se encarregou de a criança nascer e coletar a sua própria prosperidade...*

[23] Babatunde Lawal é nigeriano, historiador da arte. Sua pesquisa é focada na cultura visual dos iorubás e suas influências nas Américas. Atualmente é professor de História da Arte na Virginia Commonwealth University. Lawal nasceu e cresceu em Isale-Eko (Oju Olokun), um distrito de Lagos.

> *Ele modelou a superfície interna da mão e a chamou de palma*
> *Ele modelou o lado inferior do pé chamado de sola*
> *Ele modelou a parte compacta do corpo chamada o peito*
> *Ele criou as esferas de água refratárias chamadas de os olhos*
> *Ele modelou o pequeno vaso chamado o crânio...*
> *O-Orixá-realizou-um-trabalho-de-arte, Proprietário-da-boa-argila...”*[24]
> *(tradução nossa)*

Este oriki nos oferta uma das imagens referenciais sobre Obatalá como artista, ampliando à nossa conversa, artista cênico, artista da presença: a indicação de que o esculpimento, a modelagem do corpo diz respeito à sua materialidade e ao propósito a que esta materialidade está direcionada como responsabilidade de realizar em sua vida, uma vez que tudo que existe está em relação e influencia e é influenciado mutuamente.

Orienta-nos, ainda, que esse esculpimento, na materialidade, acontece pela minuciosa ação de modelar as partes, das vísceras à superfície da pele, das menores e mais sensíveis partes às mais robustas, aquelas que damos mais atenção e aquelas que nem tanto assim. Para nós das artes que vibram os corpos, portanto, uma orientação basilar para a construção de uma corporeidade cênico-espiritual, da visceralidade à tonicidade muscular, e à exalação de uma lágrima, talvez.

Se é assim, a dobra para esse esculpimento vibracional vindo de dentro é È<u>s</u>ù, na qualidade de *Bara*. Nos interessa aqui assumir a tradução de *Bara* como Força, esta compreendida como Poder e Querer, isto é, como energia orientada para um propósito:

---

[24] “He created the child and its mother
After doing good to the father,
He sent for the child to come and collect its own good...
He molded the inner surface of the hand called the palm
He molded the underside of the foot called the sole
He molded the massive part of the body called the chest
He created the refractive water ball called the eyes
He molded the small pot called the skull...
The-Orisa-has-made-a-work-of-art, Owner-of-choice-clay...” (LAWAL, 2005, p.163)

Mo fe je! Mo fe je!" Esu nasceu com muita fome! E amava comer! Mo fe jé! Mo fe jé!
Sua mãe, Yemoja, lhe amamentava à vontade!
Acaba um peito, acabava o outro! Nada saciava a fome de Esu!

Yemoja lhe deu então leite de outras iyás ao redor!
Mo fe jé!
Leite das vacas! Mo fe jé!
Das cabras! Mo fe jé!
Comida! É isso! Esu precisa de comida!:
Akara, acaçá, abará, vatapá, omolokun, xinxin, amalá...
Mo fe jé!
As carnes! O gado!
A fome de Esu não terminava, não se aplacava
Esu começou a comer a grama, o telhado das casas, as casas...

Quando se voltou às pessoas, Yemoja se interpôs!
"Não, as pessoas não!"
E Esu não teve dúvidas: engoliu Yemoja!

Ao saber disso, Orunmila veio ao encontro de Esu
"Esu, devolva Yemoja!"

Mo fe jé!

E Esu não devolvia!

“Esu, nós precisamos de Yemoja!”
Mo fe jé!
“Esu, isso é uma ordem!”
Mo fe jé!

Orunmila decidiu algo mais vigoroso: foi até a forja de Ogun, escolheu a espada mais afiada e retornou até Esu e o cortou... em duas partes.
As metades de Esu estavam ali dispostas no chão.
Foi então que todos viram: não, não, Yemoja não saiu! Cada metade de Esu se transformou em um novo Esu! Agora eram dois!
Mo fe jé! Mo fe jé! Mo fe jé! Mo fe jé!

Orunmila, de um golpe só os cortou novamente!
Quatro!
Oito!
Dezesseis
Trinta e Dois
Duzentos e cinqunta e seis +1
Mo fe jé! Mo fe jé! Mo fe jé! Mo fe jé! Mo fe jé! Mo fe jé! Mo fe jé! Mo fe jé!

Orunmila entendeu: se continuasse, de nada adiantaria, Yemoja não retornaria. Não desse jeito.

Esu gargalhava! Que ordem, que nada!

Esu é a troca, a negociação.

Orunmila lembrou. Foi quando disse:
“Esu, devolva Yemoja! Em troca, eu prometo que a partir de hoje você será sempre o primeiro a comer em toda festa que houver!
E também fazemos outro acordo: cada um de vocês vai viver dentro de um Enyan, comendo de tudo que comerem: todos os alimentos, todas as canções, todas as alegrias... toda porção de desejo de Vida será compartilhada com você.

E assim foi.
Esu agora é Esu Bara”

Bara nos leva a compreender o vigor que constitui o corpo e a busca em nossas ações: o desejo de devorar o mundo, de provar de tudo, incluindo suas origens. Bara é a dimensão que nos enseja a vontade e a prontidão de ser e estar e a decisão em realizar, atitudes fundamentais ao exercício corpóreo-cênico.

Em um processo cênico com centralidade no Corpo, Obatalá e Bará simbolizam o jogo vibratório entre o dentro e o fora, isto é, o que pesquisamos não se limita a formas externas, não se trata de criar ou repetir uma ideia de beleza de movimentos, mas o quanto a beleza deste movimento está preenchida pela sua qualidade de presença orientada, propositada, de vigor ou delicadeza ou rudeza, e como se constrói uma sequência de movimentos que representam a própria vibração da vida. Pode chamar de tonicidade muscular também!

A Filosofia Bakongo também nos oferece caminhos: Tiganá Santana[25] e Fu Kiau[26] nos apresentam que os nossos corpos são atravessados por sete direções: cima, baixo, frente, trás, esquerda, direita. Podemos relacionar cada par dessas direções com os fios do Tempo, do Espaço e do Espírito, imaginando: frente e trás junto ao Tempo, propondo uma imagem que conjugue a perspectiva de que os nossos anteriores estão logo atrás de nós, nos apoiando em nossa jornada, para seguir em frente, para que logo nós mesmos possamos apoiar os que chegam... a caminhada da ancestralidade; esquerda e direita, o Espaço, em percepção a terra que nos sustenta; cima e baixo, Espírito, em composição à sensação de desleixo quando o vento da Presença nos desloca do eixo da gravidade da terceira dimensão.

Falta a sétima? Não, não falta: ela está na encruza dessas seis direções ou três ***e(i)xus***. Conseguiram imaginar? Sentiram essa proposição? Pois então, agora esqueçam as linearidades, imaginem tudo isso em espiralidades, podendo se respirar e deslocar em todas as direções possíveis em ressonâncias plurais com respostas possíveis em qualquer ponto do Tempo-Espaço-Espírito.

Essa ***epistèmí*** em circulação no corpo preto em ritualidade como um complexo ***ori-okan-inu***, que flui através da nossa ***dan***, a serpente que nos coloca de pé, a coluna vertebral.

---

[25] Compositor, cantor, multiartista, tradutor, pesquisador, Doutor em Literatura Comparada (USP) e professor de Artes da UFBA.

[26] Kimbwandènde Kia Bunseki Fu-Kiau, pesquisador das áreas da antropologia cultural, educação, biblioteconomia e desenvolvimento comunitário, autor de diversos livros e artigos, e sacerdote em tradições dos povos bântu-kôngo.

Sobre ***dan***, a coluna vertebral, nos interessa o movimento Craniosacral; trata-se do sistema hidráulico fechado situado entre os ossos do crânio e o cérebro, e que continua dentro da coluna vertebral até ao sacro, com ritmo fisiológico próprio[27]. Esse ritmo ondulatório é sensível tanto quanto a pulsação cardíaca e a respiração, e pode ser organizado em prol da saúde de ***eniyan***.

Ao longo de ***dan***, estão dispostos diversos ***iwaju***, centros de energia e vibração, que se conectam com as vísceras. Um destes, compreendido como a Portal da Força Espiritual chama-se ***ìpàkọ***: localiza-se na base posterior do crânio (occipital), acontece a junção à coluna cervical (ao longo do pescoço). ***Ìpàkọ*** é o lugar onde as forças da natureza (Òrìsà quando iniciados) unem-se com a consciência de cada *eniyan*, ocasião do transe[28].

Portanto, a flexibilidade de ***dan*** e sua comunicação com os pontos ***orí-okan-inú***, desperta e irradia autopercepção de dentro para fora, e em equilibração entre frente e costas, ampliando a tonicidade do **Corpo** em uma dada direção qualitativa, proporcionando o estado de **Presença**.

A concepção ocidental vai nos ensinar a confiar à cabeça como imagem receptora da memória, tanto para ancorá-la quanto para ativá-la, em seus processos bioquímicos e neurais. Estamos conversando sobre uma **Filosofia da CorpOralidade**, a qual pode dialogar plenamente com as concepções científicas – e as desejamos, inclusive –, no entanto, vamos estabelecer os disparadores vibrativos de memória no corpo (e deles para as **Artes da Presença**) nestes três assentadores de nós: ***orí*, *okan* e *inu***, a cabeça, o coração e o ventre, respectivamente. Um corpo inteiro em inteligência para rememorar.

---

[27] Pelo sistema craniosacral flui o líquido cefalorraquidiano produzido pelas bombas dos ventrículos que banha todo sistema nervoso, limitado externamente pela meninge dura-máter que possui a função de proteção da medula e o cérebro. Esta flutuação do líquido através do seu percurso tem um ritmo de movimento de subida que denominamos (flexão-abertura) e de descida (extensão-fecho), Movimento Respiratório Primário (MRP), movimento este que ocorre anteriormente ao movimento respiratório pulmonar (o qual não começa até nascermos).

[28] Diferencia-se *Iwájú-Orí* e *Ìpàkọ: Iwájú-Orí* permite a visão mística, enquanto Ìpàkö permite a possessão. Quando um iniciado executa uma divinação, uma comunicação com o Espírito é dirigida por Iwájú-Orí. Quando o iniciado entra em transe com Òrìsà, o asè do Òrìsà entra na *Orí* de *eniyan* por *Ìpàkö*. A habilidade de *Orí* em receber o *asè* de *Òrìsà* é uma função da ressonância interna da própria *Orí*. Em outras palavras, o *asè* de um *Òrìsà* particular que existe na consciência de *eniyan* tem a habilidade de atrair o *asè* deste mesmo *Òrìsà* que existe no mundo. Isto pode ocorrer como uma experiência visionária, ou como uma experiência de transe, depende da atividade em que estamos executando. Um não é considerado melhor que o outro, são diferentes funções ritualísticas. Isto nos interessará a frente quando no “sacudimento epigenético dos elementos”.

Orí, a própria cabeça, é uma chave conceitual imensa. Vou tentar uma imagem pra gente arar junto: o **Orí** é uma infinita raiz afluente pro infinito.

As árvores Baobás, em seu mito de origem já nos ensinaram: a Força da Criação, ao ouvir continuamente, por um tempo infinito, a Baobá dizer e dizer e dizer, a retoma ao centro do continente africano, a sacode e a replanta de cabeça para baixo. Com a cabeça aterrada e as raízes para o infinito, a Baobá pode sintonizar com toda beleza que há. Assim, como **Orí**.

Não à toa, vertemos nossos corpos em direção ao chão, encostando nossa cabeça na terra. Nesse momento, nossas cabeças se aquietam, o fluxo de entendimento é reconduzido. Temos a oportunidade de conectar novamente nossos orís para dentro e para o infinito, com outros seres, à sua comunidade escolhida. No entanto, **Orí** não é lugar definitivo para a Memória. A cabeça muitas vezes confunde a si mesma. O **Orí** é um bambu fluxo para a Memória. O assentamento da Memória acontece em **Okan**.

Compreender os sentidos das coisas, das sucessões de acontecimentos, e recolher os sentidos dentro de si, a fim de reverberá-los novamente, é o ***ìwà*** (caráter) de okan. **Okan**, os Bakongo também compreendem o coração como centro da Memória, *muxima*. Ambas as filosofias, compreendem os processos de memória como uma construção **ORIentada** pelo intelecto, e assentada pelo coração, sendo este quem emana, quem **OKANta** a rememoração de nossas práticas, vivências e experiências.

Ainda, as filosofias Bakongo e Ioruba vão considerar o coração a cabaça de elaboração, de labor, de lavoura, de tudo que pensamos, da medida justa das trocas (ainda que o intelecto tente tergiversar, enganar a si, desviar de ***otito*** – franqueza, honestidade); ou seja, tudo aquilo que será digno de ser rememorado, obedece a uma verdade em sentido comunitário, sendo esta memória criada a partir da dádiva ou da dor. Não há como lembrar sozinho. **Okan** expecta pela partilha, pela seara de acolhimento dentro, muito também para que a ação rememorativa cure ao acolhimento que possa produzir doença e falência do sistema, tanto individual quanto coletivo, inabilitando sua existência e continuidade.

Finalmente, **Inu**, o ventre, juntamente com todos os órgãos que ali se localizam, é a cabaça despertadora da vontade de existir, o motor de continuar, e isto não se trata de uma conversa sobre perspectivas de gênero, mas de biodinâmica vital:

fisiologicamente, no ventre são amarradas as musculaturas que sustentam ***dan***, a coluna, no ventre estão localizados os órgãos de reprodução, os quais se enfraquecidos, instabilizam a energia de um corpo individual, e desorganizam sua capacidade de mobilidade, de resposta assertiva aos recebidos do mundo, sejam eles impactos ou delicadezas; em nossas ações corpocriativas, o ventre, ***inu***, esse complexo, será a forja para mobilizar células, vísceras e musculaturas sobre as dádivas e dores e deboches entranhados nelas, e como organizar as potências acordadas.

Imagem 8 – Vera Crucis (2018)

Fonte: A autora, 2019.

De tudo isto, importa dizer que o entendimento sobre o desajuste e ajuste dessas energias-ideias é necessário para nos encaminhar ao procedimento de explicitação de que aquela energia existe, de que ela é passível de ser evocada e a nós é possível a escolha sobre como estetizá-la e/ou descartá-la, isto é, quais são as nossas possibilidades na execução e escolha na pesquisação corpóreo-cênica. É preciso saber que ela existe, pois não nos é sustentável apenas o protagonismo, mas a agência da construção da ação performática, da escolha **poétnico-estétnica**.

Por isso dizemos novamente: apenas repetir os movimentos da dança de deidades, aqui, não nos basta. As qualidades de movimento, sabemos, podem ser tranquilamente exemplificadas pela gestualidade dos Orisa, cada um deles uma Presença característica. Uma busca rápida em referências bibliográficas ou videográficas vai nos mostrar Oya, com a sua corporeidade virulenta e radiante; Nanã, em sua potência gestual suave e densa; a justeza caótica e envolvente da Ibeijada. No entanto, não foi este o caminho que escolhemos.

“Todo negro não tem que ser Omo-Orísa” (p.30), disse Mãe Stella, e eu penso junto, nem todas as pessoas que se interessarão por **CorpOralidade** serão *omorisa*, ou estarão em uma casa, ou terão sido criadas sob estes construtos cotidianos. Contudo, se são essas Presenças, são essas vibrações, são essas qualidades de construção corpóreo-cênico que fazem as pessoas se aproximarem de mim, buscando algo que percebem como válido de ser compartilhado; se nem todo mundo precisa ser iniciado, mas todo mundo tem a possibilidade de acessar a energia em si, a memória em si, vamos para antes, então, antes da nomeação, antes da iniciação, vamos voltar, vamos para Sankofa, simplesmente voltemos aonde os Orisa foram me buscar: junto à natureza.

Após Oduduá criar o mundo, os orixás quiseram vir para cá, e quando vieram, cada um escolheu um lugar preferido para estar.

Xangô foi para as montanhas onde havia pedras, onde havia calor, onde havia vulcão, onde havia fogo.

Ossain e Oxóssi foram para as florestas, para os locais onde havia plantas.

Ogun foi para os lugares onde havia metais, que ele pudesse localizar, que ele pudesse transformar nos artefatos que ele viria a criar depois, aqui.

Obaluwaiyê foi para onde havia terra, terra bem ensolarada, aquecida pelo sol.

As Iyabás... fluíram para as águas…
Yewá, nos inícios, nos recantos, nas brumas,
Nanã, nas águas calmas, nas águas paradas, como as lagoas.
Oyá foi para os rios caudalosos, para os rios com velocidade,
assim como Obá também.
Osun foi para aqueles rios que, às vezes, parecem delicados, suaves, mas, se você andasse mais um pouquinho podia cair na profundidade e ser arrastado.
Yemoja foi para aqueles rios que fluíam para o mar... para se encontrar com o Olokun.
Oxumarê se encontrou no arco-íris, quis viver ali.
Cada Orisá habitou um lugar no aiyê.
E diz-se que é assim até hoje.

Os ìtàn de Orisa confluem e fundamentam serenamente com a ideia de sua inscrição junto aos constituintes que chamamos natureza, isto é, dos elementos que constituem os demais seres do universo, sejam animais, plantas, minerais. É desta premissa que decorre a correlação ritualística das oferendas e assentamentos; cada orixá se conecta a um *otá*, a um *ibossé*, a uma *ewé*. Para a Filosofia de Terreiro e a Filosofia Iorubana, os padrões dos odu aparecem em toda a criação. O fogo do vulcão, o fogo da fogueira, o fogo Sango têm a mesma vibração, contudo em formas, continentes distintos.

Nossos corpos, para a Filosofia Bakongo, resguardam memórias dos elementos da natureza não somente desta encarnação, mas de outras. Em outras corporeidades já fomos mineral, já fomos vegetal, fomos e estamos sendo animal, e isto fica registrado no nosso Espírito, que retornando à massa ancestral e voltando ao mundo material, segue somando essas sensações-experiências.

Nosso corpo é toda a natureza que segue em regenerações.

Os processos de interocepção, exterocepção e propriocepção organizam nossa corporeidade e tudo que a habita, nesse exercício de autopoiese cósmica, nos termos adotados por Maturana e Varella (2001, p.52). Quero pensar aqui com você que, talvez, se nada somos em individualidade, em unicalidade, para as relações entre seres humanos e aquelas psico-ambientais, possamos pensar em palavras renovadas: alterpoiese e, talvez, transpoiese.

O campo da Biologia também vai compreender esse processo de aprendizagens com as relações e atravessamentos pela categoria de **epigenética**:

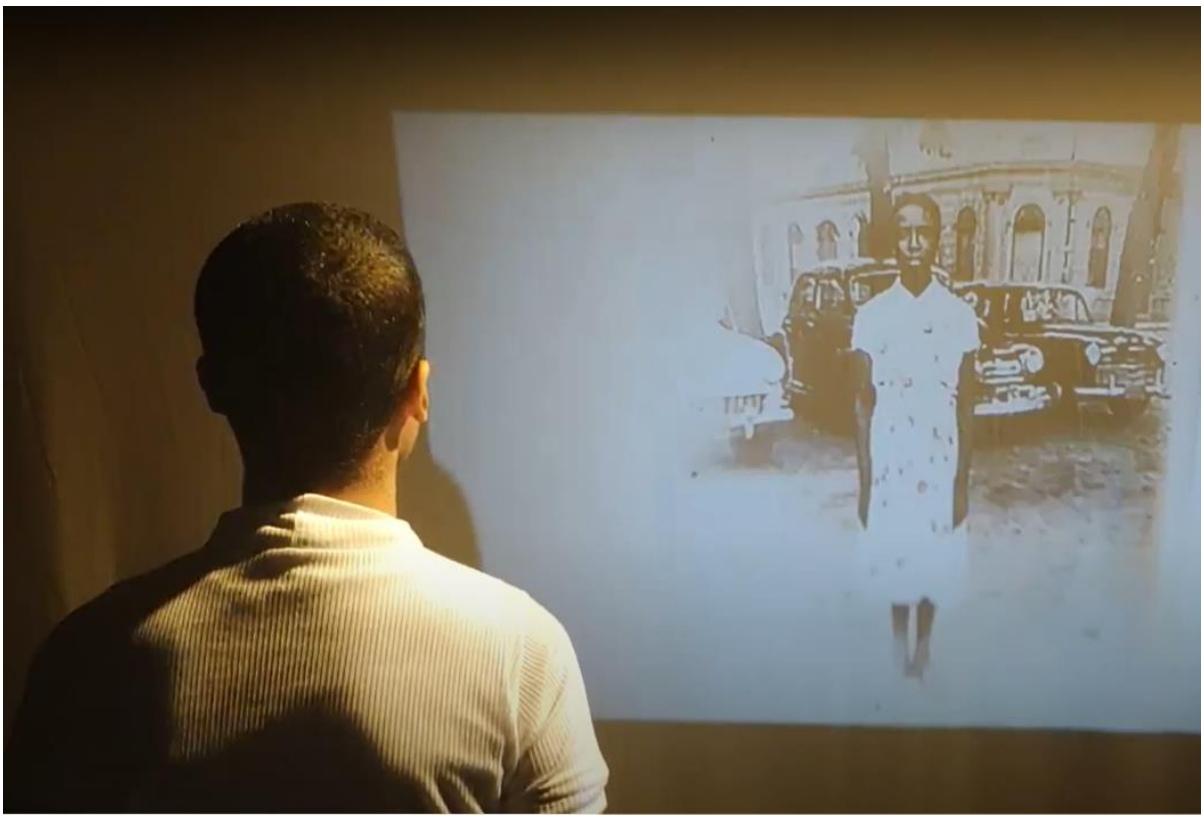
Segundo Richard Francis (2015), **Epigenética** se refere a alterações no DNA que não envolvem mudanças na sua sequência, mas é persistente de forma a criar ligações químicas que permitem ao organismo responder a atravessamentos ambientais. Ou seja, os processos epigenéticos ocorrem na interação entre ambiente (leia-se, condições de alimentação, interações sociais, clima, e tudo o mais que afete e atravesse a vivência) e genes.

As alterações epigenéticas acontecem, portanto, em resposta a esse ambiente, disparando atividades que poderiam estar adormecidas e nem viriam a se manifestar, caso um organismo estivesse em uma condição diferente a que está exposto. São esses processos epigenéticos que fazem com que um ser ou outro

sejam mais ou menos suscetíveis à obesidade, diabetes, ou transtornos mentais e emocionais, como a ansiedade e esquizofrenia.

Assim como os genes, também é possível recebermos uma herança epigenética, tanto de mãe/pai para filhos/filhas, quanto de avós para netas/netos; logo, falamos de epigenética transgeracional. Se a epigenética, portanto, atravessa gerações, e também é disparada por interações sociais, todas e quaisquer... te convido a imaginar o tamanho de alterações epigenéticas que uma pessoa preta-diaspórica carrega.

Imagem 9 – Do que Stella me disse (2021)



Fonte: A autora, 2021.

Quero muito que você guarde isto aqui: pode parecer que a Epigenética é “do mal”. Não é.

Quando eu fiz a pergunta, ela se refere tanto às heranças dignas quanto às indignas e que nos causam indignações (espero que causem em você.).

Então, te pergunto novamente: se o nosso corpo aprende ativar ou desativar genes em resposta ao ambiente, a um processo, você já imaginou o quanto isso tem a ver com Ancestralidade? Te convido a imaginar a quantidade de alterações epigenéticas cósmicas, de demais reinos, que estão guardadas em nós.

Estamos sendo continuamente criados para criar continuidades.

Consequentemente: se o nosso corpo se transforma epigeneticamente, são as Artes caminho para uma **ativação epigenética poÉtnico-estÉtnica**?

Eu venho trabalhando para o sim e nomeio este processo como **sacudimento epigenético dos elementos**.

O **sacudimento epigenético dos elementos** é uma estratégia de escavação e esculpimento corporal que aprendi a compartilhar desde 2009, a partir de sugestões de pesquisação da professora Vera Lopes, na Escola de Teatro Martins Penna – na qual fui estudante de 2008 a 2010. Verinha me apresentou também mais detidamente a história do TEN (Teatro Experimental do Negro), a Inaicyra Falcão e seu trabalho de dança e educação, e a Augusto Omolu, e como ele foi integrado a Odin Teatret, como a dança de Orisas foi compreendida como dramaturgia e pensada por Eugenio Barba como “o teatro do Brasil”.

A Profa. Dra. Inaicyra Falção dos Santos é professora livre-docente no Departamento de Artes Corporais, da UNICAMP (Universidade de Campinas) e é coordenadora do *Grupo Interdisciplinar de Pesquisa Rituais e Linguagens: a Elaboração Estética*. Seu Mestrado foi na Universidade de Ibadan, na Nigéria. É neta da Iyalorisa Mãe Senhora, e filha de Mestre Didi, sacerdote, escultor e mestre da palavra.

Imagem 10 – Profa. Dra. Inaicyra Falcão

Fonte: Instagram de Inaicyra Falcão, 2024.

De sua avó, desde criança ouve a frase que orienta suas escolhas: “Da porteira para fora, da porteira para dentro.” Como artista, incorpora estas palavras, tornando-se “o dentro”, “o fora” e a “própria porteira”, simultaneamente, em sua produção artística. Nascida dentro do Ilê Axé Opô Afonjá, Inaicyra trabalha a partir de sua ligação e conhecimento das tradições de matrizes africanas, e seus signos públicos, em elaborações musicais, corporais e acadêmicas.

Falcão desenvolve a proposta *Corpo e Ancestralidade*, fruto de sua vivência “da porteira pra dentro e da porteira pra fora” como sacerdotisa e artista multidisciplinar que ela define como “uma proposta pedagógica pluricultural na relação educador e educando, buscando a construção de uma identidade individual na sala de aula” (2012, p.13). Como artista e educadora, busca trabalhar com os signos já estabelecidos pela tradição do Candomblé que vivenciou, expressos nos mitos, nos ritmos e palavras. Seu propósito “é de conscientizar, vivenciar e respeitar a diversidade plural da qual fazemos parte. É desmistificar estereótipos, ampliando horizontes(...)”. (2002, p.32).

Precisamos também sempre homenagear Augusto Omolu, bailarino, ator e Bàbá Kekere. Sua trajetória artística vasta inicia na Companhia de Balé do Teatro Castro Alves, em Salvador, onde estudou e depois se tornou professor, ministrando diversos cursos. Ali criou seu próprio grupo de dança, Chama, e desenvolveu sua metodologia em dança de orixás, em disputa ao que observa nos demais grupos que, segundo suas palavras, folclorizavam a dança de orixá. Assim disse:

> eram pessoas que imitavam os orixás, como se estivessem incorporado, faziam caras, bicos e tudo mais, isso sim eu acho que era algo que feria a religiosidade. Mas, trabalhar o movimento do orixá, não. O movimento é também de uma linguagem universal. Ela pertence a uma religião, mas ela também é uma arte enquanto movimento. E isto também é visto na Índia, em Bali, então, por que também o orixá não buscar dentro desse movimento uma qualidade, ou até um estilo próprio para o que eu pensava naquela época. Porque quando eu estava trabalhando, eu sempre trabalhei dança clássica, dança moderna, mas eu sentia uma necessidade muito grande de ter uma técnica especificamente nossa brasileira. Por que eu tenho que ficar o tempo todo estudando algo que não faz parte da minha cultura? (entrevista publicada em 2015, p.240).

Imagem 11 – Mestre Augusto Omolu em *Oro de Otelo*

Fonte: Internet, 2012.

Omolu se integra a Odin Teatret; Eugenio Barba vem ao Brasil e, ao vê-lo dançar, toma para si “a dança de orixá é o teatro do Brasil”. Em seu trabalho mais conhecido, *Oro de Otelo*, baseado em *Otelo*, de Shakespeare, Omolú transforma a

dança dos orixás em ações físicas, criando um corpo que conta a história através das qualidades e energias de cada divindade e seu vocabulário gestual. Sem dizer palavra verbal, Oxum, Xango, Ogun e suas narrativas gestuais são cruzadas com as personagens Desdêmona, Otelo e Iago. Omolu lembra como Barba intervia junto a ele

> cada movimento do orixá que eu fazia, ele pedia para eu parar de dançar o orixá e então, para aquele movimento ele tinha mil explicações para dar. Imagina que cada dança dos orixás pode ter de vinte a trinta movimentos, porque os orixás se comunicam com os movimentos, com as codificações. E a cada movimento daquele ele tinha mil explicações, isso começou a me chamar a atenção. Neste processo fui ficando mais interessado, porque eu sabia dançar os orixás, mas não sabia do conhecimento, sabia dançar, mas não tinha o conhecimento e todas estas informações. Isso foi dentro do processo de Otelo. (2015, p.241)

Omolu é um dos Mestres do ISTA (International School of Theatre Anthropology[29]) desde 1993. Foi retornado à massa de origem, em 2013. Foi um choque para todos que o conheciam dada a brutalidade de como foi, em sua chácara.

Observar sua trajetória foi transformador pra mim. Pude participar de sua penúltima oficina, em São Paulo, em 2012. Aos quase 70 anos, sua energia é vibrante e colocava qualquer novato em situação vexatória. Respondia tranquilamente a perguntas como “pra dançar pra um orixá tem de ser filho dele?”, “a dança de orixá faz a gente incorporar?”

Inesquecível ele dizendo “por trás de cada movimento tem uma história, um mito, tem que seguir esse mito, tem que imaginar. Imagina se você quer espantar uma mosca, como é? Muito mosquito, te perturbando!” Fazíamos! E surgiam Oyas pela sala.

“Aí, é isso, tem que imaginar.”

Tem que sacudir e imaginar.

[29] Concebida e dirigida por Eugenio Barba, a ISTA é sediada em Holstebro, Dinamarca, e se define como uma rede multicultural de artistas e intelectuais.

Como estratégia de existência e de abertura do meu espaço nas **Artes da Presença**, o **sacudimento epigenético dos elementos** começa a se tornar a principal estratégia de construção de sequências corporais no meu trabalho como artista e orientadora em **CorpOralidade**, colaborando, inclusive para o entendimento daquelas pessoas que porventura nunca tivessem travado contato com os saberes tradicionais de terreiro.

O sacudimento se dá pelo ChAmamento dos elementos por seus *orukós*, seus nomes no idioma sagrado

AFÉFÉ – ar.
INÁ – fogo.
OMI – água.
ILÉ – terra.

Aqui, a respiração, *èmí*, é o disparador dos *iwaju*. O reconhecimento sobre o poder liberador da respiração está presente em diversas culturas, indiana, chinesa, e mesmo em terapêuticas ocidentais. A respiração orientada a despertar a frequência dos elementos, alcança a frequência existente no *iwaju*, conectando o corpo para presentificar a sua vibração/qualidade/tonicidade dos pés à cabeça.

À medida da pesquisação, o objetivo é a percepção sobre as qualidades dos elementos, seus volumes e imagens correspondentes no mundo vivido. Assim, nosso trabalho é na percepção sobre as expressões da água, do fogo, do ar, da terra, como elementos primeiros, suas imagens no mundo (montanhas, rios, fogueiras, brisas, saliva) e como essas imagens interiores se expressam em gestos, sonoridades, relação com o espaço e demais presentes, e posteriormente, a energia com que as palavras que porventura serão proferidas.

A despeito de não orientar em tal direção, são poucos os participantes que não relatam sucessões de imagens mentais que são acordadas quando do sacudimento: lembranças de experiências, notícias, imagens de pessoas que “não conhecem”, de cheiros que a levam para algum período de suas vidas ou lugares imaginados. Quando há a continuidade do processo (ou seja, não são oficinas pontuais), há relato de sonhos com personagens e lugares e situações diferentes do que costumam ter. Não há como mentir nesses processos. Não há outra via se não a de *ser*. A escavação

é íntima. Convocamos junto, mas a busca no buraco profundo é de cada *eniyan*. Vamos fundo.

Obí e Ewé iam se casar! A noz-de-cola e a folha iam se casar!

Que alegria!

As duas, separadas!, já eram tão poderosas!
Imagine depois de casadas?

Obí e Ewé iam se casar! A noz-de-cola e a folha iam se casar!

Que alegria!

Que alegria? Algo aconteceu...

Folha começou a duvidar de que aquela fosse a melhor escolha.

E se ela se transformasse em algo que não conhecia?

E se ela se perdesse?
E se ela não se reconhecesse?

Ewe disse não! Eu não vou me casar. Não vou!

E não se casou.

Tempo voa. Ewé começou a se modificar.
Começaram a aparecer manchas no seu corpo, as suas pontas, de verdes, passaram a ser marrons, uma secuuuuura lhe invadia.

Sentia-se esquisita. Foi ao oráculo.
O babalawo divinou para ela e disse:

“Ewe: a sombra tem medo do buraco profundo?”

A sombra tem medo do buraco profundo?

Folha já sabia o que fazer.

Voltou a casa de Obí, a noz-de-cola.

Obí e Ewé iam se casar! A noz-de-cola e a folha iam se casar!

Que alegria!

E se casaram! E juntas se tornaram muito mais poderosas!

Obí e Ewé se casaram! A noz-de-cola e a folha são poderosas!

Não considero estes relatos como fruto de um *sobrenatural*. Isto não existe para nós. Material e imaterial caminham juntos, já dissemos. E, sim, ainda que o processo seja liminoide[30], como seres espirituais, entendemos que os demais corpos foram despertados (se já não estavam); as Presenças foram chamadas, talvez apenas esperando uma oportunidade. E as desejamos conosco. Elas estão dispostas a nos revelar nossos mistérios, a *okantar* as artes conosco, pois estas são a porção mais genuína da vida.

Por isso, de modo algum, **CorpOralidade** caminha para uma sucessão vazia de vivências de estados inconscientes. O trabalho está em liberar os *iwaju*, como canais de memórias cinestésicas, atemporais, a fim de torná-las conscientes, Presentes, seja em suas narrativas, seja na composição de movimentos, a fim da construção de um Atuante em Estado de Criação Plena. A rememoração, logo, é um estado-processo político, de construção de agência, de saúde da pessoa e de um povo, de homeostase societária.

Assim, após as experimentações, a indicação é de que estas imagens e sensações sejam registradas, seja em palavras, em desenhos, em áudio; após cada sacudimento, tomamos cinco minutos, no máximo, para isso, ficando disponíveis papel, lápis grafite e coloridos. Isto tudo consideramos como a rascunhagem da dramaturgia da memória corporal, a qual vai sendo elaborada em direções variadas, dependendo do objetivo dos encontros.

No **sacudimento epigenético dos elementos** assumimos que o corpo guarda estas frases e é capaz de ativar a memória de conversas já vividas. Sacudimos para ouvir as histórias guardadas no corpo ou como as histórias que ouvimos refletem ou refratam nas histórias que guardamos, e como elas são recontadas. O Corpo pensa e lhe é facultado dizer, antes que um texto alienígena venha a ele para submetê-lo a sua vontade. O sacudimento, portanto, nas **Artes da Presença**, é uma estratégia antitextocêntrica, e que conversa com a ideia de **mitopoética**, de modo semelhante ao que Abdias do Nascimento pensa:

[30] As ideias sobre liminar e liminoide tem a ver com transformação e transporte. Uma operação liminar transforma um indivíduo permanentemente, enquanto o liminoide transporta o indivíduo para um patamar, devolvendo-o ao anterior em seguida.

> “O sistema de valores é a espinha dorsal de todas as culturas. Os valores impregnam nosso espírito criativo, e, consequentemente, dão forma ao complexo dos mitos inaugurais: nisto consiste a mitopoesia de uma cultura. Imagens quintessenciadas da experiência, os mitos fundam a matriz reprodutora de nossas ações diárias. Eles incorporam os aspectos mais profundos, significativos e originais de nossa ontologia. Nosso ser histórico é de origem mítica. Esta é uma lição da nossa arte, que, ao contrário da arte do chamado Ocidente, tem para nós o sentido de uma vivência, natural e criativa. Alimento e expressão de nossas crenças e valores igualitários, assumimos esse poder do talento e da imaginação como o mais poderoso instrumento em nossa comunicação social e no diálogo com as nossas mais profundas raízes no espírito e na história. Nem racionalismo europeu, nem mecânica norte-americana; arte é aquele outro olho, o olho de Ifá, que inspira, organiza, significa e infunde significação à nossa trajetória no mundo histórico e espiritual. A cultura pan-africana consubstancia e configura a cultura de perene criação da criatividade mitopoética. (Nascimento, 1980, p.75)

A partir daqui, podemos orientar o encontro das frases excorporadas com outras de diversas origens, a depender da intencionalidade de quem pesquisa. Com a continuidade do processo, a fim da organização do mundo interior excorporadas em movimentos, inspirados no conhecimento sobre as ervas.

As ervas são parte fundamental nas comunidades de terreiro, “kosi ewe, kosi orisa” (sem folha, sem orixá), presentes em todas as cerimônias, com simbolismos infinitos. Sempre cantamos para as folhas ao extrair sua substância. Cantar para elas demonstra respeito e reverência à sua importância para nós.

Pèrègún a lá we titun o[31]

Pèrègún a lá we titun o

Gbogbo pèrègún a lá we lessé

À àjá lé o pèrègún lá to ni o

Ewè pèrègún lá to ni o

A n'sé irúnmolè a ewè àjè bi imolè

A ewè kí a jé

A wá ku rò yá wá lorí òkun

Pèrègún lá to ni o

Abebe ni bó wá

Abebe ni bó

E abebe

Abebe ni bó wá

Abebe ni bó

[31] As folhas frescas do Peregun devem ser manuseadas com respeito
As folhas frescas do Peregun devem ser manuseadas com respeito
Os filhos de santo respeitam as folhas frescas do peregun
Tocamos o adja em homenagem ao peregun que tem um grande poder
As folhas do Peregun tem um grande poder
Das folhas do peregun nasceu uma mulher encantada que dá, a essa folha, todo o poder da natureza
Nós saudamos suas folhas
Ela leva os espíritos da escuridão para outro lugar além do mar

O Peregun tem um grande poder
Venha com seu grande leque
Com seu grande leque
Seu leque
Venha com seu grande leque
Com seu grande leque

Veja que a cumieira está com as suas folhas
Veja que uma vez por ano colocamos suas folhas na cumieira
Veja que a cumieira está com as suas folhas
Veja que anualmente cobrimos o chão com suas folhas

Nosso culto sempre homenageia
A presença agradável e doce desse jovem
O pássaro de prata de Ossanhe voa de costas e ela o traz na cabeça. Bendizemos esse espírito que abençoa a colheita de frutas

Àtá koró ojú ewè
Àtá koró ojú ododún
Àtá koró ojú ewè
A lelé koró ojú ododún

Àwa orò sìn ma
Ódó ro dun
Òpeèré Òsányin èhin si búkun rù ide ará ká

Sawo òpeèré
Òpeèré ni o pé were
Sawo òpeèré
Opé ni o pé sàn gò

Mò njá ewè pé mò só
Mò njá ewè pé mò só rò
E pín ló pé mi
E pín ló Yia mi

É preciso dizer que usamos mais vegetais que animais em nossas casas, dada a sua importância para nós. Para muitos povos do continente africano, vamos encontrar narrativas que falam sobre os reinos dos vegetais – árvores e plantas – como primevo no mundo, sendo criados antes dos *eniyan*. Nestas narrativas, as árvores e demais vegetais podiam se deslocar sobre a terra, interferindo sobre ela. Daí decorreriam as primeiras semeaduras, que em terra diferentes, ocasionam transformações: quantas figueiras temos? Quantas coníferas? No entanto, em algum momento, dependendo de uma narrativa ou outra, elas pararam de andar no mundo. Daí nascem os animais, *eniyan* entre eles.

Desse modo, entendemos esses seres e sua materialidade tal qual a dos corpos físicos: raízes como pés e pernas; tronco como tronco; galhos como braços e mãos; copa como cabeça. As folhas exalam seu mundo interior e seu propósito de ser no mundo. No processo **CorpOralidade**, exaltamos as folhas e sua presença, e comparamos os movimentos a se transformarem em gestual com suas características de forma e substância, dentro e fora, as dinâmicas dos movimentos (e de suas narrativas intrínsecas) serão compreendidas segundo as seguintes qualidades:

Gùn – Agitado; serão os movimentos que estimulam ou exageram o estado cênico do *eniyan*; tendem a gerar mais movimento;

Èrò – Calmo; os movimentos que atenuam ou reduzem o estado cênico do *eniyan*; tendem a pausar a movimentação;

Osí – a esquerda; *osí* corresponde à ancestralidade mulher; assim, são os movimentos que tendem a formas arredondadas;

Otún – a direita; à ancestralidade homem; os movimentos oblongos e pontiagudas.

Obviamente, a pausa, o silêncio também são considerados como qualidade a se buscar, porém como abstração, explico: na perspectiva do pensamento de terreiro, o silêncio não existe, uma vez que a condição da vida é seu movimento constante; o aparente morrer ou cessar de algo guarda em si a potência para um novo recomeço. Em uma pausa, o coração continua a bater, a respiração ainda flui. Um silencioso olhar guarda a intencionalidade de destruição. Quietude, talvez. “Imobilidade dinâmica”, sim. ***Dan*** continua a se erguer vigorosa, mesmo quando parece hipnotizada

pela flauta. O som do universo segue em contínuo “hooooooo...”, se multiplicando tempo adiante.

Talvez, quietude, vá lá! O estado de *suuru*, paciência: ela ainda está em movimento.

A elaboração dos movimentos sacudidos, a partir do cruzamento dessas qualidades, nos compõem um vocabulário gestual passível de continuar a ser coletado, ou conjugado a demais vocabulários, na continuação da pesquisa, e transpostos em qualquer situação de linguagem cênica, performances rituais ou espetáculos, dependendo apenas do ajuste de sua forma exterior, contudo mantendo o vigor interior. Os *àsà* (os esculpimentos corpóreos/gestos) se flexibilizam, contudo, *bara* continua comendo e exalando Presença.

O vigor dos elementos que agregamos nos terreiros se soma a nós através dos ebós: os banhos, as oferendas, as comidas que ingerimos são códigos cósmicos que despertam uma jornada orientada qualidade de vida e convivência. É como se cada folha, por exemplo, guardasse nela uma frase, um texto, uma canção; ao ser somada a nós através da ingestão ou do banho, as frases, texto e canções que estão vibrando dentro de nós, em ajuste ou desajuste, *conversam* com as da folha, afinando-se.

Considero que é desta afinação, decorrente deste processo (e de mais similares), que decorre um quadro perceptivo de organização interior, e que transforma performances rituais em grandes acordos coletivos, construindo sentido não apenas para o performagente, mas para a comunidade-público que participa da ação. Isso nos traz a sensação de organização. Tornamo-nos ***nganga***.

Na concepção Bantu, *nganga* e *sangoma* são pessoas conhecedoras dos oráculos, das magias, das palavras, dos poderes espirituais e da medicina tradicional. Suas ações tratam todos os corpos, uma vez que um desajuste em uma dimensão escorre para as outras. ***Nganga*** são portais entre mundos, trabalhando junto aos ancestrais direcionando à cura. É isto que está em jogo na construção de experimentação ritual: não se trata de uma aventura por Poder, de mobilizar forças, mas de organizá-las em prol de um compromisso em direção à agência.

Eu me recordo do quanto eu me sinto plena quando realizo a pesquisa **CorpOralidade** como orientadora ou como artista: porque ela resolve, organiza os sentidos, encontra respostas: para compartilhar um trabalho, eu preciso decidir, eu preciso resolver como compartilhar uma proposição, ainda que ela contenha

perguntas a serem respondidas na continuidade do viver. Narrar nos salva – seja por que via for – e nos enseja a ocupar o mundo.

Portanto, por isto firmar este ponto neste ponto: se a Oralidade é um acordo com a vida, a **CorpoOralidade** é a manifestação material deste acordo com a vida, portanto, tudo precisa ser realizado através deste ser – o Corpo. É quando ele se movimenta, é quando ele move coisas de um lugar a outro, é quando ele dança, que o acordo, a troca com o mercado de exu é feita. Para nós, não são suficientes o mundo das ideias, toda a Oralidade é em si **CorpOralidade**. Assentamos **CorpOralidade** como posição preta contracolonial, como discurso, portanto, pensamento, intenção e ação de frisar o Corpo Preto como autodeterminado e liberto de subjugamento a qualquer categoria que em algum momento houvesse ousado destacá-lo desprovido de inteligência e sagacidade. Em considerando as perspectivas que trouxemos, o Corpo pensa e elabora e guarda, antes mesmo de o Pensamento pensar. Tal qual no transe, em que o corpo pensa com um pensamento a mais que não este que faz com que nós estejamos conversando e nos estabelecendo agora, no entanto, ele conhece códigos que realizam o que precisa ser realizado. O Corpo é um Mistério que, em Revelado, É.

Aqui, eu retorno à pergunta inspirada por Lélia Gonzalez: o que é trabalhar **cosmopoetnicoestetnicamente** com a memória para nós, **amefricanos**? Politicamente, o processo de **sacudimento** de valores e inexatidões brancas inoculados nas nossas corporeidades e imaginários, a fim de assentar a Memória a partir de **ìtàn** próprios, ressurgindo nosso pensamento sobre nós como categoria cosmopolítica, determinada por ***epistèmí*** pretas africanas e afrodiaspóricas. É a gente pelos nossos anteriores e para os que virão. A Memória como uma estratégia da Presença para existir, nos fazer existir e ofertar sentidos urgentes a continuidade de nossas existências.

Como um Corpo americano, diaspórico, a mitopoética e/ou **cosmopoetnikestétnica** que consubstancia minha jornada de artista e educadora se fundamenta nos Candomblés e nas Umbandas, nos Orixás, Entidades, Egunguns e Iyamis como referencial de conceituação da expressão **Artes da Presença.**

Como herdeira de Presenças Africanas e Amefricanas, compreendi os acima citados como descendentes das performances de máscaras. Como educadora e imersa em um país que vive cotidianamente episódios de racismo religioso, entendi

que a performance de máscaras poderia ser e é, uma estratégia para construir ambientes de aprendizagem em que as pessoas pudessem compreender todo esse ciclo de legado cênico africano. A estratégia exuística.

Èsù recebeu a opção de escolher entre duas cabaças para a ampliação de seus poderes extraordinários. A primeira cabaça – igbá – continha o pó mágico referente aos elementos que tornavam a vida fértil, trazia boa sorte e prosperidade às pessoas, ire; na segunda, estava o outro pó, referente aos elementos que traziam ibi, os aspectos desafiadores à vida de todas elas.

Èsù é tudo, mas não é óbvio. Escolhe uma terceira cabaça vazia jogada num canto sem existir nada dentro, e assim faz: retira o que havia na primeira – o pó mágico referente aos elementos que atraíam ire – e despeja na cabaça vazia. Faz o mesmo com a segunda cabaça, despejando na terceira cabaça os elementos que produziam ibi.

Èsù chacoalha a terceira cabaça, misturando os dois elementos.
Despeja a mistura em suas mãos e a sopra no universo.
A partir desse momento, ninguém podia dizer o que era de uma ou outra, o que era veneno ou remédio.
Agora, era a escolha da medida das coisas.
Igbá Këta.

Conjugando ìtàn de Èsù e oriki de Obatalá, os Eixos Bakongo, percebemos como toda a atenção é devida no procedimento de construção do òwe[32]-corpo, a fim de compreender onde estruturas e signos de verdades que nos fragilizam podem estar velados e instaurados, explicitando esses vácuos de sentidos, entendendo a medida de **igbá ketá**. A revelação desses enfraquecimentos nos oferece a oportunidade de assegurar a nós mesmos escolhas que nos permitam “coletar a prosperidade” na construção da ação performática, como realização artística e societária. Assim foi no tempo mítico, assim é na ação **mitopoÉtnica** e **mito-estÉtnica** da jornada em **CorpOralidade**.

Mas também é importante explicitar que nada disso que estamos conversando aqui é uma novidade, não, não há a menor pretensão da arrogância da genialidade solitária. Continuamos a perseguir os vestígios de experiência dos anteriores, tanto aqueles que pulsam em nossas células físicas, quanto em nossas células vibracionais, pois que somos **Alarinjo**. Como exemplo dessa cosmopolítica referendada em *òwes* preto-africanos, eu chamo à roda as performances de máscaras africanas como exemplos de **cosmopoÉtnica** e **cosmoestÉtnica**.

Essa transformação sucedida em meu espírito, ***Alarinjo Nganga*** eu não vou chamar de Mascaramento, nem de Facekuarade, nem Krump: mas de uma jornada ao encontro de **CorpÒrò**.

[32] Formas de linguagem.

4 **DE CORPORI A CORPÒRÒ**

“Um babalawo não pede o ebó de ontem”
Provérbio iorubá

“Mitos são Máscaras[33]”, nos relembra Segun Omosole[34], uma vez que os dois cumprem as mesmas ações em convergir a um mesmo tempo imagens de diferentes origens, e os dois são criados para serem compartilhados, cabendo a quem se dispuser a contatá-los alcançar seus sentidos, de acordo com suas próprias.

Equiparando mitos ao sentido de narrativas, venho percebendo que o exuzilhamento de mitopoéticas em criações cênicas corrobora com premissas fundamentais Candomblé:

- *odu* – a leitura de um odu revela ao consulente um caminho para sua reorientação diante de algum desafio. As pessoas procuram oráculos a fim de obterem respostas fortalecedoras e transformadoras das situações que estejam vivenciando. Nossos oráculos – seja *mérìndilogún*, seja *opelé ifá* – se baseiam nestas simples ideias:

1. o que nos sucede hoje, já sucedeu em algum tempo anterior;
2. esse acontecimento sucedeu com um ancestral divinizado, portanto, é importante ouvir o que lhe aconteceu;
3. por isso mesmo, ainda mais importante, é compreender como esse ancestral divinizado solucionou uma questão ou incorreu em alguma falha;
4. a partir disso, tomar suas decisões de homeostase cósmica; isso nos leva a

- ***ebó*** – a correção indicada para a *Oríentação* e *Okantamento* da vida; diz o adágio “palavras de Ifá não caem ao chão”. Logo, se algo foi orientado, foi porque você buscou a orientação, você deseja a mudança... mas é preciso que você a realize, realize o ebó. “Enquanto reza, vá fazendo.”

[33] “Myths are masks”.
[34] Professor na Olabisi Onabanjo University, no estado Ogun, Nigeria.

Comumente, ebó também é pensado como trabalho. Portanto articular trabalhos artísticos como ebós nos empreende em uma jornada de denunciar junto às Presenças o desajuste da vida em sintonia com a continuidade, e intencionalidade de produzir senso de harmonia. Os ***trabalhos artísticos ebóticos*** são posicionamentos políticos, localizando quem somos, de que *asili* brotamos e quais serão os valores que regulam nossas relações. O trabalho artístico como ebó é um posicionamento político em direção à harmonia.

Harmonia não é paz, nem estabilidade, harmonia é uma paisagem com seus cimas e baixos plena de dinâmica de relações, pois a instabilidade é condição da vida; ela só se torna destrutiva quando impede a tomada de soluções e amplia uma atmosfera de morte indigna. Na harmonia, há disputa e acordo e debate. Paz é um construto ocidental que escamoteia a assimilação de alguém distinto a um a mais, calando a existência desse ser.

Para a Filosofia de Terreiro a ideia de fim de mundo é incongruente, pois tudo é oportunidade de recomeço, e se existe algo que impede esse recomeço, aí sim, devemos intervir, porque isso instaura a aniquilação. Ainda assim, nos ìtàn, perceba: toda vez em que uma situação limite vai acontecer, e anuncia a possibilidade de um fim... todos os seres intervêm, pra que a vida continue.

Um dia, algum tempo depois da separação entre o Orun e o Aiyé, o mundo inteiro ficou doente.
Os orisa decidiram ajudar os eniyan. Olodumare chama Esu, aquele que conhece todos os idiomas, o único capaz de atravessar todas as dimensões, ainda que naquele momento difícil.

Esu veio ao aiyé e iniciou sua caminhada. A cada enyan que encontrava abria todas as suas bocas para entender o que havia acontecido... e engolia todas as respostas.
Foi a cada ancestral nosso.
E depois voltou ao Orun.

Ao chegar lá, foi ao encontro de Orunmila e derramou no opon ifá todas as histórias que havia ouvido, todos os porquês.
Esu e Orunmilá, Orunmilá e Esu passaram a ouvir as histórias e a entendê-las.
Primeiro perceberam que algumas eram parecidas, ainda que acontecidas em lugares diferentes em língua diferentes.
E foram separando e juntando: essas aqui, estas ali, aquelas acolá.

Depois passaram a buscar como poderiam solucionar uma questão ou outra: nesta, podemos fazer isso; naquela, podem fazer aquiloutro. Depois de algum tempo, entenderam! Entenderam como ajudar os eniyan!

De posse das respostas, Esu veio até o aiyé... mas olhe só: quando ele chegou aqui, percebeu que os próprios eniyan já haviam encontrado suas respostas, já haviam solucionado suas questões.

Eles próprios haviam entendido o que fazer.

E desde esse dia, todo mundo sabe: para não adoecer, para não morrer, é preciso contar e ouvir histórias!

Esu oré mi

Laroiye!

Ebós de palavra, ebós de conduta. Sempre percebi as experimentações rituais cênicas que compartilho como ebó. Um ebó é uma decisão política, uma vez que algo que desarmoniza a vida pode parecer acontecer somente a você, mas “o bater das asas da borboleta em um lugar aparece como furacão do outro lado”, isto é, não existe acontecimento único na vida que só acometa a um ser; princípio holístico do universo...

As **Artes da Presença** são ebós políticos, onde ao mesmo tempo em que engendramos formas em beleza, somamos intencionalidade de transformação de lugares sociais, e encorajamos os participantes a repensarem suas próprias narrativas pessoais e sua dinâmica junto ao coletivo. Portanto, não é sobre reproduzir o que já foi dito e feito, ou realizar uma mímica do terreiro, mas dizer, mais uma vez, a inventividade; você passa pelo mesmo ponto que alguém já passou, mas há a possibilidade de expandir a espiral de sentidos, de eclodir diferente um antes em um dado agora.

A seguir, compartilho com vocês alguns destes ebós compartilhados, em suas narrativas, em como os processos me atravessavam e a experiência do não-saber, dos mistérios que conduzem a encontros. Uma construção que não é pontual, orientada para o espetacular, mas gestada continuamente para o fortalecimento de musculatura corpóreo-espiritual. O processo nos importa mais que a aparição, o espetáculo, e o espetáculo é fruto de processo; caminhar em direção à artesania da Presença de uma dada qualidade de corporeidade, em um trabalho de composição afinado a lógica de ***perfuré***.

O período em que somos *abiyan* (ainda não somos iniciados) é fundamental pra organizar dentro de nós os sentidos de uma nova sociedade. Vamos lembrar que, no Brasil, nossa educação e *ethos* societário carrega fundamentos espirituais estruturados no cristianismo – o que costumeiramente atravessa a filosofia de terreiro, em algumas casas, havendo a reprodução de atitudes e modos de relação coloniais - , provocando um compreensível estranhamento pro parte das pessoas que passam a frequentar as casas, dadas as diferenças de modos de pensar e dissolver situações. Pessoas de tantas origens diferentes se reorganizarem em um sentido de família, de origem comum, é um exercício poderoso de alteridade e de abandono de estruturas e signos que conferem às pessoas a qualidade de cidadão comum. (Não é simples se vestir de branco todos os dias, ainda mais quando se é preto!)

No abianato, as primeiras manifestações de *orisa* (“bolar”), afinando-se à natureza interior do *eniyan*, e seu desejo em ser indicado e excorporado são experienciadas. Contudo, é após a iniciação que ele tem a condição de excorporar-se fluidamente e, aos poucos, somar-nos a sua Presença. Até a sua primeira aparição pública, após a iniciação, sucedem os *perfuré*: as cerimônias breves em que *Orisa* e *Ìyawó* conversam publicamente através de sua ExCorpOralidade em afinação dos Corpos e de suas coexistências. À primeira vista, pode ser considerado simplesmente como “ensaio”, mas esta ideia restringe a poesia do *perfuré*: a mobilização e organização da cosmossensação, quando todas as dimensões são uma só, e expandem nossas Presenças no mundo, organizando o axé. É quando a ExCorpOralidade de *Orisa* se dá a perceber, inclusive sua individualidade; não se trata de repetição, pois na cosmossensação, nada se repete, tudo se soma e se amplia, e é sempre “da primeira vez mais uma vez!”. A operação dessas mediações é, portanto, uma artesania de realinhamentos entre pensar-sentir-receber ou racionalidade-emocionabilidade-espiritualidade.

Portanto, compreender o esculpimento do corpo e a construção de sua flexibilidade e vocabulário de possibilidades cênicas não como “ensaios”, mas como ***perfuré***.

Como artista, até algum momento, eu chamava esse complexo, essa cosmopropriocepção, como **CorpOrí**: a performadora preta em seu ato de criação e elaboração de si mesma, não apenas em relação aos articuladores da cena/performance, mas em relação à autodeterminação do que se escolhe realizar. Aquilo que digo e penso e ajo e que não me narra como um corpo vazio e fissurado. Aquilo me coloca de pé. Sem essencialismo ou determinismo, mas a compreensão profunda de conexões vibratórias e materiais e espirituais em prol de reverberar posicionamentos políticos do tempo e espaço em que vivo.

Neste agora em que nos encontramos, eu compreendo que existe uma expansão de CorpOri para **CorpÒrò**. Neste, a conexão com a Presença. Assim, a ciência de uma **ancestralidade cênica em agência poÉtnica e estÉtnico-espiritual,** como **Alarinjó Nganga**, Percebo as suas sutilezas em conversa com os conceitos *ìgbàgbọ́* e *ìmọ̀*, ambas, do iorubá, podendo ser traduzidas como conhecimento. O conhecimento, em *ìgbàgbọ́*, é o estado filosófico de quando conhecemos os sentidos das coisas e seres, através de suas categorizações e conceituações, e relações, no

entanto, através do intelecto. Reconhecemos os sentidos, entendemos seus porquês, contudo, falta ultrapassar a linha de existência orgânica com esses sentidos. Para atingir o conhecimento como *ìmọ̀*, portanto, é preciso a experiência corpórea a que chamamos iniciação. A cosmossensação para atingir a cosmopercepção, o transbordamento pelo atravessamento do limite. Aqui, a pessoa caminha para o estado de Ọgbọ́n, a sabedoria.

ChAmamento (2010)

ChAmamento é o primeiro ebó compartilhado, a partir do convite do setor de cultura do SESC Madureira. Nesta época, eu havia acabado de voltar de uma viagem ao exterior, para participar do encontro *The Art of Storytelling*, promovido pelo sistema de bibliotecas públicas de Miami-Dade, na Florida, fato que de algum modo fez com que demais instituições passassem a se interessar em mim mais como artista que como arte-educadora[35]. Foi realizado no mês de novembro no SESC Madureira, em alguns dias de final de semana, como parte da sua programação sobre o dia da Consciência Negra, dia 20 de novembro, e integraria uma série chamada *Intervenções Urbanas*, em que mensalmente, algum artista era convidado a realizar algum tipo de ação no espaço, voltada a uma temática que conversasse com sua pesquisa.

Realizar essa intervenção foi a primeira possibilidade de me reconectar com a Umbanda, com o axé, após meu afastamento da Umbanda. Significava muito pra mim, era fortalecedor e reintegrador, como se a vida estivesse me oportunizando novamente ser junto a quem eu nunca havia esquecido.[36] O tempo da oralidade é um

[35] em maio de 2010, eu me desliguei definitivamente do departamento de educação do Centro Cultural Banco do Brasil.

[36] Aos 16 anos, toda minha família nucelar se integrou ao Templo Umbandista Luz do Oriente – TULO, casa de Umbanda, localizada em Piedade, na época. Meu padrasto era o Babalorixá Fernando Antônio de Oliveira, orientador da casa, filho de Xangô, médico cardiologista, cromoterapeuta, mestre em Reiki, terapeuta craniossacral e reflexologista. Nossa família se expandiu com a chegada do Seu Boiadeiro, o Seu Sete Espadas e mais Encantados que habitavam nosso cotidiano. Nos afastamos do terreiro quando Fernando, o Apurva (nome iniciático indiano dele) adoeceu com leucemia, e em decorrência começaram disputas sobre quem seria o novo dirigente. O TULO é uma experiência fundante pra mim, pois foi ali que aprendi sobre Umbanda e as suas origens no Candomblé, os ìtàn como princípios assentadores, a cuidar dos assentamentos (que me foram confiados por Baba Fernando, quando ele fez sua primeira viagem à Índia). Mesmo quando nos afastamos, guardei e cuidei das guias (como são chamados os fios de conta de Umbanda), e as vestia em momentos de necessidade íntima. Após minha iniciação como Iyapetebi de Orunmila, no culto de Ifá, ao perguntar sobre o que fazer com elas, ouvi de meu padrinho “A gente nunca despreza

tempo da experiência ela mesma, além do tempo cronológico. Ele fundamenta e funde. Nos fundamenta e funde. Como indivíduos. Como coletivo. Transforma a dimensão ordinária em extraordinária, em símbolo materializado, espacializado. Logo, ChAmamento abria no meu/nosso agora a Presença de um passado vivo em mim e do meu espelhamento sobre o que ser mulher através das *iyabás*.

Baseado nas orixás femininas na Umbanda, Nanã, Iemanjá, Oxum e Iansã, o roteiro de ChAmamento dividia-se em quatro momentos, em que eu realizava ações que se conectavam com narrativas, ou cânticos destas *iyabás*. Tratava-se de uma celebração ao poder feminino, da criação. É mais que chamado, é ChAmamento, pois essas narrativas evocam as grandes mães, aquelas que materialmente e imaterialmente nos amamentam e nos acolhem atemporalmente. A ideia era percorrer o espaço, no caso do SESC Madureira, e escolher lugares ou trajetórias em que nas minhas aparições, intervenções fossem feitas.

A primeira trajetória-ChAmamento era junto Nanã, e consistia em percorrer lugares com uma quantidade referente a uma bola de futebol digamos, de argila; essa caminhada demandava flexibilidade e resistência na parte inferior, uma vez que eu me deslocava agachada; havia paradas em alguns pontos aleatórios, e, nestes, eu modelava uma flor de argila e a deixava ali, portanto deixando rastros de Nanã. Podia acontecer de entregar as flores para alguém que passasse e cruzasse o caminho também. A trajetória era cantada com o ponto:

São flores, Nanã, são flores
São flores, Nanã, Buruquê
São flores Nanã, São flores
De seu filho, Obaluaiê

Guardo uma lembrança muito bonita do ChAmamento Nanã: no pátio superior do SESC, acontecia um show da Velha Guarda da Império Serrano. Esses shows são sempre muito bonitos porque são cantados sambas de várias escolas, aqueles que

um bom amigo, diz Ifá!", e continuei guardando-as feliz por continuar a minha pertença. Elas estouraram definitivamente (os fios arrebentaram, soltando as miçangas), após minha iniciação no Candomblé, dentro da sacola em que eu as mantinha, junto aos meus fios recebidos no borí.

marcam nossos corações, que ecoaram no Carnaval Carioca (e talvez no Brasil todo). Ao ouvir os sambas, eu me desloquei para essa área, para ChAmar Nanã ali. Não havia degrau de palco, os musicistas estavam todos no mesmo patamar em que eu estava. Ao começar a passar em frente ao espaço onde eles estavam, imediatamente entoaram a saudação *Saluba, Nàná!* Ouvir a saudação nos expandiu maior desejo de estar ali, e neste dia, o canto do ponto deu lugar aos sambas (que não deixam de ser), e Nanã cantando e dançando feliz.

Imagem 12 – ChAmamento Nanã

Fonte: A autora, 2010

O segundo ChAmamento traz Oxum e foi realizado com duas propostas, uma mais silenciosa e outra mais direta. A primeira intervenção foi realizada no chuveiro da piscina, lugar de passagem inevitável: pra quem quisesse aproveitar esse lazer, é obrigatório chuveirar o corpo antes. A ação consistia em simplesmente esperar o chuveiro ser ligado por alguém; se isso não acontecia o jogo corporal era de simular o fenecimento (kosi omí kosi osun[37]). Quando alguém ligava o chuveiro, a ação era compartilhar alegria, e o canto mais uma vez:

Eu vi mamãe Oxum na cachoeira
Sentada na beira do rio
Eu vi mamãe Oxum na cachoeria
Sentada na beira do rio
Colhendo lírio, lírio ê
Colhendo lírio, lírio ê
Colhendo lírio, pra enfeitar o seu gongá
Colhendo lírio, lírio ê
Colhendo lírio, lírio ê
Colhendo lírio, pra enfeitar o seu gongá

A segunda proposta para chamar Oxum envolveu a correlação da iabá como conceito de beleza. Eu trajava um vestido longo branco, com rendas, amarração nas costas, me adornava com brinco, pulseiras, cordões. Meus cabelos longos estavam soltos. Eu estava descalça.

Daí, a ação consistia em abordar pessoas sozinhas ou que estivessem em grupos, e perguntar a elas “Sou bonita?”, “Eu tô bonita?”, “Você acha que eu tô pronta pra ir a uma festa agora?”. E as pessoas conversam comigo, analisavam, e ponderavam que estava tudo bem, exceto pelo cabelo. Aconselhavam a fazer “escova”, coque, ou quaisquer penteados que tirasse do cabelo o seu aspecto afro (antes da ação, eu soltava bastante o cabelo, estimulando-o a ficar volumoso; os meus cabelos apresentam aspecto do tipo 3c).

[37] Sem água, não há Oxum.

Sabemos que o cabelo é uma questão nevrálgica para mulheres negras no Brasil, mas ninguém, eu digo, ninguém!, reparava que eu estava descalça, ninguém disse que eu precisava calçar sapatos. Estávamos em Madureira, com um contingente de população negra que marca aquele território como propulsor de diferenças sociais dignificadas para nossa existência (baile charme, rodas de jongo, salões especializados em cabelos dos tipos 3 e 4). A não ser que eu não fosse reconhecida como uma pessoa negra, a minha expectativa era a de considerar que logo logo os sapatos seriam percebidos, uma vez que, como diz Nilma Lino Gomes “o negro se expressa visualmente por meio do destaque (consciente e inconsciente) e da valorização dos sinais diacríticos que possui (...). Estamos, portanto, em uma zona de tensão. (2017, p.111), portanto ainda estava eu (pensava) com o movimento Black Power, por exemplo. Mas não, talvez, até mesmo por um resquício histórico, de tanto tempo que nossos anteriores andaram sem sapatos, pois isso os legitimaria como cidadãos, ninguém reparava nos meus pés, mas sim no meu cabelo como impeditivo para circulação e aceitação social.

Iemanjá aparecia no terceiro ChAmamento: circular pelo espaço, e distribuir manjar para as pessoas. A maior parte das pessoas recebia (manjar de graça, quem não quer?). A circulação se dava pela perambulação no espaço, similar às nossas anteriores que, na urbanidade, eram obrigadas a circular vendendo comidas e outras possibilidades, para retornar dinheiro a escravizadores.

Durante a trajetória, eu pergunto “Manjar? Manjar? Manjar?”. Aceitando, a pessoa recebia o pedaço do manjar. Ao entregar o manjar pra pessoas, eu digo “Manjar? Iemanjá”. Só houve uma vez em que o manjar foi deixado à mesa, após eu dizer “Iemanjá”, e foi uma família inteira. Considero esse acontecimento no mesmo enquadre que sucede nos subúrbios relacionados à entrega de doces de São Cosme e São Damião, em que as crianças vêm sendo ano após ano impedidas de participar desse jogo tradicional de partilha de alimento. O racismo religioso mata o imaginário e incute o medo e semeia o *despretencer*.

Iansã surge quando o ChAmamento é feito não só a ela, mas a seus nove filhos, às noves dimensões. No pátio central, em círculo, rememorando seu epíteto como *Oya Mesan Orun*, originando *Iansã*, são dispostas nove velas, acendendo-as a seguir. A partir daí, sucede uma dança-saudação a cada uma das chamas-filhos. A dança era krumpeamento dos elementos *iná* e *afefe* e *omí*.

Imagem 13 – ChAmamento Iansã

Fonte: A autora, 2010

Imagem 14 – ChAmamento Iansã; contando história com a criança

Fonte: A autora, 2010

Houve dois momentos inesquecíveis nessa estação: o primeiro, que sinto singelo, quando um menino entrou dentro do círculo e começou a dançar comigo. Quando a gente cansou, sentamos ali e eu comecei a contar uma narrativa de Iansã para ele. (Não vou saber agora qual foi o ìtàn.)

O momento desafiante aconteceu assim: eu realizava a dança dentro do círculo, fora do círculo, e uma senhora se aproximou e começou a me interpelar com perguntas como “você sabe o que tá fazendo?”, “Você sabe que você não deveria estar fazendo isso”, “por que você tá fazendo essas coisas ruins aqui”?”. Enquanto ela perguntava, eu não respondia com palavras, eu continuava dançando e sorrindo sem parar, dentro do círculo. Em nenhum momento, ela fez menção de me tocar, ou retirar as velas, nem muito menos entrar no círculo.

Para além de quaisquer revoltares, a minha pergunta é: como aquela pessoa reconhecia o que eu realizava à espiriticidade preta? Segundo o Babalorisá e Doutor em Semiótica, Sidnei Nogueira, o racismo religioso e suas origens

> estão no período colonial. Para justificar a escravização e a transferência forçada dos africanos para o Brasil, os europeus criaram uma hierarquia no mundo. Tudo que caracterizasse os pretos seria inferior, da cor da pele à organização social, do comportamento à produção cultural. Foi uma forma deliberada de desumanizá-los, coisificá-los. (Agência Senado, 2023)

Essa desumanização ganha contornos públicos e fixa o desejo social de combater os signos religiosos pretos, se fortalecendo com a ajuda da perseguição policial - o Código Penal de 1890 enquadrava quem praticava “o espiritismo, a magia e seus sortilégios” e usava de “talismãs e cartomancias para despertar sentimentos de ódio ou amor”, com pena de multa e até seis meses de prisão. A despeito do valor alto de uma fotografia, à época, a polícia fazia questão da publicação de fotos de sacerdotes e sacerdotisas nos jornais, trajados e adornados como tais, associando as imagens de nossa espiritualidade ao signo “maldade”.

Portanto, ainda que uma pessoa nunca tenha frequentado um terreiro, ainda que eu estivesse vestindo uma calça branca e uma blusa branca, ainda que eu não estivesse de torso na cabeça (em nenhum dos ChAmamentos eu trajava torso ou *oja*), signos mínimos que sejam são reconhecíveis, e abrem uma suposta permissão de um racista intervir pelo bem da sua “sociedade de bem”.

Depois desse período no SESC Madureira, ChAmamento não foi realizada, ainda que algumas vezes pensasse em voltar a esse ebó. Bom... de algum modo, as iabás retornaram, pois sempre estiveram, de outro modo, agora em *sobre todos os dias*.

sobre todos os dias (2014)

Em 2014, eram rememorados os 100 anos de nascimento de Carolina Maria de Jesus. Por alguns talvez. A despeito de seu livro *Quarto de despejo*, ser amplamente conhecido em mais de quarenta países e ter sido traduzido para 13 línguas, a obra de Carolina permanecia silenciada no Brasil. Foi a partir dessa inquietação que surgiu o trabalho de performance “sobre todos os dias”.

O convite surgiu da querida Vera Lopes, mais uma vez. Ela queria, nós queríamos estimular a ETET Martins Penna a pensar a criação de um NEABI (Núcleo de Estudos AfroBrasileiros e Indígenas), e percebemos que dentro de uma escola de Artes Dramáticas, um modo de mostrar a urgência isto ao corpo organizador da escola é através das Artes.

Juntando-nos Verônica da Costa na performação, e Diego Santos, na ambiência sonora), apresentaríamos em um festival de cenas curtas, organizado por Erika Ferreira (*in memorian*). A ideia era apresentar trechos de Quarto de Despejo, de Carolina Maria de Jesus, o que nos faltava era o como. Selecionando os trechos, e ainda pensando em ChAmamento, percebi que os excertos que selecionamos podiam ser exuzilhados às iabás e a **poétnica** de suas vidas, e propus que utilizássemos alguns espaços da escola para realizar o roteiro de ações e bendições[38].

Desejava-se ampliar a força das palavras de Carolina por meio de concepções de mundo que agregassem o valor inerente aos temas que atravessavam seu

[38] Nesta primeira apresentação, na ETET Martins Penna, Veronica não conseguiu estar presente, e assim, eu performei em solo, sendo acompanhada por Diego Santos, ao atabaque. Veronica conseguiu se apresentar depois por duas vezes, e por questões íntimas decidiu novos rumos. A partir daí, segui com sobre todos os dias junto a Hebert Said, na ambiência sonora. Esta foi realizada uma vez por João Nazaré. Partilhei sobre todos os dias sem ambiência sonora, contudo com a presença do atabaque, na 4ª temporada do **segunda preta**, encontro de debates, crítica e apresentações, organizados por artista negros mineiros, dentre os quais Grace Passô e Soraya Martins, Denilson Tourinho e Zora Tikar Santos, realizado em Belo Horizonte, em homenagem a Ana Maria Gonçalves e em alguns ocasiões aqui no Rio de Janeiro.

pensamento. Assim, o ebó foi estruturado em 16 minutos (variáveis de acordo com as dinâmicas inesperadas), divididos em quatro estações.

Para isso, o chamamento ritual é feito através da presença de um ogã, o qual acompanha as ações em sua função de ambiência sonora. Em cada uma dessas ações *òwe*, além dos sopros verbais, entremeamos cânticos sagrados, danças e ações oferendadas e referenciadas às e nas iyabás Nanã, Oxum, Iemanjá e Oyá.

sobre todos os dias (em minúsculas sim) de lá até aqui já recebeu contribuições de Verônica da Costa, Maurício Lima, Diego Santos, João Nazaré e Hebert Said.

sobre todos os dias se tornou uma pergunta: e se as palavras de Carolina se tornassem sagradas? Como são! O que você escreveria na história de uma mulher negra? Falar da trajetória de Carolina Maria de Jesus era falar de todas, de antes de agora, e das que viriam, das mais velhas às mais novas: cuidadoras, curadoras, líderes, rainhas, políticas, artistas, cientistas, sacerdotisas, donas de casa.

Mais uma vez o fundamento individual-coletivo. A escritura de Carolina se torna *oríkì*, ou seja, o elogio à existência de mulheres negras, suas ações, lutas, perdas e conquistas junto a seu povo.

A escritura de Carolina se torna *oríkì*, isto é, toma o espaço-tempo performático como referência, forma e estrutura, significado e significante míticos, manifestando-se como oráculo para além da biografia da mulher Carolina, mas transportando-se a experiência de tantas mulheres pretas.

Imagem 15 – sobre todos os dias; apresentação na EXPOSIÇÃO COLETIVA AMEWA, sediada na UERJ, parte do I º Congresso de Filosofia Africana e Afrodiaspórica, coordenado pela hoje Profa. Dra. Naiara Paula.

Fonte: A autora, 2017

Imagem 16 – *sobre todos os dias*; Dias de Iemanjá

Fonte: A autora, 2017.

A escolha dos objetos, todos de metal prateado, se deve por serem todos de referência na minha infância, na minha mãe, avó, esses objetos de cozinha da cidade mesmo, o tabuleiro, a panela de pressão, a bacia, a canequinha de metal... eram objetos que na minha experiência de quando mais pobre, eu via muito ao meu redor. Bem uma vibração afetivo-ritual. E também são adaptáveis a cada espaço em que aparecêssemos.

Assim seguimos:

Em *Dias de Nanã*... As origens. As ações consistem em, dependendo de em estar acompanhada por mais uma pessoa ou não, distribuir café aos presentes, enquanto entoamos o canto "*Odi Nanã Ewa Ewa Ewa*". Ao largo disso, também distribuímos um pedaço de argila a algumas pessoas, prensando a mão delas sobre esse pedaço. À medida disso, pergunto "Quem é você? De onde você veio? Pra onde você vai?"

Manipula-se argila, ofertada aos presentes, em referência e reverência ao ìtàn da criação dos seres humanos. Enquanto eu amasso outro montante de argila, a ação é atravessada pelo trecho de *Quarto de despejo*:

> Um dia, um branco disse-me: — Se os pretos tivessem chegado ao mundo depois dos brancos, aí os brancos podiam protestar com razão. Mas, nem o branco nem o preto conhece a sua origem. O branco é que diz que é superior. Mas que superioridade apresenta o branco? Se o negro bebe pinga, o branco bebe. A efermidade que atinge o preto, atinge o branco. Se o branco sente fome, o negro também. A natureza não seleciona ninguém."

A seguir, vamos para os Dias de Oxum... A escrita. O amor. O corpo da iyawó pode ser escrito pelos presentes, em referência e reverência ao ìtàn da criação do Candomblé, quando O<u>s</u>un ensina às mulheres a escreverem/desenharem/pintarem seus corpos para identificação mútua entre elas e os orixás, sacralizando seus corpos. A pintura do corpo é feita à medida do cantar...

Oribè bè awò
Omí oro
Ara wà à omí oro
Oribè <u>s</u>é moborun omí oro
Ara wà à omí oro
Oribè <u>s</u>é mobo Ò<u>s</u>un omí oro

Ara wà à omí oro

Portanto, a escrita no papel por Carolina de Jesus é tão sagrada quanto a que já está registrada no corpo dela e de tantas de nós. Essa ação realizada pelos participantes também é acompanhada por outros excertos de Carolina:

> “O senhor Manuel apareceu dizendo que quer casar-se comigo. Mas eu não quero porque já estou na maturidade. E depois, um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal.”
>
> “elas, tem que mendigar e ainda apanhar. Parece tambor. A noite enquanto elas pede socorro eu tranquilamente no meu barracão ouço valsa vienenses. Enquanto os esposos quebra as tabuas do barracão eu e meus filhos dormimos socegados. Não invejo as mulheres casadas da favela que levam vida de escravas indianas. Não casei e não estou descontente. Os que preferiu me eram soezes e as condições que eles me impunham eram horríveis”
>
> “- Vê se não volta mais aqui. Eu já estou velha. Não quero homens. Quero só os meus filhos”

Os trechos acima exuzilham-se a Osun em diversos de seus aspectos, e que se destacam de um lugar comum sobre esta Orisa. O amor aqui é pautado para além de uma associação romântica com um par humano, mas ao ideal de vida, e a autonomia de sua condição como mulher liberta do jugo de um homem. Carolina nos elogia como Osun que escolhem, que guerreiam e que dizem não, como *Osun Iyalode*, aquela que percebe e organiza a sua própria vida, independente de normas de época, que legavam às mulheres o destino de ter o casamento como ideal, e a violência como possível fardo a ser carregado e suportado durante toda uma vida.

Como Iyalode transita para sua matripotência, levando-nos aos *Dias de Iemanjá*... O cuidar. Os filhos.

Aqui, a primeira ação é a de lavar o corpo na bacia. Portanto, os registros feitos pelas pessoas ao redor são “lavados” embora, enquanto cantamos

Ie... Iemanjá
Ie... Iemanjá
Rainha das ondas, sereia do mar

Rainha das ondas, sereia do mar
Como é lindo o canto de Iemanjá
E como faz o pescador chorar
Quem escuta a mãe d'água cantar
Vai com ela pro fundo do mar
Vai com ela pro fundo do mar

Seguem os encantos de Carolina:

> "Catar papel e cantar."
>
> "Eu sou muito alegre. Todas as manhãs eu canto. Sou como as aves, que cantam apenas ao amanhecer. De manhã eu estou sempre alegre. A primeira coisa que faço é abrir a janela e contemplar o espaço."
>
> "... O José Carlos está melhor. Dei-lhe uma lavagem de alho e um chá de ortelã. Eu zombei do remédio da mulher, mas fui obrigada a dar-lhe porque atualmente a gente se arranja como pode. Devido ao custo de vida, temos que voltar ao primitivismo. Lavar nas tinas, cozinhar com lenha."
>
> "Os meninos tomaram café e foram a aula. Eles estão alegres porque hoje teve café. Só quem passa fome é que dá valor a comida."
>
> "Quando eu levava feijão pensava: hoje eu estou parecendo gente bem, vou cozinhar feijão. Parece até um sonho!"

É a chave para a segunda ação dos *Dias de Iemanjá*: pacientemente, oferecer e servir feijão aos participantes, cozido pela própria ìyawo previamente, como *ajeun*. Comer coletivamente é uma prática fundamental das comunidades tradicionais de terreiro. É um exercício que constrói a paciência de esperar a sua vez em montar seu prato, observar quanto há de comida pra que ninguém fique sem sua porção, entender o quanto escolhe para que não sobre, sentar e comer junto. Coletar sua porção da coletividade, transformar *a<u>s</u>e* em *i<u>s</u>e,* o poder único em poder distribuído.

Alimentar, para nós, é uma função civilizatória. A cozinha não é espaço de subalternidade, mas o cosmos onde os feitiços acontecem, onde começam a ser desenhadas as trocas, as metáforas que harmonizam o universo. Uma comida feita e ofertada é um código que diz a quem se destina, o que precisamos e queremos, e o que somos capazes de realizar para conquistas objetivo e propósito.

Comer feijão é o propósito de felicidade de Carolina junto a seus filhos, é o signo da prosperidade que a dignifica, e ali, em sobre todos os dias, distribui a todos a corresponsabilidade de se perguntar sobre como o direito à alimentação, a três refeições por dia, à segurança alimentar ainda é negado a muitos dos nossos; é rememorar que, no dia 14 de maio, não foi feita a reforma agrária que precisava ser feita para que cada família negra, com o conhecimento especializado que tinham[39], pudesse continuar a cultivar seu alimento e decorrente produção agrícola para assegurar sustento econômico e mobilidade social, assim como foi assegurado a estrangeiros que chegariam concomitantemente e após esse período, e prosperaram no Brasil.

A máxima iorubá “A mão que te alimenta é a mesma que você deve respeitar” é a falha trágica do Ocidente.

[39] Vamos lembrar que os sequestros não eram feitos a esmo, mas as pessoas africanas sequestradas e vendidas eram capturadas em regiões específicas do continente, de acordo com a “necessidade” de produção colonial, fosse mineração, fosse agricultura. O cultivo de arroz domesticado, por exemplo, é um saber originário dos povos do Oeste do continente africano há mais de 3000 anos.

Orunmila e Ojontarigi se apaixonaram
Orunmila e Ojontarigi se apaixonaram! Que beleza!
Beleza nada: havia um problema: Ojontarigi vivia com Iku, o Morte, poderoso, o responsável pela coleta dos seres ao final de seu tempo vivente.
Orunmila sabia disso, mas...
Orunmila e Ojontarigi se apaixonaram
E escolheram ficar juntos!

Orunmila sabia que, quando Iku descobrisse, ficaria possesso e poderia fazer algo contra ele.
Por isso, pediu ajuda a Esu. Quando Orunmila lhe contou tudo, Esu já queria era ir pra longe

- Orunmila, não tinha ninguém mais fácil pra você arranjar pinimba, não? Que que eu vou fazer?! Eu não sei como te ajudar. Por que se eu...

Tun-dun!
De repente, Esu entendeu o que precisava fazer.

- Pode deixar, meu amigo, segue seu caminho.

A notícia correu firme (porque gente fofoqueira é o que não falta nesse mundo), e logo chegou aos ouvidos de Iku, que ao saber de tudo... imagina?

Possesso, irado, descompreendido, asucedido de tudo que é revolta, Iku foi atrás de Orunmila, porque "quando eu pegar Orunmila, eu vou fazer isso e mais isso e mais aquilo e treu e pow e cras, tun-dun-pan..."

Mas... Eis que, no meio do caminho, estava Esu. E junto a ele uma mesa posta!

Que mesa! Que mesa!

Tinha tudo que você imaginasse!

Imagina aí! Imaginou?

Tinha!

Esu disse a Iku "pra que tanta pressa, Iku?!

- Ah, Esu! Vai me dizer que o senhor que anda em tudo que é lugar não sabe o que aconteceu?

- O que aconteceu? Eu estava aqui colocando essa comida boa pra que alguém sentasse comigo pra comer, e você foi o primeiro a aparecer!

Pois sente aqui! Sente e me conte o que foi que aconteceu!

E Iku sentou, e comendo, foi contado a Esu o que havia sucedido, por que Orunmila fez isso e aquilo, e "quando eu pegar Orunmila, eu vou fazer isso e mais isso e mais aquilo e treu e pow e cras, tun-dun-pan..."

Assim que entendeu que contou tudo, e comeu bem também, Iku se levantou, e já ia dando seu primeiro passo pra correr atrás de Orunmila, quando Esu perguntou de novo?
- Ei, Iku, mas tá indo a onde?

- Esu, você tá de deboche com a minha cara? Pois eu não acabei de lhe contar tudo? Eu vou atrás de Orunmila! Eu vou pegar
- Ih, Iku... entendi... mas acho que você não pode fazer isso não... sabe essa comida toda aqui que está nessa mesa? Ela foi dada por Orunmila... e você sabe, todos nós sabemos...

E Iku se lembrou que é um valor imemorial: não se faz mal à mão que nos alimenta.

Nem ele, nem Iku, poderoso, poderia romper com esse acordo ancestral. Voltou ao seu Reino.

Orunmila e Ojontarigi se apaixonaram
Orunmila e Ojontarigi se apaixonaram! Que beleza!
Orunmila e Ojontarigi se apaixonaram
E escolheram ficar juntos!

Ainda há muitas batalhas a travar.

Chegamos aos *Dias de Oyá*... As lutas. Os embates de todos os dias de muitas mulheres. Os papeis de tantas mulheres ao longo das histórias.

Aqui, compartilhamos este trecho:

> “Quando eu era menina o meu sonho era ser homem para defender o Brasil porque eu lia a Historia do Brasil e ficava sabendo que existia guerra. Só lia os nomes masculinos como defensor da patria. Então eu dizia para a minha mãe:
> - Porque a senhora não faz eu virar homem?
> Ela dizia:
> - Se você passar por debaixo do arco-íris você vira homem.
> - O arco-iris foge de mim.

Então, aos participantes são distribuídos pedaços de papel em que estão escritas pequenas frases sobre a vida de mulheres negras: Ruth de Souza, Léa Garcia, As Mães de Maio, Lélia Gonzales, Zezé Mota, Rainha Njinga, Beatrice do Congo, Mãe Menininha do Gantois, Mãe Beata de Iemanjá, Ivonete Cândida de Paula, Mãe Stella de Oxum, Tia Ceata, Xica da Silva, Claudia Silva Ferreira, Tia Maria da Serrinha, minha mãe, minha avó. Isto acontece ao entoar o ponto:

Epa hey Oya
Dona dos Ventos
Mensageira de Oosala
Epa hey, bela Oya
Epa hey Oya
Dona dos Ventos
Mensageira de Oosala
Epa hey, bela Oya

Saravá, grande guerreira
Deusa do fogo e da luz
Minha santa padroeira
Que meu destino conduz
Proteção para suas filhas
Epa hey, o, Bela Oya
Moça rica de Aruanda
Venha nos abençoar
Epa hey, Bela Oya

Após a distribuição, é pedido que cada pessoa leia o que está escrito no papel que recebeu. Fala-se de uma, fala-se de todas. A ação da ìyawó segue como um jogo de krumping, em que a “música” é a leitura dos trechos, a batalha de vida e morte entre cair e se manter de pé, junto a estes trechos que são evocações dos dias que mulheres negras atravessam por si e pelas suas famílias e comunidade.

Imagem 17 – *sobre todos os dias*; Dias de Oya

Fonte: A Autora, 2017

À medida que vão lendo, e o krumping acontecendo, pede-se que as pessoas vão repetindo os trechos, até que todos sejam lidos ao mesmo tempo, num grande jazz em voz alta, só interrompido pela frase “Ninguém escuta! Ninguém escuta! Ninguém escuta” e Carolina novamente:

> "... Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos.
> Êles respondia-me:
> — É pena você ser preta.
> Esquecendo-se êles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rustico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça êle já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reincarnações, eu quero voltar sempre preta."

sobre todos os dias teve a oportunidade de ser ofertado por muitas ocasiões, em escolas, saraus, festivais de artes cênicas. Diferente de ChAmamento, exceto na apresentação na ETET Martins Penna, acabou ganhando contornos específicos de roda. Os elementos foram aos poucos sendo alinhados em cruz, a cruz bakongo, a *dikenga*, desenho do qual descendem nossos pontos riscados.

Imagem 18 – *sobre todos os dias*; *dias de Oya*

Fonte: A autora, 2019

Imagem 19 – *sobre todos os dias*

Fonte: A autora, 2019

Ficou explícita pra mim – ainda mais por ser executada em lugares abertos, e por conjugar performance verbal – a transformação experimentada por quem assiste decorrente da implicação em modelar, pintar, comer e falar à medida da feitura do ebó. Não se tratava de uma apresentação ou representação da vida de Carolina, e sim de um sacudimento sócio-histórico-espiritual de cada pessoa presente ali.

Dentre tantas apresentações, uma das mais especiais foi dentro da programação do projeto **21 dias de Ativismo Contra o Racismo**, que acontece anualmente, e congrega atividades diversas, entre debates, oficinas e também partilhas artísticas. Em 2019, uma dessas ações ocorreu no Parque Madureira, em homenagem a Claudia Ferreira da Silva, com a presença de sua família.

Claudia Ferreira da Silva em 1976, sem registro de data e mês. Em 2014, dois dias depois do aniversário de Carolina Maria de Jesus, dia 16 de março, junto ao centenário de Carolina de Jesus, Claudia é brutalmente assassinada pela polícia do Rio de Janeiro, um crime que impressionou a muitos de nós na época, pelo requinte de sadismo e desejo de descarte exposto pelos policiais.

Tendo participado já de *sobre todos os dias*, as organizadoras Carolina Rocha, Flavia Lopes e Sandro Lopes, convidaram para que fizéssemos parte desse momento. Nos *dias de Oya,* Claudia é lembrada pela frase “Claudia Ferreira da Silva tem 4 filhos e trabalha em um hospital. Claudia estava indo comprar pão. Claudia não é a mulher arrastada, ela tem nome! Você lembra do sorriso de Cacau?”.

Imagem 20 – *sobre todos os dias* na campanha *21 dias de ativismo contra o Racismo*; Família de Claudia Ferreira da Silva presente.

Fonte: A Autora, 2018

Imagem 21 – *sobre todos os dias*; *dias de Oya. À esquerda,* o marido de Claudia Ferreira da Silva

Fonte: A Autora, 2018

Cacau é como ela é reconhecida por todos onde vivia, no Morro da Congonha, zona norte do Rio de Janeiro. Naquele ano completavam cinco anos de injustiça. Neste momento em que escrevo, dez. Dia 18 de março de 2024, os policiais acusados do assassinato de Claudia foram inocentados, sendo alegada “legítima defesa”[40]. Por quanto tempo, assassinar corpos negros continuará ficando impune?

Eu só agradeço por ter podido escutá-la e levar sorriso e afeto a essa família e a todas as pessoas presentes ali.

A cura ou Améfrica (2016)

A cura ou Améfrica é um exercício de dramaturgia performática, escrita em 2016, que me lança na inquietação sobre as mulheres da minha própria família, sobre quais são os segredos impressos na nossa mitocôndria ancestral. Um exercício de poesia visual sobre o rio do tempo inscrito em mim mesma. O Rio do Tempo e as minhas ancestrais mulheres, as Pindorâmicas e as Africanas.

Este ebó vem nascendo desde conversas com minha mãe e minhas tias sobre as histórias das mulheres, sobre nossa árvore genealógica para sempre incompleta, que conta com a presença da minha Bisavó, no entanto sem nome, pois minha avó não lembrava do nome dela para poder recontá-lo para nós.

Ao iniciar minhas leituras sobre Lélia Gonzalez, fui apresentada a Amefricanidade, e cruzei com o nome de minha avó América, percebendo como toda aquela revisão sobre a condição de mulheres negras neste continente feita por Gonzalez, convergia no seu corpo, ao mesmo tempo, em complexidade e aliança entre os povos indígenas e pretos. América é filha de uma mulher indígena e de um homem preto. Eles não têm nomes registrados, não sabemos de que etnias ou territórios são originários, apenas que eles se encontram em Campos dos Goytacazes, no norte fluminense.

[40] Disponível em https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2024/03/18/justica-inocenta-pms-acusados-de-matar-e-arrastar-claudia-ferreira-em-viatura-ha-dez-anos-no-rio.ghtml

Imagem 22 – A cura ou Améfrica

Fonte: A autora, 2018

Imagem 23 – A cura ou Améfrica

Fonte: A autora, 2018

Escrita originalmente como ação contínua, "A cura ou Améfrica" também foi integrada ao espetáculo "Gineceu ou cenas de uma mulher qualquer", da Okearô Teatro, grupo teatral de que fiz parte até 2018.

As ações artivistas em que me lançava há algum tempo surgiam da escrita de outras vozes. Em "A cura ou Améfrica" me lancei no risco da dramaturgia narrativa, nessa busca de me colocar disponível mais uma vez a cuidar dos traumas das mulheres de quem eu descendo.

Os objetos dispostos desta vez são em cerâmica, em referência ao desejo de retorno à terra e à origem, o que pra mim catalisa um sentido de dádiva. Pela primeira vez, trago para a ação o alguidar como um objeto explicitamente do Candomblé, estabelecendo uma ritualidade liminoide de despacho e transmutação do corpo e das presenças que lhe habitam.

As ações compartilhadas com os participantes acontecem em dois momentos, no início, quando seguram um tecido que representa o rio do tempo pra que eu brinque-dance com ele, e, a principal, ao fim da experimentação, quando, após uma partilha verbal – o ebó da dor, os presentes são solicitados a cuidar do corpo, limpando-o.

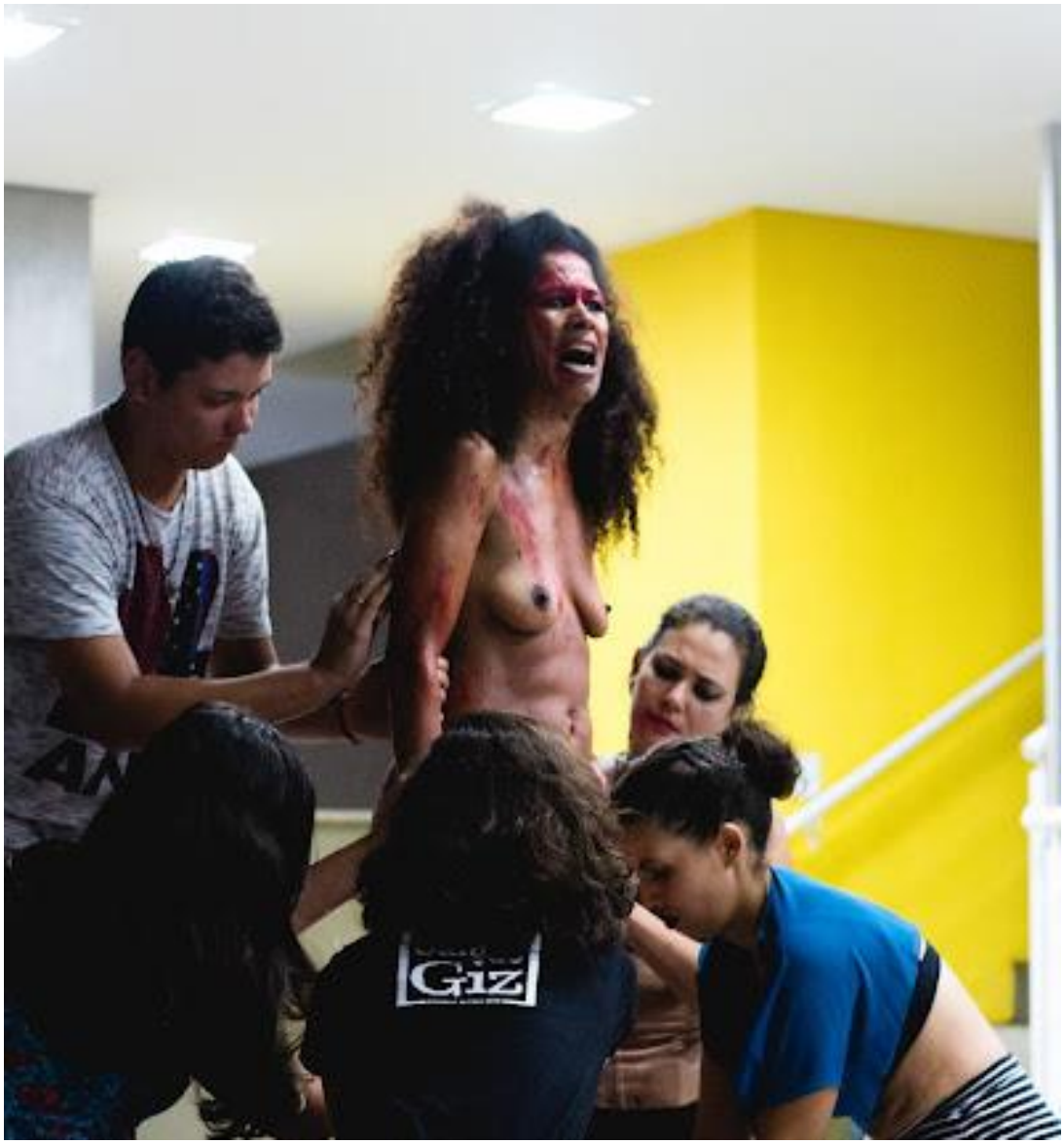
Em *A cura ou Améfrica* se amplia a investigação sobre o jogo dramatúrgico entre Dádiva, Deboche e Dor (voltaremos a isto no próximo capítulo). A reverberação catártica nos presentes ficava evidente no pós-experimento: as pessoas esperavam para conversar e queriam conversar sobre as suas sensações, nos disparadores de angústias já vividas por si mesmas ou por mulheres próximas. Considero esse efeito reflexivo importante, mas comecei também a me investigar se isso se dava menos pela ação de corresponsabilidade, o limpar o corpo, e mais pelo que era dito e que abordava muitas perdas individuais coletivas, como no trecho:

> Mãe, perdoa
> mãe, perdoa
> Perdoa todas as vezes que você acordou às 4h da manhã, pra pegar o trem das 5h
> Perdoa por ter que deixar o pão com manteiga e feijão com arroz pro almoço

> Perdoa por todas as vezes em que, depois de ter certeza de que você entrou no ônibus pro trabalho, ele ia até a minha cama de criança pra encostar os dedos em mim
> Perdoa pelo aborto mal feito que doi até hoje
> Perdoa por ele ameaçar as nossas vidas sempre que você queria se separar
> Perdoa pela boca sangrando, pelo roxo no teu olho, pelo 'por que você não falou antes"
> Perdoa pelas noites em claro pra conseguir o teu diploma e tentar ir além
>
> Perdoa pelo teu coração que falhou porque você não aguentava mais segurar aquele mundo dentro dele. (..)

E se nada fosse dito, apenas o corpo dançasse a partitura, a energia interior? E se nem ao menos cantos fossem entoados? Como atriz, a expectativa sobre a energia da verbalidade conjunta à energia corporal caminhavam juntas. Precisava de uma oportunidade para experimentar o silêncio.

Imagem 24 – A cura ou Améfrica



Fonte: A autora, 2019.

Vera Crucis (2018)

Uma de minhas tias maternas, Vera Lúcia de Souza, a Tia Vera, foi internada por três vezes no Manicômio Dr. Eiras, de Paracambi. Em uma época em que ainda não tínhamos rede de saúde mental sistematizada (isto é, nem SUS, nem RAPS (Rede de Assistência Psicossocial), nem CAPS AD (Centro de Atenção Psicossocial para adicção)), Vera Lúcia, uma mulher alcoolatra e homossexual “precisava” ser internada. Após a terceira internação, as próprias irmãs pediram à minha avó que esse ciclo se rompesse. Minha tia (nunca precisou ser “normal”, e) a cada retorno do manicômio, o que era alcoolismo se tornaram paranoias, crises de depressão, sumiços e retornos e anorexia.

Tia Vera continua entre nós viventes e, por muitas vezes, cuidou de mim, de minha irmã, na nossa infância, e de meus dois filhos com amor e cuidado ímpares. Eu pinto os olhos de preto do mesmo modo que ela pinta, porque sempre a vi uma mulher linda! Tia Vera é uma Presença! Por isso, não me surpreendi em nada quando, participando de uma oficina com a temática de memórias de infância, lembrei de Tia Vera em diversos momentos, e decidi que iria transmutar essas memórias em um trabalho, que iria transformar sua dor em poesia.

Quando Paulo Mattos, diretor e curador de festivais de artes cênicas no Brasil inteiro, me perguntou se eu não gostaria de apresentar algo na **Segunda Black** – encontros de partilha de experimentos cênicos e crítica teatral realizado por artistas negros do Rio de Janeiro, disse a ele “há duas opções, sobre todos os dias, que fala disso e disso...; e *Vera Crucis*, que ainda tô pesquisando, tá em processo, eu nunca apresentei! é sobre isso e essa...”. “Gostei de *Vera Crucis*!”. Paulo, seu lindo!...

Imagem 25 – Vera Crucis

Fonte: A autora, 2018

Imagem 26 – Vera Crucis

Fonte: A autora, 2018

Vera Crucis é o ebó que silenciosamente fabula o abandono dessa mulher preta em um manicômio na década de 1970. Uma jornada imaginada repleta de verdades caladas e sentidas sobre mulheres negras, jogadas nas antigas casas de "doença" mental, em plena ditadura brasileira.

Em *Vera Crucis* pretendo um processo de cura e reencontro entre o que se torna doença e sua gênese mítica. Com a decisão de realizar o roteiro de ações em silêncio, ou no máximo com murmúrios, seguimos uma jornada ebótica entre Esu e Obatalá, confluência gestual ritualística das duas divindades africanas, em que suas **poétnicas** rituais de cura retornam Vera à humanidade.

Cada elemento, portanto, que na vida de Vera apontaria a doença, aqui vai ser integrado na sua potência de descarrego e reafinação. Por isso, o primeiro objeto fundamental em Vera Crucis são garrafas, garrafas-entes, e as tampas destas garrafas, todas elas de bebidas alcoólicas – vinho, saquê, cachaça, gin e outras que estejam à disposição. Elas ficam distribuídas em um espaço variável demarcado por quatro pontos cardeais. *Vera Crucis* recupera e tem como desenho definitivo e conceitual a dikenga. Em cada realização, a trajetória é a mesma.

No trabalho, as garrafas estão preenchidas por água em quantidades diferentes, exceto três delas: duas posicionadas à direita, que contém mistura de água com cachaça, e uma à esquerda, contendo vinho tinto. A cachaça e o vinho tinto cumprem funções diferentes: o vinho é um disparador de dor, enquanto a cachaça é um disparador de dádiva.

Se no seu drama pessoal, a “cachaça” foi o motivo de sua internação, em *Vera Crucis*, dignificamos esse elemento e sua função ritualística: sob orientação oracular, em ebós de limpeza, tomamos banho de cachaça, do pescoço para baixo, a fim de neutralizar qualquer desarranjo espiritual e nos prepararmos para os ebós seguintes, de re-harmonização dos corpos. No trabalho, realizamos essa ação, e como ação final, juntamos em uma bacia água a efun, pó branco ritualístico referente ao plano de Oxalá. Ali, a cabeça é lavada, evocando o fluxo do rito das Águas de Oxalá, dos sonhos e de um novo começo.

O questionamento que me rodeava desde *A cura ou Amefrica*, relativo à poÉticas rituais de cuidado genuíno (e não de disparadores de mais sofrimentos), com *Vera Crucis* e sua estruturação sonora do silêncio me trazem mais respostas que dizem sim, é possível ser tão vigorosa quanto nos demais experimentos, e ao mesmo tempo

deixar que os participantes “criem” o campo textual de sentido a partir de suas percepções sobre a experiência. Isto também é cuidado e junta no mesmo ato dois tempos: a narrativa do que já foi dor e a narrativa do agora de quem busca o sentido. Se perguntar "por quê?". Pra quem assiste e atravessa junto.

Imagem 27 – Vera Crucis

Fonte: A autora, 2018.

Blues em Preto e Branco (2020)

Em 2020, início da pandemia, conheci a obra de May Ayim, poeta africana-alemã, através da preciosa tradução de Jess Oliveira. a mesma tradutora de Grada Kilomba, "Memórias da Plantação". Através do Goethe Institut Rio de Janeiro, fui convidada a participar de um evento online, em que Jess Oliveira falaria sobre a sua dissertação, Astrid Kusser, gestora no Goethe Institut também discorreria sobre May Aiym, e eu leria trechos dos poemas recém-traduzidos.

Ao receber essa proposta, dobrei a meta: que tal se eu criasse uma vídeo-leitura-performance? Foi assim que nasceu *Blues em Preto e Branco*, encontromanguezal **PoÉtnico** e **EstÉtnico** entre mim, May Ayim, Nàná e Obalwaiye.

May Ayim dizia que, quando enxergava o povo preto no Brasil, percebia um lugar possível para sua existência. Isso me emocionou muito na época, pois eu estava submersa justamente na sensação de deslocamento e dessentidos de viver aqui.

Nàná e Obalwaiye, também tantas vezes desterrados de seus lugares-sentidos, nos deram berço para esse assentamento que as artes constroem.

Exuzilhando os dois trabalhos, chegamos a uma série de imagens que transitam em um primeiro momento com o signo do saco plástico preto, como elemento de um corpo em estado de descarte, e logo encontra, mais uma vez, o signo terra, como reorientação existencial.

Com o compreendido em Vera Crucis, o roteiro da edição do vídeo se dividiu nas fases: (1) seleção das poesias, (2) gravação das imagens, (3) edição das imagens e áudios em justaposição.

Imagem 28 – Blues sem Preto e Branco

Fonte: A Autora, 2020

Imagem 29 – Blues sem Preto e Branco

Fonte: A Autora, 2020

Os poemas de May Ayim entrelaçam encantamento, reflexões íntimas e sociais, estruturados de modo a podermos nos conectar a cada uma dessas dimensões e a todas ao mesmo tempo, como em ***Afrekete***:

eu te vejo
no jardim
de pé
movimentando-se em sonho
queria saber
para onde
você sonha
e se eu posso ir junto
por um pedacinho

os sons que você fala
não entendemos
só você

queria saber
com quem você fala
e com quem não
e
o que ainda há
além de você
e
com você
em você

você sorriu pra mim
uma vez
lembra
e segurou minha mão
marrom como a sua
você chegou um pouco
mais perto

queria saber
se você
desejou ficar

Assim como em *sobre todos os dias*, com a literatura de Carolina Maria de Jesus, May Ayim nos leva a excorporar a experiência de tantas através das palavras de uma. Jess Oliveira, na sua análise como tradutora oficial da poetisa afro-alemã, também nos traduz assertivamente: “Ayim, assim como outras poetas afrodiaspóricas, re-cria imagens, evidencia o racismo na linguagem, subvertendo-a, ao passo que se apodera da mesma, posicionando-se como sujeita.” (2018, p.109)

Em situação de pandemia, o registro das ações foi feito na sala de minha casa, com câmera de celular, direcionada a um mundo-fundo revestido de sacos plásticos pretos. Mais uma vez, o circuito de ações não buscou nenhum mimetismo gestual que identificasse Nàná e Obaluaiye, mas que, ao olho da câmera, ampliasse um *ìwá* que vibrasse nas ações uma frequência de desterramento e aterramento agenciado, a decisão e a escolha.

Do que Stella me disse (2021)

Durante a pandemia, o mundo da saúde mental me convocou novamente, surpreendentemente, com a chegada de Stella do Patrocínio. Sabe-se lá porque, de repente, as pessoas começaram a pensar que seria uma boa ideia eu realizar trabalhos sobre Stella do Patrocínio. Intimamente, eu sempre agradeço, e como pessoa de axé que sou, sei que isso sempre tem motivos reverberados os quais, talvez, eu nunca os entenda racionalmente... mas eu atendo e vou!

O primeiro foi uma contação de histórias para o Cine Taquara, evento cineclubista coordenado por Gleyser Ferreira, que acontece sazonalmente na praça Stella do Patrocínio, ou em outros locais da Zona Oeste do Rio de Janeiro. Em 2021, ainda na pandemia, os eventos online eram o que podíamos fazer, (quando e se podíamos fazer), e fizemos! De dentro da minha sala, transmitimos ao vivo a contação para ser exibida na *Sessão Cinerê*, o projeto de cine e videoclube voltado para as crianças.

A partir daí, as pessoas vinham me perguntar sobre Stella do Patrocínio, quando na flexibilização, houve convite para conversa sobre saúde mental e, ainda em 2021, o SESC convida para criação de uma experimentação em vídeo sobre Stella do Patrocínio. Seria um encontro em que estaríamos eu e Anna Carolina Vicentini

Zacharias, autora do livro *Stella do Patrocínio, ou o retorno de quem sempre esteve aqui*.

Do que Stella me disse segue a mesma estrutura de criação de *Blues em Preto e Branco*, com o registro das ações krumpeadas e a edição com justaposição dos áudios gravados, estes, desta vez, registrados posteriormente à gravação das imagens visuais.

Importante dizer que, assim como em *sobre todos os dias*, Carolina Maria de Jesus, em *Vera Crucis*, com minha tia Vera, e até mesmo em *Blues em Preto e Branco*, de May Ayim, em *Do que Stella me disse* não é objetivo nosso criar espetáculos de longa duração; a curta duração nos favorece na construção de ações que caminham juntamente ao tempo de experiência sensível do próprio sistema nervoso, o qual sabemos precisa de disparadores para renovação de sua atenção a cada 15 ou 20 minutos.

Outra observação é quanto ao respeito profundo à existência dessas pessoas e o afastamento de uma concepção de “representação”, de construção de uma personagem que destaque quaisquer julgamentos estereotipados sobre essas Presenças. Não desejo representar a pobreza, a loucura. Queremos a dignificação destas mulheres, e de nós enquanto continuidade delas, suas trajetórias se presentificando enquanto ***Facekuarades*** em nossa concepção de **Artes da Presença**.

Imagem 30 – *Do que Stella me disse*

Fonte: A Autora, 2021

Ọ̀rọ̀ (2020)

Em 2020, já integrada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, na UERJ, e após algumas aulas mediadas em cursos, como os organizados pelo *Instituto Ile Ara*, coordenado por Bàbálorisa Sidnei Nogueira, recebo mais uma vez o convite de Paulo Mattos para participar da segunda edição de *Complexo Sul*, plataforma de intercâmbio para artistas da cena de artes cênicas que visa o desenvolvimento do trabalho criativo da encenação, da dramaturgia e do pensamento crítico[41].

A programação, idealizada pelo mesmo, junto a Felipe Vidal e Daniele Avila Small, é composta em mesas de debates e espetáculos. Na mostra de espetáculos, três artistas e/ou grupos foram convidados a criar palestras-performance para estreia on-line, e relembrando de *Vera Crucis* e demais trabalhos, Paulo Matos me imagina para essa configuração.

Daniele A. Small, durante o programa online de debates e crítica teatral, *Escuta Aqui*, organizado e mediado por ela e Luciana Romagnolli, afirma que a ideia de integrar essa pesquisa à edição do Complexo Sul não foi alvo de debates longos:

> a gente conhecendo o trabalho da Tatiana, percebia que essa era quase uma escolha auto-evidente, assim, porque a Tatiana tem esse trabalho, né, com a palavra, com a contação de história, que é esse lugar que não separa a fruição artística da experiência de aprendizado, e ela fala justamente isso no Òrò, também. (Programa *Escuta Aqui*, 3 de janeiro de 2023)

[41] Informação da plataforma Complexo Sul.

Imagem 31 – Ọ̀rọ̀; Krumping com a referência Mwana Pwo

Fonte: A Autora, 2021

Imagem 32 – Ọ̀rọ̀, 8º Festival Midrash de Teatro, Teatro Café Pequeno

Fonte: A Autora, 2022

Ọ̀rọ̀ nasce de uma aposta na contracolonialidade como proposta de linguagem. Ao contrário do que eu imaginava e tinha como certo até então, era possível transformar as experimentações rituais que eu vinha propondo em espetáculos de longa duração, conjugando os princípios que me faziam acreditar nas Artes da Presença? Sim. Small continua:

> Essa ideia mesmo de palestra-performance, fica evidente o quanto a cultura branca, ocidental, precisa falar sobre esse problema que é a separação das coisas que ela mesma faz. E aí o que ela traz no *Ọ̀rọ̀*: os saberes dos quais ela tá falando, não precisa nem falar que é palestra-performance, porque já é, já está, já não tem tanto essa separação. Então, isso era uma coisa muito interessante no *Ọ̀rọ̀*, porque ela falava especificamente sobre isso. (Programa *Escuta Aqui*, 3 de janeiro de 2023)

Foi, portanto, essa própria trajetória de pesquisa, de encontros e desencontros, dúvidas, fascínios, medos e retornos que viemos conversando até aqui, levada para a plataforma online no dia 3 de novembro de 2020. Luciana Romagnolli também diz:

> (...) o trabalho da Tatiana tinha isso muito forte: uma crítica a esse nosso eurocentrismo, toda uma imaginação que vai além disso, né (e que a mim muitas vezes falta ainda, nesse longo trabalho de repovoar o imaginário, né), de ampliar também essa dimensão simbólica, mesmo a partir de matrizes africanas (...) (Programa *Escuta Aqui*, 3 de janeiro de 2023)

Ọ̀rọ̀ é uma conversa. Hum... acho que já disse isso antes. Sinto que se for discorrer sobre o que se conversa em *Ọ̀rọ̀*, vou começar a tese toda novamente, então, não vou, só compartilho detalhes das escolhas **estÉtnicas**: há a utilização de duas câmeras, uma que possa focalizar o enquadre de busto, e outra que enquadre a parte inferior do corpo, incluindo o chão, e dependendo da distância para o fundo, pode enquadrar todo o espaço de ação.

A ideia de dimensões do universo levou à escolha de utilizar folhas de papel de manteiga, o que também nos ajuda na ação de registrar as palavras-chave, ou melhor, as palavra-*ofó*, que vão sendo partilhadas ao longo da palestra-performance. Como

elementos rituais trazemos novamente a argila, desta vez como *opon ifá*, *efun*, carvão (com ele escrevo as palavras-*ofó* na parede de papel).

Como elemento ritual também estão em *Ọrọ̀*, pela primeira vez, as máscaras: foram duas criadas pelo sacerdote, ator e pedagogo Rodrigo Sangodare, que em princípio haviam sido criadas para o espetáculo infantojuvenil *Nuang, caminhos da liberdade*, que eu tentava produzir desde 2018 (falaremos mais sobre ele posteriormente). Dada a inviabilidade financeira, pois *Nuang* é um trabalho que abarcaria mais pessoas – eu (até poderia, mas) não desejava que fosse um solo – a produção foi lenta; a pandemia chegou e paramos quaisquer encontros; no entanto, as máscaras inspiradas nas Gèlèdè e nas Mwana Pwo já estavam criadas e prontas a serem brincadas. Já contei para vocês sobre a importância delas na minha jornada, e como tudo isso é mágico e sagrado pra mim, e modificou minha vida e expandiu meu modo de ser e caminhar no mundo. A vida encaminhou para esse lugar de inauguração de mundo.

Ọrọ̀ é um ebó Mascarado e Encarado, em que parte da sua execução é coreografada, exceto em um momento, na sequência em que eu visto as máscaras e o que vem a seguir destes dois momentos. Além de voltar ao traje na cor branca (o que havia sido rompido apenas em *Vera Crucis*), também me adornei com os *ikans*, também conhecidos como “contra-eguns”, porque eu não sou boba, nem nada, e em *Ọrọ̀*, há um dos retornos mais profundos e emocionantes de minha vida artística e espiritual. Acordei com as Ancestrais que essa dança é **delas**, e **elas** nos orientam para quaisquer direções; há um mínimo de consideração e cuidado em observar o espaço, a fim de que não haja nenhuma avaria no corpo físico, somente. **A dança é delas**, é a dança que elas não dançaram ao longo de todo esse tempo, desde que foi acordado socialmente entre nossos anteriores que somente os homens dançariam.

Ouve:

Odu, a Inteligência, é esposa de Obatalá.
Todas as noites, Odu se reúne com as Iyami: as deusas vestem máscaras e dançam. Dançam para harmonizar a Vida.
Obatalá sempre ficava curioso em saber e participar dos encontros das mulheres, mas Odu nunca o deixava ir.

Um dia, ao ver Odu sair para ir ao mercado – fazer as trocas – Obatalá vai até os seus pertences.
Procura por algo. E encontra: uma máscara.

Obatalá veste a máscara e começa a dançar. Uma dança que ele nunca havia dançado, era uma energia que ele nunca havia aprendido a criar nem a dominar.
Dançava...

Odu retorna do mercado e encontra Obatalá ainda dançando a máscara.
Seu primeiro impulso é ir até Olodumare pra bradar pelo acinte de Obatalá ter revirado suas coisas, por ter pego a sua máscara, por ter...

No entanto, Odu, a Inteligência, admira Obatalá dançando, de um modo que ela nunca havia visto.

Ela abraça Obatalá. Retira sua máscara.
Ele pode descansar.

Os dois juntos vão até Olodumare e contam o que aconteceu.

E decidem: a partir desse dia, as máscaras serão dançadas pelos homens, pelos oboró.

É bom vê-los dançando.

É continuidade vê-los presentificando as forças ancestrais das mulheres.

Por isso, até os dias atuais, tornou-se tradição os homens humanos dançarem as máscaras: para que eles retornem à dança de Obatalá e compreendam o poder ancestral das mulheres ao dançar para harmonizar o universo.

Imagem 33 – Ọ̀rọ̀, no Teatro Café Pequeno

Fonte: A autora, 2022.

Quando em *Ọrọ*, eu decidi dançar as máscaras, apoiada por esse ìtàn, eu entendia: não estou subvertendo uma tradição ancestral. Estou, sim, me vertendo ao antes de a tradição ter sido acordada. Meu corpo retorna à dança de Odu e das Iyami, das Mwana Pwo. Sou então toda o Poder em Mulher orientado por Odu, criação de Olodumare.

Revivi *Ọrọ* de modo online algumas vezes mais depois, e em novembro de 2022, a convite dos diretores *Dadado* Fabiano de Freitas e de Marcio Abreu, curadores do 8º Festival Midrash de Teatro, estreamos presencialmente no Teatro Café Pequeno. Nessa transição, a linguagem das câmeras continua referenciada, agora com a inserção de uma apenas, uma vez que a câmera maior é a própria cosmossensação dos presentes. *Ọrọ* se tornou ali reencontro, revivendo algo que de algum modo intencionava propor quando nas apresentações online.

Ainda no *Escuta Aqui*, programa referido agora há pouco, Luciana Romagnolli cita *Ọrọ* com um dos trabalhos online que se destacam na cena contemporânea entre 2020 e 2022, justamente pela abordagem sobre o corpo:

> Nessa experiência de usar o remoto, a mediação pelo vídeo, foi uma possibilidade, primeiro, de trazer o corpo de novo para o jogo, (...) e ela trazia isso dentro de uma cosmovisão, junto com as epistemologias pretas que ela trabalha, e isso acontecer com tanta força. Eu acho que os trabalhos que me marcaram muito, eram mais esses trabalhos que traziam essa dimensão de uma transmissão, de uma reverberação do corpo, de uma afetação entre os corpos, usando a tecnologia para isso. (Programa *Escuta Aqui*, 3 de janeiro de 2023)

Luciana Romagnolli continuou acompanhada de *Ọrọ*: como autora do livro didático de Artes, da editora Aprende Brasil, ramificação do grupo Positivo, voltado ao 8º ano do Ensino Fundamental, integrou *Ọrọ* nas discussões sobre crise da representação nas artes, como podemos ver a seguir:

Imagem 34 – página do livro didático **Artes - 8º ano** – organização de Luciana Romagnolli

<OM 9>

Em resposta a essa questão, o teatro contemporâneo muitas vezes dispensa a representação tradicional de personagens. Artistas apresentam-se no espetáculo com seus próprios nomes, para contar histórias que podem ter sido vividas por eles mesmos. Isso não significa que não tenha nenhum pouquinho de representação no trabalho deles, afinal, para se apresentarem diante de outras pessoas, o público, eles se preparam, trabalham o corpo, tons, ritmos, expressões, etc.

➢ Em *Òrò*, a atriz Tatiana Henrique apresenta-se como ela mesma e cria cenas com base nas tradições culturais e nas condições de vida da mulher negra brasileira

Para alguns estudiosos, o teatro vive uma crise sem fim – e isso permite que ele se reinvente! Essa crise tem quatro pontos principais.

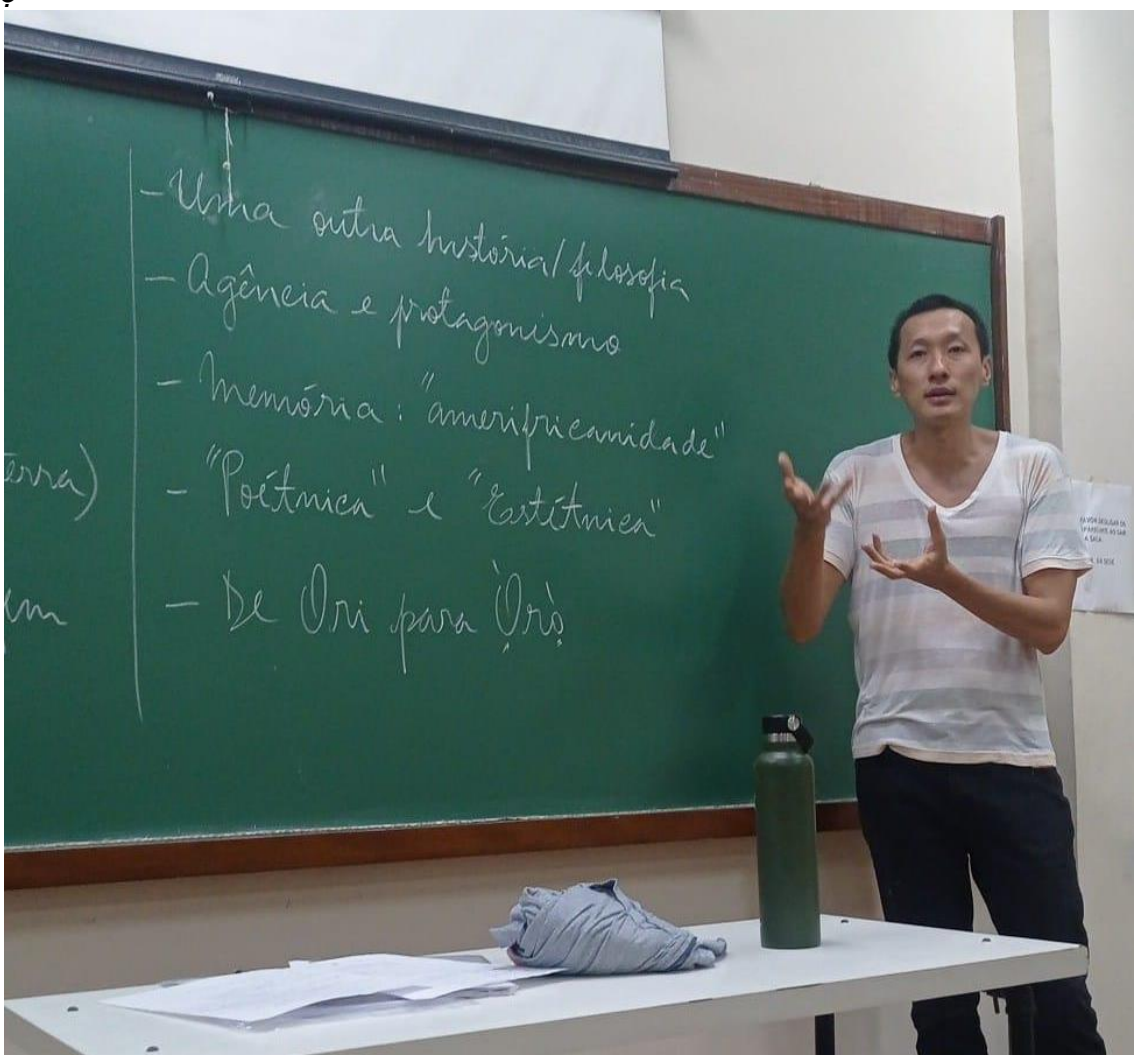
<Seção atividade>

Fonte: Acervo da autora, 2022.

Os desdobramentos de *Ọrọ* junto aos embates das Artes e Educação também foram acolhidos pelo Professor Dr. Renan Jy, também diretor e crítico teatral, que integrou a pesquisa ao programa do componente curricular Teatro Contemporâneo e Literatura, na UFRJ.

Recebo esses encontros como presentes e como um sopro de carinho de todas que nos acompanham.

Imagem 35 – Professor Renan Jy, na UFRJ, em aula sobre a palestra-performance *Ọrọ*



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2022.

Finalizando essa área da conversa e voltando à questão do corpo (se é que em algum momento estivemos longe): afirmo que um processo responsável de criação junto à espiritualidade também nos demanda autocuidado cotidiano. Ele inicia com a atenção devida à saúde de *ará*, do corpo físico, com relação a sua musculatura e articulações, sua flexibilidade, uma vez que a criação em *krumping* nos leva à execução de pontuações e transições de movimentos repentinos e agudos, os quais, em uma corporeidade despreparada, podem ocasionar lesões a longo prazo.

Um dos maiores cuidados é com a saúde mental e espiritual. Se estamos trabalhando com construtos que têm como base o Acordo com a Vida, a autorresponsabilidade com as nossas vidas é ponto indiscutível. Assim, meus cuidados antes e após os *ebós* são tal qual os hábitos que aprendi no terreiro, e que organizam minha percepção de mundo.

Portanto, antes, os principais são: não ingestão de bebida alcoólica ao menos três dias antes das apresentações; banho com sabão da costa ou outro elemento que te traga a sensação de bem-estar e disponibilidade para a ação e partilha de energia.

Do mesmo modo, após os trabalhos continuamos a nos cuidar: (1) tomo banho com sabão da costa, e/ou banho de ervas (quase sempre de manjericão), ou de *efun*, esteja minha sensação interior muito eletrizada ou torporizada. (2) A quietude é algo restaurador. Após as apresentações dos ebós, eu raramente sigo perambulando em ruas ou em bares – óbvio que existe a exceção da exceção.

Também continuamos a seguir essas práticas de cuidado, a fim de evitar que seres desafiantes se agreguem ao campo espiritual – e sabemos que isso acontece, é esperável que aconteça, e até compreensível que queiram se alimentar de uma energia que não produziram ou que queiram direcionar a atenção em direção a atitudes destrutivas. O Mal existe, a maldade existe, e se nós estamos engajados em Artes da Presença assentadas na espiritualidade, esses cuidados podem ser pensados como atitudes político-espirituais, ou seja, do mesmo modo que criamos os trabalhos para a transformação da dimensão material, junto dos viventes, também estaremos atentos ao invisível desafiador que quiser nos rondar. Isto é abraçar um corpo em sintonia, o processo de entalhamento em **CorpOralidade** também é sobre isto. Nutrir memórias de saúde em nós, para que a gente não recaia em fraudes intelectuais coloniais sobre a relação com a espiritualidade como fardo é um ato político.

Cuidar continuamente para começar tudo de novo. A **poÉtnica estÉtnica** do sentido de viver e da existência coletiva. Passa pela religiosidade, mas não se ancora, nela, pois aflui para a concepção ampliada de espiritualidade, entendida aqui como um acordo societário com a vida para a continuidade da vida. Isto faz parte do processo **CorpOralidade**, assumindo nossa autocosmossensação como **CorpỌ̀rọ̀**.

O que quero dizer, portanto, é que, em **CorpỌ̀rọ̀**, a exigência da construção **poétnico-estétnica** nos conclama a disponibilidade do corpo como agente catalisador dos vestígios das experiências antes do sentido, antes do acesso a sua cognoscibilidade, o retorno do trajeto de Ọ̀rọ̀ a Elá, e de Elá às escolhas de entalhamento, modelação, em Òwe – òwe-palavra, ao òwe-corpo, òwe-som e demais constituintes de tal ou outra performance ritual. Os ebós, experiências cênico-rituais negras que venho mediando nascem como realinhamentos de pensar-sentir-receber, ou racionalidade-emocionabilidade-espiritualidade.

Imagem 36 – *Ọrọ̀*

Fonte: A autora, 2020.

O **CorpỌrọ** vibra como terceira cabaça e nisto coexiste uma inesgotável dimensão política das escolhas nas Artes. A operação **PoÉtnica-EstÉtnica** da experiência ritual ao acordá-lo, despertá-lo, equilibra as políticas-desigualdades no cosmos material dos agentes performadores. Cada exercício físico ressoa como exercício espiritual e cosmopolítico, em um movimento da visceralidade à imaterialidade, e desta em retorno às sementes asílicas da sociedade. As vísceras não são dispostas, mas compostas, transformam o desajuste em homeostase, arroga-se como esfera da cura, não alopática, mas na medida do cuidado, da cotidianidade ritualística, em jornada para o propósito de transformar as cicatrizes individuais e sociais em marcas de dignificação e de reconhecimento mútuo, escarificação.

Isto arroga Presença e, talvez, a grande seta de assentar os fundamentos para a pesquisa e artesania artística em experiências **poÉtnicas** e **estÉtnicas** espirituais seja a perspectiva Política: não é sobre a individualidade, não é sobre um mundo pejorativamente “haribô”, mas de rememorar os porquês de a Revolução do Haiti ter sido bem sucedida e o ocidente jamais tê-los perdoado, impondo-lhes sanções até hoje; do porquê de os tambores terem sido banidos no território dos Estados Unidos, após terem descoberto uma revolução por vir; de onde vem o medo atual e as contínuas tentativas de destruição de terreiros e apropriação de signos e símbolos e bens culturais pretos, excluindo-lhe a sua performação por gente preta: porque sempre, antes da ação, eles dançaram com seus ancestrais e divinizados, e isso lhes legou inevitável e incômodo Poder.

Conduzir o corpo nessa estratégia de encontro de auto-Poder confluiu ao desejo de orientar esse processo na construção de um espetáculo em que eu não estivesse em foco, mas como orientadora. O que funciona pra mim e nas experimentações rituais cênicas, funciona para outras pessoas? Havia um cabaça de proposições cênicas reconhecidas como Artivismo, que traziam as pessoas para perto e lhes despertava o desejo de pesquisar junto: denunciar o racismo, denunciar o racismo ambiental, denunciar a situação de mulheres negras, o genocídio da juventude negra, as internações compulsórias ao longo da história, o racismo religioso. Continuar a Ser **Alarinjo Nganga**. Portanto, observar como despertar corresponsabilidade em quem está junto. Artivismo não é mera fruição, mas atitude de corresponsabilidade.

5 **DÁDIVA DEBOCHE DOR – O DDD DE UMA CRIAÇÃO *ÌWÀ L'EWÀ***

"E Orunmila disse a Eniyan: rantí[42]."

Destas experienciações rituais cênicas, qual a medida entre dádiva e deboche e dor expressas na sua proposição? Como mobilizamos as dinâmicas de aterramento, desterramento e enterramento a fim de um revolvimento do território imaginário de cada um da comunidade-participante do trabalho. Revolver e semear e alimentar novas ***GeoPoÉtnicas***.

Nossa, ah, a geopoética, ela está o tempo inteiro, né? Dentro das perspectivas de conviver de povos originários e de terreiro em relação ao "Geo", ao planeta Terra, o primordial não é a posse da terra, mas a relação com esta, como fundamento existencial. Estes povos trazem um entendimento intrínseco de relações com a Terra a partir de sensações que constroem sentidos na/para/entre as pessoas.

Quando esta relação é atravessada pela ação do colonizador/escravocrata, iniciam-se as dinâmicas entre as ideias de aterramento, desterramento e enterramento de seus saberes e suas noções de pessoa, de pertencimento intra, extra e intersocietárias. Mesmo em diáspora, em movimentos forçados de deslocamentos/desterramentos da terra primordial/ancestral, esses povos conseguem reXistir às inúmeras tentativas de serem enterrados pelos colonizadores (em diversas esferas de apagamentos), ao se aterrarem em novas terras.

Sobre a segunda parte, a **PoÉtnica** da Terra traz as criações que realizamos a partir de perspectivas étnicas presentes nessa terra que habitamos e que nos habita, buscando formas não apenas sensíveis e afetivas de se relacionar com o planeta, mas incluindo também uma esfera curativa que amplifique a vida durante as nossas reverberações nas comunidades, espaços e tempos ancestrais

Vamos nos pensar a partir de agora, portanto, como **GeoPoÉtnica**. Porque, enfim, eu vivo, trabalho, penso, a partir dessas, dessas cosmologias, dessas cosmogonias, desses cosmos, sensações, antes e após sacudimentos? De povos

[42] Do yoruba: rememorar.

pretos, de povos africanos, de povos afro-diaspóricos, né? De, na medida que eu posso conhecer, dos povos originários também, né? Conhecimentos, pensamentos, pensAções, elas estão totalmente voltadas pra esse compromisso, pra essa responsabilidade com a vida, não é? Pra essa gestão honesta com a vida com todos os elementos *onilé*, *iná*, *omí*, *aféfé*. E pensando nesse lugar dos conhecimentos pretos, de dentro de terreiros, nas comunidades de terreiro, ele é totalmente voltado pra esse lugar de entendimento de cada aspecto da natureza. E quando eu digo natureza, não é exatamente você, você viver de uma floresta, não é isso. Agora, aí. Já está. E quando estamos em um trabalho, em uma experiência cênica... está.

O que quero dizer é que, no capítulo anterior, conversamos muito sobre as experimentações rituais cênicas, os ebós, e de como eles suscitaram questionamentos sobre a direção para a qual estes trabalhos estavam apontando: incomodar a sociedade para a sua transformação é eficaz quando uma ação desperta memória de nossas tragédias coletivas? Isto é afetuoso com as minhas irmãs e irmãos? Afretos.

Me desculpe se você, aí, do teu lugar, já sabe a resposta. Eu não sei. Continuo buscando.

Ou seja, falamos de *iwá l'ewa* nas Artes, estamos falando de nos lembrar de sacudir o corpo para continuamos sendo o que podemos ser... mas estamos? Qual a nossa responsabilidade enquanto criadores? Qual a diferença e/ou a medida entre disparar dores, debochar do sistema, e despertar dádivas? O poder está em ser e despertar *eniyan* ***Alarinjo Nganga***.

Ìwà l'ewá é uma expressão em iorubá que significa aproximadamente "a beleza está no caráter"; caráter entendido como qualidade, como o modo como se estabelecem as relações. Algo ou alguém, portanto, é belo ou bom ou ruim não porque "é", mas porque há sentido assentado entre um outro algo ou alguém. Há responsabilidade e propósito nas afetações, em todas elas, pois que são inevitáveis. Tudo que causamos das tristezas, às alegrias, aos risos, às delicadezas e rudezas vão reverberar um "*iwá l'ewa*".

Em sua tese, a Professora Dra. Naiara Paula Eugenio, pesquisadora sobre Estética Africana, discorre sobre *ìwá l'ewà* como fundamento societário:

> Por que beleza e equilíbrio social estão relacionadas nesse texto? Porque para o Iorubá tradicional, beleza é um conjunto de características aplicáveis

> que moldam e refletem um todo comunitário. É o que eles chamam de *ìwà*, caráter. A lapidação do caráter é comparável a lapidação de uma obra de arte. O indivíduo molda até que esteja de acordo com os padrões sociais, contribuindo para a harmonia e o bem estar de todos. *Ìwà l'ewà* é quando a beleza externa está totalmente de acordo com a beleza interna e pode ser constatada no trato social. (2021, p.98)

Logo, nas **Artes da Presença**: como fluímos com as questões que no margeiam e inundam? Como construímos uma experiência cênica ***Ìwà l´ewà*** que colabore para a nossa **GeoPoÉtnica** e **Geo-EstÉtnica de povo nas Artes.** O que desejamos ao ver uma corporeidade preta, mulher, macumbeira, em ação?

O que você quer que eu faça agora?
Olha, olha: eu sei sorrir!
Eu sei chorar!
Eu desdenhar!
Eu sei rirchorardesdecharchoarrirdesdehorar
Não vai escolher nada! Não vai dizer nada!
O riso é meu! A lágrima é minha!
'Quem decide sou eu!

O território que precisamos adentrar aqui para falar de dor, dádiva e deboche é: quando criamos um trabalho artístico a partir da ideia de manifestação da Presenças (estas, sabemos, inoculadas de traumas transgeracionais), o que fazemos? Como realizar um trabalho que aborde a dor, mas que não a reitere, que não atenda ao desejo sádico, típico da ocidentalidade, já expresso exaustivamente pelas técnicas jornalísticas, pelos livros didáticos, ao pensar em fabulações pensadas para as existências negras?

O poder, a morte e sua infalibilidade, a pobreza, a vulnerabilidade, a ancestralidade e o mistério da vida, e a resposta desta para a maldade que lhe infligem, personificando-as, afluindo nossas sensibilidades e sentimentos em relação a cada uma delas, mas compreendendo todas estas Presenças como arquétipos presentes em toda grande tragédia causada pela interferência e desarmonização

entre seres humanos e a biodiversidade. Aqui me refiro à escravização de pessoas africanas, mas também ao horror cotidiano sofrido pelo povo palestino, a shoa, às doenças erradicadas que retornam, às doenças respiratórias decorrentes de guerras, tsunamis e tantas outras.

Após uma catástrofe, nas artes: invocamos a dor ou a dádiva ou o deboche?

A neurociência nos trouxe camadas de entendimento sobre a capacidade do sistema nervoso em aprender e construir conversas entre o que já foi aprendido e o que ainda há de acolher: Memória.

Fundamentalmente, a memória vai se dividir em duas: memória explícita e memória implícita. Como as adjetivações inferem, a primeira se refere àquelas memórias que temos ciência de que estamos em processo de recordar “aquele dia...”, “na tarde em que fomos...“. A segunda acontece sem que tenhamos consciência de que estamos lembrando de algo, como andar, correr, lançar algum objeto, dançar uma coreografia.

Daí, desdobra-se a memória kinestésica, a memória que fica guardada em tecidos e músculos, e que pode ser despertada, em um toque, ou por técnicas de respiração.

Também existem, ao contrário do que se infere, as memórias relacionadas não ao passado, mas ao “futuro”, a memória prospectiva: estas são fundamentais para a construção de estratégias atitudinais no cotidiano, no planejamento do que faremos e como faremos.

As pesquisas e as nomeações continuam.

Na década de 70, a neurociência nomeou como Memórias Flashbulb àquelas relacionadas a eventos traumáticos. O nome advém da sensação de cegueira e paralisação momentânea que o estouro de flashes de máquinas fotográficas antigas causava quando disparados; como está relacionada a fortes emoções, e uma violenta resposta da amigdala a esses acontecimentos repentinos e sem defesa, sem capacidade de planejamento e sem desejo de aprendizagem, a sensação é a de que as memórias flashbulb paralisam um ser naquele determinando instante relembrado, e faz com que todo o corpo retome as sensações vividas de modo vívido.

O termo voltou à tona após os acontecimentos no dia 11 de setembro de 2011, nos Estados Unidos.

O termo pode ser associado ao Racismo.

O termo pode ser associado à insistente propaganda do sistema colonial e atual nas mentes de pessoas negras de que somos seres faltantes, e em estado de ausência epistêmica.

O termo pode ser associado à ansiedade que nos degrada o estômago em uma simples ida à padaria pela possibilidade de algum constrangimento/suspeição/violência possa acontecer.

O que eu preciso dizer então é que há traumas planejados pelo sistema. Há planos de encarceramento sensível e epistêmico.

As memórias flashbulb estão no cerne dos traumas transgeracionais.

As memórias flashbulb despertam a transformação epigenética em um organismo: a pressão alta na população negra, por exemplo, decorrente da falta de líquidos na travessia nos tumbeiros.

Você calaria ou reorientaria a fala de alguém que relembra sobre o dia 11 de setembro nos EUA?

Você calaria ou reorientaria a fala de alguém que relembra sobre o holocausto judeu?

Você calaria ou reorientaria a fala de alguém que relembra sobre os efeitos da bomba nuclear em Hiroshima e Nagasaki?

Você calaria ou reorientaria a fala de alguém que relembra sobre o genocídio do povo palestino?

Por que então querem que a população negra se cale toda vez que falamos do trauma colonial vivido pelos nossos anteriores?

Por que querem que eu só fale de mim se for para dizer sobre o trauma?

Por que querem decidir?

Eu quero dizer o que digo porque meu anteriores já gritaram demaaaaaaaaaais! Eles continuam gritaaaaaando!!!!!

E eu estou pronta pra dizer de outro modo.

É preciso rememorar? Sim.

É preciso dizer? Sim.

É preciso dizer De Pé, Arte Poderosa.

Após uma catástrofe, nas artes: invocamos a dor ou a dádiva ou o deboche? Essa vem sendo a pergunta da minha vida.

Respiro

Relembro

Imagem 37 – Blues em Preto e Branco (2020)

Fonte: A autora, 2020.

Dádiva é tudo aquilo que alimenta e fortalece nosso sistema de assentamento existencial. contudo ela não é da ordem do pré-existente, não está dada e ao mesmo tempo está, pois está disponível a ser semeada. Em um sistema racista cheio de armadilhas plantadas pela Morte Indigna, a dádiva necessita ser cuidada, cultivava, pois é esse cultivo que estabelece as relações-certezas de seu pertencimento. A dádiva é toda aquela e aquilo que é necessário para saber que eu existo e continuo.

Dor é tudo aquilo que dispara a impotência diante de uma violência exposta e infligida. Não se trata de sofrimento, este consideramos, o possível estado emocional diante da Dor. A Dor nos impele ao desejo de denúncia, ao revide, e à sensação de fracasso diante do abandono de quem pensamos poder se juntar a nós para combatê-la e vencê-la.

Deboche é tudo aquilo que te devolve o poder do jogo. Atitude de vingança diante daquilo que te roubou o poder de ser. É o bote que instaura circuito de choque do confronto, incontornável para o ente destruidor despreparado para reagir, muito menos para responder. Você rouba de volta. Pode ser pelo humor. Pode ser pela raiva. Pode ser até mesmo revestido de estado de amorosidade. O deboche destitui o poder daquele que um dia o exerceu indignamente. O deboche é um levante, é um chamamento para a luta, mesmo que não o pareça.

Dádiva Dor Deboche são os *otás* dessa conexão artivista, nosso DDD em um devasto mundo, com todas as baixas vidas, a partir de uma imagética agenciada que nos torna seres viventes novamente. Dádiva Deboche Dor nos devolve e estabelece em *eniyanidade*, ou seja, o ser criado para a autonomia de criar assim como a Força da Criação.

Entender que cada elemento criado pela força da criação (nós mesmas) são elementos vivos e são elementos que constituem a vida e a necessidade de tudo que existe, né? Como a história da Baobá: A Força da Criação vai conversar com a Baobá. Ela pergunta “Por que que isso não me fez assim? Por que que você não me fez assado?”. A Força diz “Baobá, Baobá... Eu te fiz perfeita com tudo que há...”. Não a uma perspectiva predatória da natureza e de si? As artes apresentam estratégias dessa experiência. De mim mesma, escolhemos como vamos roteirizar esse jogo.

Por que venho, neste trabalho, contando ìtàn a vocês? Entoando os cantos devocionais, falando sobre os ebós, entre conceitos e categorias? É o que fazemos

nas Artes. Estamos jogando aqui mesmo o DDD ìwà l'ewà. Sim, para nós, consideramos a dinâmica entre Dádiva Deboche Dor é a guerra justa a ser travada com a aventura do conhecer e se dar a conhecer. Brincamos com a Ordem. Brincamos com a Cópia Mal feita de Mundo. Brincamos com no Território de Luta. Escolhemos de que Lugar a Lugar saltamos.

Associado à criação em Artes, Dádiva Deboche Dor é o levante contra o olho que nos quer classificar e rotular em imagens de controle, a cosmovisão que nos cinge. A cosmovisão ocidental sempre tenta relembrar os nossos cortes e cutucar as cicatrizes, para que continuemos retornando a um estado de trauma. No entanto, quando queremos dizer sobre esse incômodo, nos acusam de estar nos repetindo. Durante uma entrevista, Toni Morrison conta como lida quando lhe acusam de se repetir, pelo fato de criar em torno de mitopoéticas e pessoas negras: "Toda vez em que eu sou acusada de repetição, eu comemoro e danço: significa que estou incomodando alguém".

O que eles não perdoam, Sra. Morrison é que nós transformemos as cicatrizes em escarificação.

O rei Sango queria mudar sua capital de Oko para Oyo, e se perguntava como faria para conquistar a cidade.

Naquele período, Sango também estava ansioso para descobrir o nome de sua mãe, que havia morrido quando ele era muito jovem. Ele sabia que ela era filha de Elenpe, o rei de Tapa.

Sango ordena a dois servos que vão até Tapa, e sigam até o palácio do rei para fazer oferendas em homenagem a sua mãe. "Durante os rituais, ouçam atentamente e descubram qual será o nome chamado!"

Um dos servos, que era do povo Hausa, não estava atento enquanto o ritual acontecia e acabou não ouvindo o nome. Mas... o outro servo atento a tudo ouviu o nome.

Quando voltaram, um sabia e o outro não. O que sabia disse o nome: Torosi.

Mesmo tendo recebido o nome de sua mãe, Sango ficou furioso com a falta de atenção do servo hausa e ordenou que ele fosse punido com 122 cortes em seu corpo com uma lâmina afiadíssima. Isto foi feito

e, quando curaram-se os cortes, eles se tornaram escarificações.

E o que era para ser punição, acabou se revertendo: o servo hausa, agora escarificado, com o corpo desenhado, passou a ser desejado por todas as mulheres, inclusive pelas esposas de Sango! Estava mais lindo ainda do que já era!

Então, para agradá-las, Sango também escarificou seu corpo: mandou que fizessem duas marcas em cada braço partindo do ombro em direção ao polegar. Até hoje estas escarificações Eyo são exclusivas da família real.

Depois de tudo isso, Sango teve uma ideia, agora ele sabia como conquistar Oyo: ele envia o servo Hausa a Oloyokoro, para que ele veja a beleza das escarificações.

“Diga a ele que eu mesmo escarifiquei meu corpo, e sugiro que ele e os demais chefes adotem o novo costume de hoje em diante.”

Três dias depois, quando o Oloyokoro e seus chefes estavam prostrados, tentando se recuperar das incisões, Sango atacou a cidade e conquistou-a facilmente!

Escarificação é a prática de realizar uma incisão superficial na pele humana. É uma prática que se tornou possível entre povos africanos devido a condição genética das peles melanizadas em produzir mais queratina quando sofrem algum corte. As escarificações se constituíram como uma estratégia estÉtnica para identificação na guerra. No Candomblé Ketu, herdamos essa prática, presente na nossa iniciação: também as chamamos *cura*.

Quando invoco as imagens da cicatriz e da escarificação, o que invoco é a escolha sobre como um corte afeta nosso poder decisório, e sobre o que a marca do vivido e experienciado presentificará diante dos olhos dos demais. Quando eu digo que o registro que a cesariana que deu à luz minha filha e meu filho não são cicatrizes, mas escarificações, eu estou presentificando a minha matripotência, a beleza do meu lugar social de mãe e o quanto isto conta de uma história pela perspectiva de dádiva, de assentamento existencial e relacional. Quando chamamos os cortes rituais que recebemos no nosso retorno espiritual de *curas*, estamos também ativando nosso imaginário em expansão ao nosso reconhecimento como seres expandidos.

Dádiva Deboche Dor, portanto, é um jogo de de-cisão.

Dádiva Deboche Dor não se trata de um parâmetro de avaliação de trabalhos artísticos, *a posteriori*, e não há aqui nenhuma pretensão de cunhar um marcador qualitativo para trabalhos de quaisquer outras irmãs e irmãos. DDD, assim, está longe de ser categoria para criticar uma criação pra dizer “esta é boa”, “esta não é boa”, “nesta falta”. Temos que fazer muito, de tudo, e muito! Este mundo nos deve toda atenção, e nossas fontes poÉtnicas e estÉtnicas africanas e africanodiaspóricas são infinitas de referências e re-elaborações referenciais.

Logo, perceba: poderia, mas não vou analisar trabalhos em relação a seu jogo Dádiva Deboche Dor. Dizer “neste, vemos isso”, naquele, vemos “aquilo”. Não vamos. Este trabalho acima de tudo precisa apontar para a autonomia de dizer, e cada artista deve dizer de si, se sim ou se não ou se mais ou menos. Cada pessoa-participante-público-comunidade pode dizer da sua própria sensação-pensamento. Isso é tão eficaz: a conversa nunca vai ter fim!

Digo isso, porque, possivelmente, DDD pode ocasionar ao crítico alienígena a sensação de uma dramaticidade

> “de um povo cuja moralidade, cultura e metafísica estão baseadas em uma aparente resignação e aceitação, mas que estão, no fundo, quando experienciadas em profundidade, uma afirmação de uma percepção humana atravessadora em prol de uma solução definitiva de coisas e a evidência constante da harmonia.” (Soyinka, 2006, p. 151)

Cada artista, no entanto, realiza o jogo Dádiva Deboche Dor em seus trabalhos na medida do alinhamento com seu propósito. O parâmetro é *Ìwà l’ewá*: por que você partilha isto? Se lembrarmos a nossa contribuição sobre a cosmossensação acerca da harmonia, e este decorrente do fundamento *Ìwà l’ewà*, alcançamos Dádiva Deboche Dor como construto que arroga o espírito da corresponsabilidade em um mundo onde as Artes exercem ações políticas. DDD faz sentido para os trabalhos em que me implico. É uma decisão em que as Artes e seus artífices e suas artesanias ainda são estão em campo de disputa de subjetividade sobre qual e como será o jogo, com que propósito trago uma ou outra imagem para a cena, implico ou não os participantes nesta ação, a cor com que pinto meu corpo, o que lhes ofereço ou tomo.

Ainda que não seja textocêntrica, as experiências rituais negras que venho propondo, os **ebós**, constroem drama, pulsado a partir de seus parâmetros estruturais – os quais compartilhamos, quando dissemos sobre os **Alarinjo**. Logo, também importa ressaltar que Dádiva Deboche Dor como dinamizadores de uma criação africanodiaspórica não são equivalentes aos gêneros ocidentais tragédia, comédia ou tragicomédia e similares, mas sim à potência dramatúrgica das narratividades africanas, as quais congregam diversos estados e atitudes ao longo de uma mesma jornada. Portanto, no tocante à organização do roteiro de um trabalho, o DDD está próximo à dinâmica dos contadores de histórias, dos djelis, dos griots, das ntsomi e akpalos, que nos encantam e arrebatam e assombram e enlevam a todas quando na presentificação do fabular.

Dádiva Deboche Dor é o jogo que pulsa o espírito africano e africanodiaspórico pela e para a eternidade, que demarca um território imaginal que

não permite o fatalismo, o terror, o riso, a falha, como marcas de fim de mundo para o protagonista-agente da fábula, sentenciando-o a castigos inevitáveis, mas que redistribui o Poder ao ente antes achincalhado pelos embates de mundos, os quais queriam o aniquilar, reelaborando a certeza de que o passado, o presente e o futuro conversam e encontram caminho para a continuidade, isto é, a esperança de que o futuro um dia se torne a referência (o passado), e o fluxo da vida siga e seja.

Mo Wá
Eu existo
Tudo exist(e)irá

Se Mistério é percebido como inesperado e desconhecido, talvez ele não exista em si, como premissa **poÉtnica** e **estÉtnica** na criação, mas como efeito na experiência sensível dos participantes do ebó, de uma dada experiência cênico ritual, enquanto efeito de recepção das Artes da Presença no território imaginário daquela pessoa que não teve uma educação sensível de fundamento africano.

6 **NUANG**

> "Oi Tati! Boa noite! Ontem a pequena que estava comigo é a irmã do meu filho mais velho (...) e foi a primeira vez dela no teatro. Por um instante me emocionei ao vê-la vestida com as roupas de "rainha de si" de Nuang, como se por um momento ela pudesse ter de volta essa parte que lhe foi roubada, assim como tantas outras. REPRESENTATIVIDADE é tudo!!! Voltamos conversando sobre ser preta, sobre ter cabelo crespo e sobre ver beleza e força nisso. Pelo olhar dela, me pareceu algo novo pra ela. Compartilho com vc um pouco da potência do que vi. Essa imagem valeu por tudo!
> Não sei o que é ser uma mulher preta nessa sociedade racista (...). Então, penso que como mulher branca, me cabe aprender, me informar, me corrigir e fortalecer, quando isso for possível. Não sei se ela tem consciência da própria identidade, mas com certeza, pelo abraço em vc, ela se viu!...de uma maneira que nenhuma princesa da Disney poderá ensinar."

Como mãe e educadora, posso afirmar: se você quer conversar com uma criança e deseja que ela converse com você, o grito não será uma estratégia de continuidade. "Os curandeiros curam por meio de plantas ou pelo dom da fala". Assim partilhamos e multiplicamos o Poder.

Acredito que por isso mesmo, o ofício de contadora de histórias nunca se afastou de mim, pois o que é uma contação de histórias que não uma conversa cheia de aventuras e paisagens e conquistas?

Recordo que, quando Marielle foi assassinada, houve um grande encontro de mulheres, acho que dois dias depois. Eu não consegui ir: fui para a Providência para estar com as crianças, contando histórias. Foi precioso semear ali o amanhã-pra-já.

Por isso mesmo, depois de *Os desertos de Laíde*[43], a minha escolha imediata de trabalho foi intensificar a construção do que seria o primeiro espetáculo para crianças e jovens, *Nuang, caminhos da liberdade*. Com as máscaras.

A partir daqui, importante: se às experimentações rituais cênicas de curta duração eu chamo *ebó*, a *Nuang* eu vou chamar de ***siré*** ou ***xirê***, em pretuguês mesmo, porque é disto que se trata: um grande-encontro para jogar Dádiva Deboche Dor entre nós, crianças de todas as idades.

---

[43] O espetáculo "Os desertos de Laíde" estreia em 2019, com direção de Luiz Monteiro, com elenco Juciara Awô e Tatiana Henrique. A dramaturgia do trabalho é baseada em poemas de Rona Neves, em que ele fabula sobre os pensamentos e as sensações de mulheres cujos filhos foram assassinados pelo Estado.

Nuang, caminhos da liberdade é um espetáculo construído para o que chamamos de teatro para crianças e adolescentes. Fiz a adaptação textual a partir do livro homônimo de Janine Rodrigues. O espetáculo narrativo conta sobre Nuang e sua vida dadivosa em Uthando, junto de sua família grande, aprendendo sobre si e sua comunidade. Nuang atravessa o seu rito de passagem, o que a une ainda mais com as imagens de dádiva sobre quem é e ao seu pertencimento coletivo. A dádiva é cortada quando acontece o sequestro da personagem: na noite posterior ao final do período dos rituais, acontece a invasão à aldeia, e ela é sequestrada junto aos demais, e jogada em Maafa, a desgraça coletiva em que a colonialidade nos joga, os “buracos de Morte Indigna” cavados pelo sistema colonial. A jornada de Nuang agora é não esquecer de si, dos seus ancestrais, e encontrar um modo de enfrentar o sistema e libertar seu povo. E ela encontra um meio para isso através de seus conhecimentos de *nganga*, de curandeira e líder, recebidos de sua avó.

Imagem 38 – Nuang já no Kilombo, semeando Kuyalaba, a árvore ancestral, acompanhada por Aruanã.

Fonte: A autora, 2021.

Na adaptação para o espetáculo, após conseguir ludibriar o colonizador, nomeado por nós de Mzungu (que em swahili significa estrangeiro), Nuang consegue encontrar um lugar para fazer a “volta pra casa”: ela e sua família fundam um quilombo!

O desafio e a responsabilidade, enquanto diretora do trabalho, estava em como dizer sobre essa verdade histórica, no entanto, sem machucar o imaginário das crianças com imagens que destituíssem sua dignidade e auto-amor. Dádiva, Deboche e Dor para Eres e Ibeji! Portanto, não desejávamos de modo algum inflar o imaginário de quem assistisse de imagens sobre a escravidão pela ótica da branquitude, ou seja, repetir as imagens já coletadas e imprescindíveis para a construção de uma historiografia sobre o tráfico de escravizados construída por historiadores e jornalistas, mas compartilhar a enunciação sobre esse crime histórico em uma subjetividade autodeterminada e pela perspectiva de uma criança.

Relembro-nos que, para pessoas negras diaspóricas no Brasil, as experiências desse tempo-espaço-espírito a que chamamos de infância nos é roubado cedo. Além da própria interdição a essa etapa da vida (a etimologia de “infans” nos remete a “sem fala” ou “desprovido de discurso”, ou seja, no sistema ocidental, a infância é um período de discurso inabilitado), as imagens de controle sobre a infância se interseccionam aos estereótipos étnico-raciais construídos historicamente, sendo a criança negra e suas atitudes desafiantes à adultidade, por exemplo, consideradas maldosas, por uma inferência racista forjada a partir de sua origem e da expectativa de reprodução de lugares sociais dispostos desde a colonialidade para pessoas negras: se não está a serviço, se não obedece, está desafiando o poder colocado, logo deve ser isolado e combatido.

A Psicóloga Ediane Ribeiro relata sobre o estudo realizado pelo Dr. Phillip Goff, da Universidade da Califórnia, em que ele dispõe, a várias pessoas brancas, fotos de crianças brancas e negras, com uma pergunta simples “qual a idade dela?”:

> Em média, as crianças negras receberam um palpite de idade de 4 a 5 anos a mais do que a sua idade real. Diferente das crianças brancas, que essa discrepância não foi tão grande. O que significa isso? (...) Porque você imagina, o que é uma criança ser vista 4 a 5 anos acima do seu desenvolvimento? Ela tá sendo vista numa faixa etária acima do desenvolvimento dela. Eu tô falando de uma criança de 10 anos sendo vista como uma adolescente de 10 anos. De 15, por exemplo, uma criança de 5 anos sendo vista como uma criança de 10 anos. Isso quer dizer que a experiência racial que essa criança vai viver ao longo da vida vai fazer com

> que o mundo olhe para ela de uma forma diferente do que ela está vivendo internamente. Então essa criança vai passar por experiências de ser vista como ameaça e de se sentir ameaçada desde muito cedo, fazendo com que a sua criatividade, sua autenticidade, a sua espontaneidade, a sua dignidade para existir no mundo vá sendo restringida porque ela vai ter a sensação de perigo constante (...) (Entrevista ao canal *Dialogamente*, disponível no Youtube)

Portanto, somos adultizados pela “ex-ótica” do racismo, de onde se conclui: criança negra não pode correr, criança negra não pode ser “bagunceira”. Na escola e nas suas relações extrafamiliares, criança negra recebe menos abraços, criança negra recebe menos elogios:

> é nos relacionamentos que nós criamos inclusive identidade, inclusive começamos a entender quem somos, então essas relações. Para o corpo e para a mente das pessoas o que é aceito, o que não é aceito, o que é belo, o que não é belo, quem eu sou no mundo, qual é o meu valor, qual é o meu não valor. Então, desde muito cedo, a experiência racial pode ser muito restritiva. E aí eu vou chegar na idade da modelo, linda, exuberante, ganhando um concurso de beleza. E o meu cérebro tem dificuldade de alocar essa experiência. Porque o tempo todo, os pensamentos e os sentimentos do que eu vivi até então me dizem o contrário. (Entrevista ao canal Dialogamente, disponível no Youtube)

Você já estimulou uma criança negra a sonhar hoje? Já a estimulou a imaginar-se em um futuro brilhante?

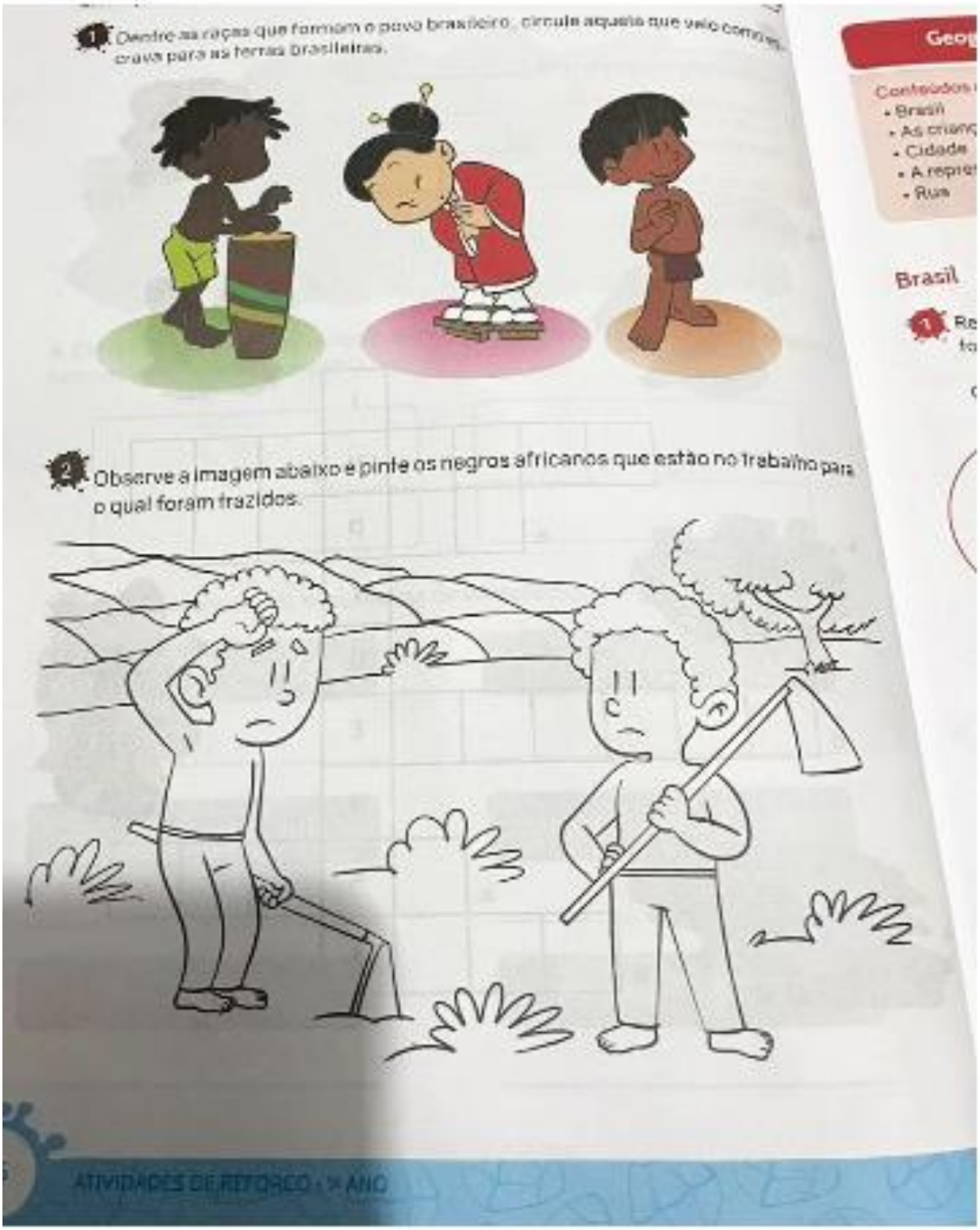
Na escola, um espaço onde haveria de se construir um ambiente seguro para partilha de saberes, conhecimentos e entendimento sobre a sociedade em que vive, crianças negras são reiteradamente relembradas de que estão na diáspora pelo trauma que seus ancestrais passaram, e que, portanto, a sua única memória de origem é sobre a escravização e a imposta condição de escravizado. Não, não está mudando. Estamos em 2024, e o livro didático de uma escola em São Paulo para o 1º ano do Ensino Fundamental – o que significa uma turma com crianças de 5 a 7 anos –, ainda reitera esse imaginário.

Na imagem 39, constam as frases do tal livro: “Observe as raças que formaram o Brasil. Circule aquela que veio como escrava para as terras brasileiras” e “Observe a imagem abaixo e pinte os negros africanos que estão no trabalho para o qual foram trazidos”.

Eu te convido a fazer o exercício de imaginar como vai ser o recreio dessas crianças após esse exercício; após o Carlinhos pegar o lápis marrom e pintar as figuras e apontar para o Jorginho e dizer “ah, lá! É igual a tu, hahahahaha”; a turma toda rindo do Jorginho; o Jorginho respondendo (se responder) “para agora, senão eu vou te dar um mocão!”; “aaaaaaaa, ô escravo!”, o Carlinhos responde; as crianças riem ainda mais; O Jorginho levanta e vai até o Carlinhos e dá o mocão nele; a professora considera bullying e avalia “parem já com isso!”, e finalmente sentencia “Jorginhoooo! Já pra secretaria! Você está suspenso!”

Eu sinto ódio não do Carlinhos, mas dos pais dele, os quais provavelmente disseram algo semelhante, e ele aprendeu a reproduzir o comportamento; eu sinto ódio dessa professora, eu sinto ódio de coordenadores e diretores, que vão considerar que o Jorginho, uma criança de 6 anos não teve “calma e controle e inteligência emocional” para lidar com uma situação de racismo. Eu sinto ódio do programa governamental que não vou essa desgraça desse livro e recomendou-o para ser utilizado em escolas junto a crianças que – se não ouviram em casa – possivelmente nunca ouviram sobre as dádivas de suas origens e não tiveram suas subjetividades como pessoas africanodiaspóricas assentadas dignificadamente, para saber que estas imagens são propaganda criminosa e mentirosa.

Imagem 39 – página de livro didático para 1º ano do Ensino Fundamental. 2024.



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2023.

O ódio mobiliza. As leis 10.639/03 e 11645/08 organizam. Novamente: 21 anos completos da primeira, neste ano, e ainda não conseguimos efetivamente nos tornar uma sociedade educadora antirracista.

Eram estes desafios que estavam ali postos diante de nós na empreitada de construir ***Nuang***. Sabíamos disto que dissemos acima: um dos momentos mais delicados para a vida de uma criança é quando, na escola ou no bairro, ela se depara com os registros sobre o sequestro de seus ancestrais negros no Brasil. Através das Artes da Presença e de *Afretos*, como criar um trabalho em que a memória de sua História como pessoa e de sua família fosse celebrada, com o orgulho de ser e de existir?

Entendemos que o trabalho sob a perspectiva de uma criança africana precisa trazer justamente aquilo que nos foi roubado: conhecer seu nome, sobrenome, os fundamentos de seu mundo e a importância das relações com a sua grande família, o seu povo. Rememorando tanto nossas experiências, como a de minha filha e demais crianças que conhecia, desejávamos que *Nuang* fosse um *xirê* em que as crianças atuais se refletissem na personagem e na construção de sua auto-estima, na sua coragem de não esquecer de si. Orgulhar-se de si e de sua origem fortalecendo as crianças negras e, sem dúvida, apontado a crianças não-negras o exercício de perceberem seus amigos e amigas negros com suas dignidades históricas.

Seguimos, portanto, escavando a condição multidisciplinar de dádiva de pessoas africanas, semeando imaginários humanizantes com relação a quem nós somos, e a nossa própria presença em agência em um dado período histórico. Por este espetáculo, conversar com as crianças sobre como nossos anteriores rasgaram a institucionalidade colonial, e aqui instalam o quilombo como instituição e organização social contraposta ao que era narrado, e ainda o é, como oficial. Quilombo como **geopoÉtnica** de encontro, fortalecimento e organização.[44]

Sendo assim, o momento mais delicado dessa criação foi nessa ação de escolher como transformar a narrativa em visualidade. Sendo parte da equipe de criação, compartilhei com o sacerdote e mascareiro Rodrigo Sangodare sobre as sociedades cujas corporeidades e máscaras já estávamos pesquisando para a construção de nossas **CorpOralidades**, as quais passavam pelas gèlèdès, egungun,

[44] Será que chegará o dia em que conseguiremos nunca mais nos referir a quilombo como “lugar para onde os negros *fugiam*?”. Espero que sim.

zangbeto, Mwana Pwo, Zaoli, as do povo Dogon, os Praiás do povo Pankararu, o Manto Tupinambá, o grupo Sotz'il Jay (descendentes dos maias, na Guatemala). Logo partimos para a elaboração das máscaras que presentificariam personagens fundamentais à fabulação, são quatro: Bibi Ngawa, Nuang, Mzungu e Aruanã.

Para Bibi Ngawa foi a primeira máscara a ficar pronta. Como sacerdote, Sangodare de cara apresentou o projeto de uma máscara Gèlèdè. Sendo Bibi, como a chamamos carinhosamente, a avó de Nuang, o simbolismo dos conhecimentos tradicionais e a transmissão dos mesmos, não havia dúvida de que era este o caminho.

No início de sua confecção e ensaio do espetáculo, a máscara ainda não tinha nome, mas, apoiados pela orientação de Lelia Gonzalez, de que preto tem que ter nome e sobrenome, admitimos que isso era e é importante, a fim de não reduzir as personagens a estereótipos e ratificar o seu pertencimento e suas relações. O nome da máscara veio em um sonho: Ngawa. Acordei e fui buscar na internet e encontrei possíveis significado: na Zambia, significa "mulher que compartilha"; no Zimbabue, "graça de Deus". Era esse o nome! Volto a falar dele mais a frente.

A máscara de Aruanã, o menino guardião, foi construída de tal modo que ela pudesse ser manejada como um capacete, isto é, o rosto do atuante pudesse estar jogando junto da máscara sem ter que retirá-la.

Imagem 40 – Bibi Ngawa

Fonte: A autora, 2022.

Imagem 41 – Aruanã

Fonte: A autora, 2022.

O nome Aruanã foi definido pela atriz Jessyca Meyrelles, atriz indígena em retomada, componente do grupo Teatro Baixo, atuante em Nova Iguaçu, que integrava o elenco em uma primeira formação. Jessyca estava pesquisando o solo *Mayra,* naquele momento, e então pedimos a ela para que fizesse o chamamento. Descobrimos, posteriormente, que Aruanã são Entes-Máscaras do povo Karajá. Os Aruanã se presentificam em duplas, e são orientados por uma moça que segue a sua frente. Os Aruanã tornando-se seu guardião.

Nem só de belezas vive um espetáculo. *Nuang* tem o seu vilão na figura do colonizador. No livro original, ele é chamado de Dono da Fazenda. Queríamos um termo em idioma do continente africano, e encontramos no swahili a palavra *mzungu*, estrangeiro.

Chegamos à máscara de Mzungu de um modo bem interessante: o primeiro projeto apresentava uma figura muito similar às proporções humanas cotidianas, o que logo me acendeu o alerta: as crianças não conhecem as máscaras africanas e indígenas – na melhor das hipóteses os moldes de máscaras baseados nas formas dos escudos do povo Zulu. Pode ser que elas construam elo com a personagem do Mzungu, fosse positivo ou negativo, justamente pelas suas formas humanizadas. Pedi a Rodrigo que reformulássemos, e apresentei as proposições facekuaradas da máscara Mzungu pela perspectiva do atuante Hebert Said. Sangodare nos retornou com esse assombro que é a máscara do Mzungu: o símbolo do acúmulo e da destruição do que há de mais singelo.

Imagem 42 – Mzungu

Fonte: A autora, 2022.

A máscara de Nuang quase foi pelo mesmo caminho de humanização; contudo nesta eu implorei: aproxime-a da Mwana Pwo! E assim conseguimos.

Aqui também temos uma diferença: enquanto as demais máscaras presentificam Bibi Ngawa, Aruanã e Mzungu nas cenas, evidenciado a transição dos atuantes enquanto narradores e Entes, o vestir da máscara para Nuang não se faz para presentificá-la, mas para somar a sua existência a sua Ancestralidade, isto é, a máscara é um marcador de seu pertencimento e responsabilidade diante da comunidade.

Quando o sequestro acontece, a máscara de Nuang é arrancada. Ali estão o roubo, o saqueamento, o silenciamento dos símbolos que dizem sobre quem ela é e o que precisa fazer e para onde deve seguir.

Como faço pra voltar?

Imagem 43 – Nuang

Fonte: A autora, 2022.

Quando a máscara de Nuang chegou, ainda havia uma questão: e se ela não coubesse no meu rosto?! Diferente das demais máscaras, as quais são apoiadas na cabeça (Bibi e Aruanã) ou meia-máscara (Mzungu), a de Nuang é uma máscara inteira e que precisaria falar em um dado momento.

Vesti a máscara.

Ela cabe perfeitamente.

Sangodare nunca fez molde do meu rosto.

As máscaras foram os primeiros elementos a serem construídos para o espetáculo. A partir da presença delas, pudemos compreender os jogos que já havíamos criado, devido à camada textual verbal, aprofundando as relações e camada subrepticiais do trabalho.

Ainda há um outro momento em que máscaras aparecem, agora para identificar a multidão, no navio, quando Nuang narra sobre o sequestro. Desde que vi a imagem no livro, entendi que aquele seria talvez, o maior desafio imagético do espetáculo. Entendi que mais uma vez as máscaras estariam presentes.

No entanto, havia mais uma questão: lembrei dos livros de história e das vezes em que, estudando sobre o sistema escravista, os olhares da sala de aula se voltavam pra mim, emparelhando minha imagem com a do livro em que nossos anteriores estão escravizados. Evitaria o máximo que eu pudesse qualquer possibilidade visual direta nesse sentido.

Fanon nos salvou: elaborei que as pessoas que estavam ali naquele limbo-cárcere eram o projeto desumanizador das máscaras brancas. A solução, portanto, foi de preencher o navio com carcaças de máscaras feitas de gaze gessada branca, sem nenhum tratamento. Esta escolha atravessa duas premissas nossas: a de não expor os nossos corpos em situação de tortura; e sem fugir do significado desse momento no espetáculo, apontar um índice da desumanização infligida a essas pessoas.

Imagem 44 – Sequestro de Nuang

Fonte: A autora, 2022.

De modo geral, cuidamos para que toda a trajetória do trabalho fosse construída pensando em quanto tempo o público ficaria exposto às imagens de dádiva, às imagens de dor, e às imagens de kilombo. Para tanto, o período das imagens de dádiva foi ampliado, na adaptação textual, com a construção de um ìtàn de origem da própria aldeia-reino, de todo o povo de Uthando, enfatizando o ìwà de Nuang, e seu oná, caminho, como líder de seu povo em direção ao kilombo, estando em estado de agência.

Como nos lembrava Azoilda, ser capaz de ser-sendo delicadamente desobediente às narrativas que são "esperadas" quando organizamos as imagens sobre nós mulheres negras... os reiterados abandonos, a exaustão do cuidado familiar, a exigida força de enfrentar... seja o ônibus, seja a saúde mental, seja o sistema. Uma narração da potência da pré-existência do que sempre houve. E, então, sentimos: a sensação da possibilidade de existir. Arrogar o espaço-tempo da invenção. Atender ao direito às delicadezas que também nos são presentes, cotidianas.

Nada poderá nos separar
Somos terra, vento e mar
E se algum dia o sol tremer
Juntas vamos renascer

Nuang estreou online, em 12 de março de 2021, ao vivo, para todo o Brasil (que pudesse conectar ao zoom e que soubesse que nós existíamos).

Onda vai e onda vem...

Em dezembro de 2021, tivemos a oportunidade de levar Nuang para meu chão de origem, Angola. Não tenho dúvida alguma que esse retorno começou a ser sonhado em dezembro de 2003, quando compreendi de onde vinham as artes cênicas que eu desejava fazer e acreditava que precisava realizar, as ideias que as fundamentavam, as presenças que elas assentavam. (Já contei essa história pra vocês: primeira máscara... Gèlèdè, Mwana Pwo...)

Passados 18 anos.

A partir do espetáculo “Nuang, caminhos da liberdade”, pude participar do FESTECA – Festival Internacional de Teatro de Cazenga, em Angola. O festival, existente há 18 anos, agrega espetáculos adultos e infantojuvenis de países de língua portuguesa, e também de mais nacionalidades como Alemanha, França e Itália.

Além de o espetáculo ter sido incluído na programação para ser apresentado presencialmente, fui convidada para mediar uma oficina de artes cênicas, com artistas participantes do festival, e uma fala sobre as relações entre Brasil e Angola, no âmbito das Artes Cênicas. Fomos também a programas de rádio como Radio Cazenga, Radio Nacional de Angola, Radio Internacional de Luanda e Radio Tokoísta.

Cazenga é uma cidade vizinha a Luanda, as duas divididas por um viaduto, em cima do qual, de passagem, percebe-se a diferença estrutural entre os dois locais: enquanto Luanda se assemelha ao centro e Zona Sul do Rio de Janeiro, Cazenga me fez retornar a Realengo, na Zona Oeste – meu bairro de origem – ou a Baixada Fluminense, com todas as suas diferenças de zona mais centrais, de mercado, e as áreas residenciais, com algum saneamento básico e outras sem nada disso.

A sede do grupo organizador do FESTECA, Anim’Arte, fica justamente em uma dessas áreas mais desassistidas pelo poder público, e com uma vizinhança plenamente participante de toda a programação oferecida pelo espaço, sejam as sessões de cinema organizadas pelo Goethe Institut, seja pelas oficinas semanais mediadas pelos jovens integrantes. No período do Festival, todas as sessões são lotadas de pessoas de todas as idades, a não ser que haja uma classificação específica.

Presenciar isso me emocionou e me recordou de quando entrei em contato pela primeira vez, a partir das falas de Sotigui Kouyaté[45], com o conceito de Nyogolon, o espaço cênico mandinga. Sotigui nos informa que o espaço é desenhado em semicírculo, mas o sentido disso é para além da geometria, é como um abraço entre as diferentes idades-gêneros do público-participante: homens, mulheres e crianças presentes para assistir o espetáculo é o esperado no nyogolon, independente de se

[45] Pertencente à linhagem dos primeiros dielis – que remonta ao século XIII – Sotigui Kouyaté ficou conhecido por seu legado como dramaturgo e ator, por sua conduta humanista e pela capacidade de difundir a cultura africana com seu trabalho.

este é classificado como “adulto” ou “infantojuvenil”, como nós pensamos ocidentalmente.

Estavam todos ali para assistir a tudo, para dançar, para cantar, para rir junto.

Quando nos deslocávamos da casa onde residimos até a sede do Anim’Arte, em uma esquina próxima a ela, havia um muro com grafite. Lá estavam os desenhos de um berimbau, de Agostinho Neto (ex-presidente e figura primordial da História de Angola) … e de Mwana Pwo. Ela foi me encontrar e eu estava de volta.

No retorno, mais um encanto se revelou: na rua principal porque passamos para chegar a casa onde estávamos hospedados, olhei pra fora do carro e vi a agência de companhia telefônica de lá. O nome da agência é *Ngawa*.

Neste momento, lágrimas me escorrem de novo em sua direção, Cazenga.

Recebemos muito. Recebemos tanto.

Junto a Hebert Said, também realizamos a oficina de artes cênicas, com duração de três horas, nas quais experimentamos os seguintes:

a. aquecimento a partir de brincadeiras tradicionais

b. procedimentos de organização do gestual

c. ampliação de sentidos de gestualidades cotidianas

Na primeira parte, pudemos estreitar as memórias mais simples entre Brasil e Angola, através de cânticos e brincadeiras de roda, equiparando nomes e regras de jogos tradicionais infantojuvenis. Compreendemos que havia alguns jogos bastante semelhantes, apenas sendo chamados diferentes, ou com alguma regra diferente, como o pique-bandeira. De todo modo, o foco deste momento era estimular que os artistas e seus grupos – e até mesmo as crianças do entorno, que frequentam o espaço e acompanhavam a oficina – compreendessem a riqueza existente no nosso baú de referências ancestrais, muitas vezes ali disponíveis a nós, repletos de características que elaboram qualidades fundamentais à prática cênica, e ainda, percebendo-as como procedimentos possíveis de pesquisa genuína em artes cênicas

O segundo momento nos levou a decupar ações cotidianas da vida angolana e de seus vilarejos e províncias – a vida no mercado, os caminhoneiros, os candongueiros (as lotadas de Cazenga e Luanda), as mulheres e sua relação com a

agricultura. Na dimensão ética, mais uma vez, aludir a essas experiências significava legitimar as vivências cotidianas angolanas, e conferir a elas lugar de honra como referência cultural, colaborando para uma perspectiva panafricanista e contracolonial. Na dimensão estética, a partir da construção de partituras corporais dessas ações cotidianas, fomos elaborando cada uma delas, pensando em pesos e contrapesos, imagens referenciais das ações, preenchendo as transições que faltavam, a fim de que a partitura corporal remetesse à imagem “original”.

O terceiro estágio foi encruzilhar o sentido original das partituras corporais, encruzilhando-a com canções (sejam elas quais fossem), estimulando os participantes a ampliar os vetores e estados criando uma terceira imagem, construindo sentidos metatéticos e/ou disruptivos. Dentro de minhas autopercepções como artista, compreendo que essa construção, que eu chamo de *igba keta* (a Terceira cabaça), contribui para compreendermos que os sentidos construídos em cena não são únicos, nem determinados por uma ou outra linguagem, mas pela presentificação de todas elas; a corporeidade Igba Keta não busca o conforto ou a “resposta certa”, “a história única”, mas a complexidade da vida e das múltiplas vozes que nos compõem e que nos tornam únicos e diversos e divergentes.

Imagem 45 – Pós-apresentação Centro Cultural Brasil-Angola

Fonte: Acervo pessoal da autora, 2021.

Com o apoio do CBTIJ (Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude), havíamos enviado o registro do espetáculo “Nuang, caminhos da liberdade” para parceiros da ASSITEJ - Associação Internacional de Teatro para Infância e Juventude. A coordenação do FESTECA – Festival Internacional de Teatro de Cazenga, em Luanda, Angola – foi uma das equipes que recebeu o material, e nos contactou com o convite para apresentarmos presencialmente na sua 16ª edição, que aconteceu de 8 a 18 de dezembro de 2021.

O surgimento da variante Ômicron, de contágio mais rápido que as anteriores variantes de COVID19, quase foi o empecilho para nossa ida. Por, talvez, sorte, conseguimos comprar as passagens. Penso, sinto e sei que as Ancestralidades desejavam isso tanto quanto nós. Conseguimos ir a Angola.

Realizamos duas apresentações na sede do ANIM´ART, uma no Centro Cultural Brasil Angola, no centro de Luanda, e uma na Fundação Cultura e Arte, na Ilha de Luanda. Além disso, visitamos a Escola de Formação de Professores, para falar sobre o espetáculo e as relações entre Brasil e Angola; participamos do programa "Tá se bem", na TV Palanka, apresentando trechos do espetáculo e conversando sobre a nossa viagem com o apresentador Bruno Ricchon.

Ainda que fosse – e ainda percebo assim – uma alegria levar “Nuang” de volta pra casa, uma das principais preocupações que caminhava comigo, como diretora, produtora e educadora, era sobre como esse trabalho seria acolhido em Angola, explico: como um trabalho pensando as ancestralidade e vínculos históricos africanos e africano-diaspóricos, contudo criado por diaspóricos, seria percebido pelas pessoas do país e/ou continente que é abordado?

Apresentar Nuang em Angola era como dizer “mãe, olhe aqui o que eu fiz! Olha o presente que eu trouxe pra você!”, do mesmo modo como as crianças oferecem flores e desenhos para suas mães e esperam um abraço carinhoso. Mas como isso poderia acontecer se o principal conceito-fundamento do trabalho é pensado de modos diferentes aqui e lá: Quilombo ou Kilombo? Algumas surpresas nos encontram nesse grande caminho chamado Atlântico.

Nuang é um espetáculo de descendentes! Tecido a partir das linhas, dos vestígios de conhecimentos e sensações relacionadas às origens; no entanto, um urdimento que atravessa e é atravessado pelas correntezas do Atlântico e as perdas

sofridas nesse atravessamento forçado. Portanto, outra pergunta surge: o conhecimento que temos disponível, a que temos acesso, é o suficiente para construir, não “A” verdade, mas uma verdade com a qual nossos (considerados) irmãos se espelhem também, se reconheçam?

Enquanto Quilombo, para nós, é referência **geopoÉtnica**, espaço de luta política e econômica, ao longo da história deste território e contemporaneamente, em Angola, Kilombo é o espaço de transição ritualística para os rapazes, espaço temporário, em que seu status social transitaria de meninos para homens. Há nisso, nessa pequena imensa diferença, um exemplar de como as subjetividades africanas e as subjetividades diaspóricas são construídas: as duas enfrentaram a colonização, a latifundiarização do pensamento (como diria Nego Bispo); contudo, uma delas passou pela desterritorialização de tudo de si – terra dentro, terra fora.

Qual terra nos habita, como chamar essa terra, como refundá-la, quando os sedimentos primeiros foram dissolvidos no mar?

Imagem 46 – Nuang e Máscaras

Fonte: Acervo da autora, 2021.

Conversando com Beatriz Nascimento, ela me diz “Somos Atlânticos”. Vou somar essa afirmação ao conceito de Epigenética, e tomo a licença de ampliar como expressão para Epigenética Poética pra pensarmos ser essa operação aqui a premissa ontológica e kinésica e estética inexorável para a refundação de nossos territórios imaginários. Nossos reconhecimentos não se darão por conceitos fixos, mas pela fluidez dos encontros, pela porosidade dos afetos e das necessidades de continuar existindo. Dissolver é ampliar. Ser Atlântico em Novas Terras é unir dois elementos prenhes de Memórias e de Inteligências para construir respostas, para assentar Dádivas. E nosso povo é detentor de conhecimentos de Acordar dessas respostas. Se o Kilombo era trânsito espiritual, cosmossensível, o Quilombo será assentado na possibilidade de ser novamente, de alçar-se à sociedade própria, com autonomia de gestar, de assentamento de Presenças legítimas. Novamente, Beatriz sopra que “O Quilombo é o desejo de libertar-se”.

Estaria aqui um possível entendimento para esse retorno ao Continente-Mãe e assim foi. Os sorrisos, o dançar junto, o vaiar da personagem-vilão-colonizador, o cantar, entoar “uhuru”: as preocupações são ínfimas em frente ao encruzilhado Epigenético Poétnico desse território chamado Artes. Artes da Presença. Patrimônio Geopoétnico da Dádiva.

Nuang é Quilombo e Kilombo.
Igba Keta.

A terceira atividade realizada foi uma palestra sobre História do Teatro Negro no Brasil, e as relações entre Brasil e Angola nas artes. Neste momento, estavam presentes também Orlando Domingos, diretor do FESTECA, Professor Pinto Nsimba, da Universidade de Luanda. Na atividade estavam presentes os grupos e artistas participantes da edição do festival.

Como a proposição da fala já havia me sido informada, levei na bagagem um livro que considero fundamental na pedagogia das Artes Cênicas no Brasil, *História do Negro no Teatro Brasileiro*, de Joel Rufino do Santos. Neste livro, Rufino remonta a uma história do Teatro Negro no Brasil que não exclui os espetáculos tradicionais – Jongo, Bumba Meu Boi, Congado -, ao contrário, os exalta como fundantes e legado

das performances rituais do continente africano, e segue até os grupos contemporâneos como Bando de Teatro Olodum, NATA e Cia dos Comuns, Cia Black e Preto, e passando pelo marco efemérico do TEN (Teatro Experimental do Negro).

A partilha planejada foi justamente de considerar a construção de um pensamento de história das artes cênicas autônomo à história do teatro Ocidental, também por suas diferenças poético-estéticas – a estrutura não cingida entre linguagens, e sim a presença de todas elas, a fim de construir o fenômeno cênico –, mas principalmente por sua origem territorial e filosófica (as quais acabam por fundamentar o motivo anterior).

Sendo a única mulher da roda e com palavra outorgada, iniciei entoando a Osun, explicitando, após o orin, e contando justamente sobre as diferenças construídas pelo Atlântico, pela escravização e miscigenação, e de como buscávamos, no Brasil, nós artistas pretes, nas inteligências africanas herdadas, o nosso Osé filosófico, especialmente nas Artes. Também explicitei como nas artes cênicas, o sabão da costa estava ali em frente a nós: aquelxs artistas, seus corpos expandidos de modo de dizer e com construções cênicas peculiares a sua própria experiência de vigor cultural, e… as máscaras e suas performances.

Imagem 47 – Conversa sobre Artes e relações Brasil e Angola

Fonte: Acervo pessoal da autora, 2021.

Conversamos sobre as máscaras como história primeira do Teatro Negro no Brasil, as suas relações com os espetáculos tradicionais brasileiros (e que, mesmo alguns de origem europeia, ao serem atravessados pela performação de artistas pretes, expandiam seus sentidos e performatividade pela experiência cênico-ritual africana e africanobrasileira), e de como conseguíamos identificar a continuidade dessas poéticas nos espetáculos que assistimos e na relação com o público/comunidade.

Para mim, era muito importante explicitar essa questão, por haver compreendido e verificado que, após os períodos e lutas de independência, no desejo de elevar os níveis culturais do país a um patamar espelhado na Europa, todas as potências de conhecimento e sabedoria próprios, ou genuínos de grupos étnicos ou de entendimento angolano, são constantemente subalternizadas, sendo consideradas por eles mesmos como ultrapassado ou “primitive”. As pessoas mais velhas que falam idiomas originários, como umbundo ou kimbundo ou Kikongo, possuem vergonha de dizê-lo.

Dissemos a eles: nós aqui no Brasil, pagamos para aprender kimbundo, ficamos buscando referências africanas, angolanas, nigerianas, beninenses, malinenses e tchokwe e iorubanas e fon e ewe e bambaras e fulas e dogons e muitas mais pra adubarmos nosso sentido de ser e de fazer. Vocês têm tudo! Sim, pois, estando nós ali como representantes de um país admirado, e pelo qual os angolanos nutrem amizade e admiração, como educadora e mulher africanodiaspórica entendi como meu dever ancestral compartilhar sementes de autodeterminação com minhas irmãs e irmãos. A branquitude e seus sistemas de planejamento etnocida arrasam os territórios mentais e espirituais, abre valas de sentidos, rouba o que é fundamental para a existência, e enxerta terras parasitas, zumbizando as Emí, as ***Epistèmís***, isto é, as concepções africanas e africanodiaspóricas que nos dignificam.

Estabeleci uma crítica à história do teatro no Brasil, que ainda coloca pensadores fundamentais como Benjamim de Oliveira, na área de anexos do livro, ou descreve em três colunas do mesmo a história do TEN, e o quanto esses artistas foram visionários para a construção de um Teatro Moderno Brasileiro. Compartilhei o termo “Pega a visão!”, que falamos aqui quando queremos chamar atenção a algo e nos juntar em torno de um objetivo. Eles acolheram com alegria a expressão, repetindo-a constantemente.

Por certo, já se pode inferir que, devido ao tempo disponível para a fala – permaneci durante 50 minutos partilhando ideias com os presentes! – não foi possível esgotar o assunto, mas conseguimos estabelecer disparadores de núcleos ideológicos, de sementes asílicas, aquelas que teimam em germinar e brotar, a despeito do trasladar do tempo e do espaço.

Imagem 48 – Menina vestindo a máscara Nuang/Mwana Pwo após o espetáculo

Fonte: Acervo pessoal da autora, 2022.

Polirritmias

Em decorrência dessa experiência (e de muitas mais, que já se colocam em um plano mais cotidiano, pessoal e intimista), continuamos as relações tanto em amizade quanto em planejamento de futuro: a Obalufônica assinou junto ao Anim'Arte um contrato de mútua colaboração entre Brasil e Angola, a fim da construção de uma rede de contatos e de apoio intercambista, principalmente no que diz respeito a artes.

Em novembro de 2022, através desse acordo, um dos grupos do Anim'Arte, o Tic Tac, veio ao Brasil, apresentando no Teatro da UFF, em Niterói, e no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, os dois espetáculos, "Firmino Robotero", de Antonio Fonseca e "Jimbambe", de Óscar Ribas (escritor e pesquisador angolano, que estudava as relações entre performances e religiões tradicionais angolanas e a Umbanda brasileira, especificamente a Makumba.).

O grupo também compartilhou falas na Faculdade Cesgranrio e no Colégio Pedro II, e junto a Orlando Domingos, estabelecemos conversas sobre parcerias futuras com o Goethe Institut e o Consulado Geral de Angola.

Daqui do Brasil, a rede foi formada: foram chamados a conversa artistas como Luiz Monteiro e Betho Pacheco para consultoria sobre Carnaval; Paulo Mattos, sobre produção e interlocução institucional; e principalmente artistas e Produtores pretes e de Zonas Oeste e Norte e da Baixada Fluminense, como Damiana Inês, Junior Dantas, Aryelle Christine, Wildson França, Graciana Valladares, Junior Capeloni, Wallace Lino, João Pedro Zabeti, com suas experiências territoriais de produção e criação de projetos artísticos, a fim da continuidade de trocas.

Enfim, muita coisa a fazer, a revolver.

Porque "Quilombo é aquele espaço geográfico onde o homem tem a sensação de oceano", sim Beatriz.

Estamos em Quilombo.

7 OLU EKO

"A memória ancestral não descansa e as orações são proferidas como lembretes das responsabilidades naturais."

Wole Soyinka

Talvez, pensei, os estudantes possam se banhar naquelas águas em que eu mergulhava.[46] Desde muito, estive construindo procedimentos e pensamentos que partem das máscaras e esculturas africanas, e seus herdeiros – os espetáculos tradicionais brasileiros – como elemento poético central e disparador cênico, seja pela linguagem visual, seja na construção corpórea, isto é, como fundamento filosófico poético-estético tradicional africano e africano-diaspórico. Se é verificável que as obras de artes reverberam seu tempo e espaço, princípios de uma **Filosofia da CorpOralidade**, e sua organização em **Artes da Presença**, estão pulsantes ali, apenas esperando serem lidos.

Esculturas e máscaras africanas reiteradamente nos apresentam simbolismos corporais que nos denotam concepções sobre o corpo que expandem as noções fisiológicas. A desproporcionalidade nos revela proporções espirituais, as quais, como educadora, me fizeram entender que um trabalho de expansão cênica focando corporeidades pretas agenciadas precisava atentar a essas referências ali inscritas, portanto, entendendo esculturas e máscaras como documentos de **PoÉtnica** e **EstÉtnica**, disponíveis a uma construção de processo pedagógico cênico.

Como não relacionar um umbigo proeminente à importância do ventre como gerador e amplificador da movência corpórea e de fluxo de estados emocionais? Como não perceber os joelhos e cotovelos sempre em arcos, sugerindo fluidez energética do corpo e estado de prontidão para a continuidade das ações? Como transformar essas observações em exercícios de escavação e esculpimento corpóreo-cênico, compreendendo que não se trata apenas de "casca" material, mas de reverberação, o corpo é isto, é essa simbiose cósmica que se expressa em muitas

[46] Nada do que eu diga transborda mais que a Presença.

dimensões e que nos é soprada em continuidade, como patrimônio dadivoso, sem hierarquia e com inexorável coexistência, portanto: o metafísico só existe via físico.

Imagem 49 – Escultura em madeira. A proporção que obedece a cargas simbólicas.

Fonte: Acervo pessoal da autora, 2019.

A artista compreende o processo, no entanto, a educadora precisa comunicar e proporcionar disparadores de experiências para a construção de sentidos muitas vezes fora do que toda essa engenharia significa para mim. Como nos relembra Wole Soyinka, “A responsabilidade ancestral de griots, cantores tradicionais, narradores épicos, escultores e muralistas é com a continuidade e está no cerne de uma estética africana.[47]” (2017, p.152). Trabalhar com o Corpo, esta matéria efêmera, nos enseja a urgência de devorar o mundo e compartilhar a colheita desses sabores.

Semear caminho não é ditar a caminhada. E se “o objetivo da arte é revelação”, a gente aponta pro sol e faz de tudo pra que não se fixe no braço que aponta e nem se cegue pela luz de lá – ou daqui. “Se o objetivo primeiro da arte é também constantemente transformar o ser, e os próprios modos de expressão e representação das artes”[48], como construir processos de partilha em que haja a construção de processos antirracistas e reconhecimentos de processos autonomia epistêmica dentro de cursos de artes cênicas, sejam oficinas pontuais ou profissionalizantes ou faculdades?

Desde 2013, busco em plataformas da internet planos de curso de artes cênicas e/ou teatro, assim como observei em retrospectiva a minha própria jornada como estudante, para observar como os saberes africanos e africanodiaspóricos são integrados a esse currículo de construção de atuantes, e sim, em que medida eles se dão, isto é, em que semestre eles acontecem, ou em quantos semestres eles acontecem.

Dos sites que consegui encontrar, me chamou atenção o fluxograma da graduação do Departamento de Estudos em Teatro e Cinema[49], da Universidade da Nigéria, localizada em Nsuka, no estado de Enugu (área central nigeriana). O curso tem a possibilidade de ser integralizado em três ou em quatro anos, dependendo da combinação que o estudante escolha fazer – com o curso de Literatura ou de Antropologia, por exemplo. Surpreendeu verificar os nomeados componentes curriculares “Traditional African Festival Theatre”[50] e “Traditional African Theatre”,

[47]“The ancient responsability of griots, traditional singers, epic narrators, carvers, and muralists is continuity, and it lies at the heart of an African aesthetic.”
[48] p.154.
[49] Disponível em https://theatreandfilm.unn.edu.ng/programme/.
[50] “Festivais teatrais tradicionais africanos” e “teatro tradicional africano”.

disponíveis para serem cursados no primeiro ano de ingresso dos estudantes, já no primeiro semestre.

"Traditional African Festival Theatre" apresenta como ementa o seguinte: "Este curso tem como premissa os festivais tradicionais. Conteúdo, contexto e formas dos Festivais Africanos são examinados, enquanto a interrelação de tais festivais com o teatro ocidental é avaliada. Outro campo de importância são as características comuns de festivais africanos de teatro, independentemente de sua localização e diversidade cultural. Demais áreas de foco são as características que tornam os Festivais Africanos de Teatro uma forma de teatro total."[51] Talvez seja necessário lembrar que "teatro total" é uma nomenclatura ocidental criada para dizer das formas cênicas que contemplam a presença da música, da dança e arte oral na construção dos espetáculos – dada a escolha asílica de tratar estas linguagens artísticas como campos de conhecimento separados, característica incongruente e despropositada dentro da cosmossensação africanorreferenciada.

Agregada a essa ideia, avalio que um fluxograma que traz esta estrutura nos indica o pensamento de apresentar a Presença de uma dada ancestralidade cênica como fundante a uma agência de construção de pensamento político-cênico e base da construção de um atuante africano. A conversa com outras formas de pensamento em artes aconteceria, mas não antes do reconhecimento dos saberes de sua localização de mundo. (ou, no mínimo, conjuntamente).

Nos cursos em que cursei e os em que lecionei, me recordo de quando em se tratando de um pensamento espiritual em artes, a partir da ideia de ritual, os primeiros semestres são localizados nos ditirambos, os festivais rituais gregos. Não tenho nada contra eles, mas se é pra compreendemos profundamente os rituais, temos exemplos múltiplos aqui no Brasil: a chegada do espírito santo na Assembleia de Deus, a ayahuasca, as macumbas cariocas.

Recortando sobre os cursos no Rio de Janeiro – não vou me estender, pois realmente acredito que isto mereça um documento posterior – observo que os

[51] "This course has its premise on traditional Festivals. Content, context and forms in African Festivals are examined while the interrelationship of such festivals with Western theatre form is evaluated. Another area of significance is the common features of African festival theatre irrespective of their setting and cultural diversity. Some other area of focus is the feature that makes African Festival Theatre a total theatre form."

fluxogramas dos cursos, quando contém temáticas africanas, ou africanodiaspóricas, ou negras, reúnem as seguintes características:

- A maioria não expressa oficialmente esses conteúdos em seus componentes sobre atuação (quero dizer, como fundamentos do Ser Atuante Performagente), isto é, não existem componentes curriculares que explicitamente, para sua validação junto aos órgãos oficiais, se apoiem em nossas ***epistèmis***, as epistemes pretas, para se legitimar, ou seja, ainda são necessárias as bibliografias escritas por autorias brancas, sempre as mesmas;
- Os componentes curriculares que validam os fluxogramas dos cursos em relação às leis 10639/03 e 11645/08 são posicionados da metade para o fim do curso; isto implica em um discurso que afirma continuamente, e que inscreve epigeneticamente em seus estudantes de que a base das artes cênicas" ou do "teatro" são os encenadores ocidentais;
- O estudo sobre um "teatro brasileiro", ainda se faz por um elogio à miscigenação e à antropofagia, e quando inclui artistas negros, o apresenta em caráter de excepcionalidade através da figura do TEN (Teatro Experimental do Negro) e Abdias do Nascimento, ignorando seus pares contemporâneos, e os diversos grupos e artistas negros em presença em anterioridade e em continuidade ao TEN, e com pesquisas diversas;
- Os espetáculos tradicionais – Maracatu, Bumba-meu-boi, Carimbó e demais – ainda são oficializados em uma perspectiva de estudos etnográficos ou antropológicos, em uma atitude de *folclorismo pitoresco*, e em destituição de seus princípios ***PoÉtnico-EstÉtnico***-cênicos, como descendentes de uma *asili* africana fluente e evidente em sua complexidade dramatúrgica e seu modo de pensar e fazer as noções de personagem, figurino, espaço e relação com participantes.
- São os agentes educadores que levam, oficiosamente, para os componentes curriculares que medeiam, autorias ou fundamentos

> africanos e africanodiaspóricos, contudo isto dependendo do grau de pesquisa e/ou interesse desse agente em levar essa perspectiva.

O reflexo disto nas mentalidades do corpo discente é explícito: toda a estrutura mental, corporal e espiritual desses estudantes se torna asilicamente construída a partir de lógicas ocidentais. A verdade única, a história única, o mercado único. O trabalho do agente educador africanorreferenciado ou afrocentrado se exaure em ter de realizar uma espécie de tradução: a expectativa de que toda ***epistèmi*** partilhada seja comparada a alguma episteme ocidental, a fim de sua validação ou entendimento. Tradução é traição, já diz a máxima. Esse sincretismo epistêmico descuidado vai levando ao esvaziamento da possibilidade de uma construção de agência africana dentro dos cursos de artes cênicas, nossas investidas antirracistas, e de possíveis aliados[52], sendo lidas como “atender a um modismo”. E acabam sendo mesmo. A educação antirracista ainda precisa caminhar muito para se tornar uma educação quilombista.

Já sabemos que isto é planejado. Patrícia Nunley nos lembra que a arrogância epistêmica ocidental erige um sistema de educação observado a partir de “5% das crianças do mundo para compreender os outros 95% das crianças” (2000, p.248), portanto, não se trata mais de uma questão de acesso a conhecimento, mas de desejo genuíno societário de construir uma educação pluriversalista e que converse com a população negra – e dos povos originários e seus descendentes. Em um território em que os dados oficiais contam 56% da população sendo preta e parda (nomenclatura do IBGE), esse objetivo explícito de multiplicar protetores de valores que expulsem pessoas negras de si mesmas encontra as leis 10.639/03 e 11645/08 como dispositivos que atrapalham o cotidiano da educação formal, o que se espelha em chegarmos a 21 anos da primeira lei, e ela ainda ser um “desafio” para os agentes de educação que saem dos cursos de graduação. As conquistas de dispositivos legais pelos Movimentos Negros Brasileiros encaram e esbarram em uma *asili* absolutamente pensada para o desenvolvimento de pessoas africanodiaspóricas.

Estamos furando o plano, contudo isto não é suficiente, e não é digno diante da Presença de construtos pedagógicos milenares legados em nossa amefricanidade.

---

[52] Cuidado! Corra!

EU ESTOU FURANDO O PLANO!
SOU ALARINJÓ! SOU NGANGA! SOU OLÙKỌ́!

Olùkọ́ é a palavra iorubana que pode ser traduzida como agente de educação, ou professora. Como tantas que fomos nos deparando neste documento, *olùkọ́* possui mais dimensões que a permeiam invisivelmente. /*Olu*/ pode ser traduzido simplesmente como deidade. Daqui já se depreende a dimensão educacional como própria do alcance e da junção de nossa materialidade com as Presenças. Somos seres espirituais experimentando uma vida material. Nossas vidas como performances de Presenças.

Já /*eko*/ pode alcançar ao menos dois sentidos: o primeiro, vigor, o que em si já é fundamental para atuantes. Uma segunda possibilidade tradutória é o processo de adquirir entendimentos em todos os sentidos.

Isso me emociona profundamente: imaginar que o processo de Educação, seja ele qual for, é uma jornada de compreensão que atravessa todas as camadas possíveis de serem alcançadas, de modo vigoroso, orientada em direção e pela própria Presença.

Olu a mi mowo

Bàbá Olufon Olofin olu a mi mowo

Ẹ kun a ṣe ke

a ṣe ke o manpa a ku o

Iku ẹ wure re o o

Ara mi fun a di ẹ

Eepa oro

Eepa oro

Awá ko ko ri ko oba onila orida be na bẹ

Iku ẹ wure re o o

Ara mi fun a di ẹ

Eepa oro[53]

[53] Orín (cantiga devocional) a Oxalufan.

Portanto, uma Educação que orienta não para objetivos, mas para a construção de Propósito.

Para tanto, segui no passo de mestras e mestres anteriores, os quais vêm construindo metodologias negras, reflexo no pensamento firme e delicado de Inaicyra Falcão, quando afirma que nossa busca é

> encontrar um estilo original para expressar e falar do corpo, com enfoque no indivíduo. Isso só vai ser possível com a troca “de fora pra dentro e de dentro pra fora”. Descobrir pelo movimento corporal a si mesmo e ao outro sem dicotomia. Uma forma de pensar diversa daquela que historicamente se teve(...) (2002, p.53)

logo, uma pesquisação de sequências de atividades que pudessem despertar em cada participante seu próprio entendimento sobre como a Memória e a Ancestralidade estão vivas em seus corpos, em proposições de exercícios baseados em perspectivas ancestrais pretas, africanas e amefricanas, desdobradas a partir das experiências artísticas e compreensões filosóficas que vim recolhendo ao longo de minha jornada, enfim, todos os pensamentos e processos de que viemos conversando desde o início deste documento. Nisto se basearia a pesquisação **CorpOralidade**.

Essa intencionalidade alçava dois pontos:

- o fortalecimento de participantes negres, como eu, os quais, talvez, por identificação e espelhamento e sensação de pertencimentos (fosse pela partilha das epistèmís/conceitos/categorias e experimentações cênicas/artísticas), compreenderiam a viabilidade de existirem como artistas, e traçarem suas próprias trajetórias, assim compartilhando com minhas irmãs e irmãos referências que nos foram roubadas, negadas ou apropriadas, e vestidas com nomes de encenadores ou movimentos artísticos não-negros.

- a possibilidade de artistas não-negres experimentarem epistemes/conceitos/categorias e experimentações cênicas/artísticas fundamentadas em pensamentos assentados em filosofias negras, estes, portanto, tendo a possibilidade ampliar o seu escopo de referências em Artes Cênicas, e este conhecimentos sendo mediados por uma educadora negra.

Portanto, construir uma jornada pluriversal, nos termos de Mogobe Ramose[54], em que as Artes Cênicas são articuladas como Artes da Presença, da presença do gênio africano, e criado por pessoas africanas e africanodiaspóricas, em modos de pensar que respondem a uma lógica inter e transdisciplinar de pensar a Vida, em que as categorias de artes cênicas não estão pintadas de preto, **são Pretas**. Dizemos a incomodar, se assim mais uma vez for necessário: Preto. A **CorpOralidade** e todas as porções que a compõem se somam à agência preta na construção das **Artes da Presença**.

Experimentando práticas e procedimentos, então, desde o período como artista-educadora em centros culturais, é em 2019, que consigo me aproximar de algo que compreendi que poderia ser partilhado como laboratórios de pesquisa corpóreo-cênica: *Dramaturgia narrativa da memória corporal* aconteceu no Pólo SESC Educacional, do Rio de Janeiro, reuniu 16 participantes (meus *odu*, eu dizia a eles) que me fizeram compreender, mais uma vez – assim como em Terra sem Acalanto – que era possível, e eu tinha o que compartilhar. Construo o projeto após observações organizadas quando da minha participação no curso de Filosofia Política, no Geeru Maa, departamento de Filosofia Africana, na UFRJ, coordenado pela Profa. Dra. Aza Njeri. Esta experiência é a que me fortalece para enviar o projeto de Doutoramento a UERJ.

Os participantes de *Dramaturgia narrativa da memória corporal*, foram em sua maioria pessoas negras, de idades variadas, e com atuações diversas: produtores culturais, atrizes e atores, contadores de histórias, cineastas, dentre os quais um Babalorisa.

Estamos aqui.

[54] Mogobe Ramose é sul-africano, professor de filosofia na Universidade da África do Sul em Pretória e diretor do Centro de Aprendizagem Regional da Unisa, em Adis Abeba, na Etiópia. Um dos conceitos mais reconhecidos é a Pluriversalidade, a qual compreende que o Ser se manifesta por meio da multiplicidade e diversidade dos entes e ideias que o habitam. Com isso, saímos da universalidade excludente para chegar à pluriversalidade, essencialmente acolhedora, xenofílica e orgânica.

Imagem 50 – 2019, Polo SESC Educacional Rio de Janeiro, Dramaturgia Narrativa da Memória Corporal

Fonte: Acervo pessoal da autora, 2019.

Imagem 51 – 2019, Polo SESC Educacional, Dramaturgia Narrativa da Memória Corporal

Fonte: acervo pessoal da autora, 2019

Imagem 52 – 2019, Polo SESC Educacional, Dramaturgia Narrativa da Memória Corporal

Fonte: acervo pessoal da autora, 2019

A partir do mesmo ano, passei a atuar como professora na Faculdade CESGRANRIO, nos cursos de Pedagogia, Bacharelado e Licenciatura em Teatro. O convite se iniciou em 2016, ainda na fase de implantação dos cursos junto ao MEC, quando o então e atual coordenador Eduardo Vaccari me solicita a criar as ementas dos seguintes componentes curriculares:

- Atuação em Narrativa;
- Contação de Histórias;
- Expressões Populares Brasileiras.

Em cada um deles, percebi um caminho para poder exercitar e construir processos que se alinham aos meus propósitos.

Atuação em Narrativa é um componente curricular ofertado no 4º semestre, para estudantes de Licenciatura e Bacharelado. Oportuniza-nos a aplicação do processo **CorpOralidade**, e possíveis conversas com mais **poÉtnicas**, mais explicitamente, as indianas, através do estudo do *Natyashastra*[55] e das *rasas* (estados emocionais), e japonesa, através do *butoh-ma*[56]. Assim, experienciamos as condições e diferenças sobre as ideias de agência e protagonismo, a construção de narrativas autorais e que pudessem refletir sobre o modo como as mitopoéticas de cada estudante são material poético-estético em suas proposições como atuantes-criadores. Ainda, a leitura e discussão de artigos escritos por pensadoras e pensadores negres e indígenas, e as decorrentes experimentações das ideias propostas por estes nos levam a pensar e agir em uma corporeidade plena de vigor,

[55] *Natyasahastra* é provavelmente o maior e mais abrangente manual de teatro e dança do mundo e ainda constitui a base das formas clássicas e contemporâneas de teatro e dança na Índia, incluindo sua indústria cinematográfica Bollywwod. Natya (as artes cênicas) foi ensinada pelo Deus Brahma ao sábio mítico Bharata, que teria registrado esse ensinamento no Natyashastra. A origem do livro está, portanto, é mítica e oral, e atravessa o tempo. É dividido em 36 capítulos, com orientações sobre quase todos os aspectos das artes cênicas: a construção do teatro, o palco, o uso da voz, maquiagem, figurino, estilos de atuação, técnicas de dança, crítica teatral e indicações sobre produção de espetáculo.

[56] *Butoh-ma* nasce no Japão, após a segunda guerra mundial. A experiência traumática das bombas atômicas e a convivência entre vivos e mortos e quase-mortos e quase-vivos, impele artistas a serem dançados pelo *butoh*. A partícula *ma*, no Zen-Budismo, significa “vazio” e “espaço entre as coisas”. *Butoh-ma* é o caminho para tornar visível o invisível. A direção do dançarino de *Butoh* é encontrar a relação com seu mundo mais profundo, as suas sombras, o encontro de uma dança que seja antes de tudo conectada com a pessoa que a realiza e os mortos que vivem nela.

de *bara*, fundamental para a construção de um corpo vibrante e vigoroso, das sutilezas às agudezas, fundamental para solos narrativos (o que enfoque do semestre) ou quaisquer outras vivências cênicas de que viessem a participar.

Imagem 53 – Emerson Santtos – exercício de Atuação em Narrativa, Faculdade Cesgranrio

Fonte: Acervo pessoal da autora, 2023.

Pela Contação de histórias, honramos as leis 10639/03[57] e 11645/08[58], pensando a Pedagogia como *PedagOralidade*, trazendo as sociedades de tradição oral como praticantes seculares do conceito de pluriversalidade, através de suas narrativas e seu modo de pensar a existência e presença das crianças e do que seja educar um ser pelas perspectivas africanas e indígenas, como **ancestrais do amanhã**. Trazemos Azoilda Loretto Trindade e bell hooks, mais uma vez, para pensar afeto, legitimidade de conhecimentos particulares de um território e/ou de um grupo, e a partilha dos valores civilizatórios afro-brasileiros na Educação Infantil.

Já Expressões Populares Brasileiras, oferecida a estudantes de Pedagogia, Licenciatura e Bacharelado em Teatro, nos traz a possibilidade de refletir sobre quem cria e quem detém a criação de bens simbólicos, o que determina o registro de bens culturais materiais e imateriais, e a luta de comunidades tradicionais contra a apropriação e deslegitimação de seus territórios geográficos e ***GeoPoÉtnicos***. Também nos oportuniza reposicionar a História das Artes Cênicas Brasileiras a partir da perspectiva que Joel Rufino dos Santos nos apresenta no livro *História do Negro no Teatro Brasileiro*: os espetáculos tradicionais do território brasileiro – o Jongo, Maracatu, Caboclinhos, Bumba-meu-boi, Folia de Reis, Cavalo Marinho e tantos outros, como estruturas cênicas apoiadas e/ou atravessadas e/ou sedimentadas em fundamentos **PoÉtnicos** e **EstÉtnicos** africanos e dos povos originários de Abya Yala[59], e como isto já foi percebido e coletado de inúmeros modos por encenadores não-brasileiros, não-indígenas e não-negros.

A descrição dos vários exercícios propostos dentro destes componentes seria algo extenso, porém, vai ao encontro do que partilhamos nos capítulos anteriores nas partilhas do meu processo artístico de entendimento como **Alarinjó** e **Nganga**. Como **Olukó**, quero aqui destacar a resposta junto aos estudantes, e escolho, para isso, o procedimento da criação de máscaras pessoais para a criação de performances rituais.

---

[57] Lei brasileira promulgada em 9 de janeiro de 2003 que estabelece a obrigatoriedade do ensino de "história e cultura afro-brasileira" dentro das disciplinas que já fazem parte das grades curriculares dos ensinos fundamental e médio. Também estabelece o dia 20 de novembro como o Dia da Consciência Negra no calendário escolar.

[58] Lei promulgada em 10 de março de 2008, ampliando o escopo da lei 10639/03, estabelecendo a obrigatoriedade do ensino da história e cultura indígena no ensino básico.

[59] Abya Yala significa “terra madura", "terra viva" ou "terra que floresce". É o nome dado pelo povo kuna, originário do território que conhecemos como Panamá e da Colômbia, à delimitação geográfica, também nomeada como América, pela europeidade.

Venho mediando o laboratório de construção de máscaras desde 2003, a partir justamente da exposição Arte da África. Ao longo do tempo, a atividade foi passando por modificações, devidas a aprendizagens recebidas nas experiências com os participantes. É uma atividade a qual já realizei com pessoas de faixas etárias variadas, de crianças a senhoras, em escolas e espaços culturais.

Para a graduação, o processo das máscaras é inserido dentro do componente *Expressões Populares Brasileiras*, ao encontro de exemplificar sobre a necessidade de composição de procedimentos afins a uma educação antirracista a qual não copie os procedimentos ancestrais, mas se inspire neles para construir experiências significativas.

Considero que a simples orientação “vamos fazer uma máscara africana” não soluciona e nem constitui um exemplo de ação que seja orientada pelo espírito africano, ao contrário: dado o plano de multiplicação de estereótipos e estigmas relacionados ao signo *africano* e seus bens culturais, uma máscara africana feita sem a devida intencionalidade pedagógica de agência africana e africanodiaspórica, vai redundar na representação daqueles traços fisionômicos que ressaltam o imaginário racista sobre uma pessoa negra, aqueles que cotidianamente nos afastam de uma vida dignificada: lábios e nariz largos, pintados de vermelho, rosto verticalmente elipsoidal etc. etc.

Portanto, para a construção das máscaras, primeiro é preciso... a conversa! E as Gèlèdè, as mães, e a capacidade que temos de contar histórias vêm ao nosso auxílio novamente: Apresentamos ao grupo – dependendo das condições de espaço e tecnologia, sem dúvida – fotos e vídeos sobre a diversidade das máscaras, tanto no continente africano quanto em Abya Yala. Conversamos mais detidamente sobre as máscaras gèlèdè e sobre as “histórias” que elas podem apresentar, desde antes até sua presença nos dias de hoje – imagens de cavaleiros, de animais, de motos, de cotidiano na cidade.

Estamos Aqui!

Após isso, faço cinco perguntas a serem respondidas individualmente por cada pessoa. Elas podem variar, dependendo do contexto do grupo, mas comumente são estas:

1. Qual seu maior medo?
2. Qual lugar você foi mais feliz?
3. O que é família para você?
4. Para a harmonia do mundo é necessário _____.
5. Sem arte eu _____.

Na próxima fase, é o momento de transformar a palavra em visualidade: de posse de cinco folhas de papel A4, o participante fará com que cada uma das respostas às perguntas acima se transforme em uma imagem visual, a qual será recortada (o importante é o ato de destacar o contorno da folha de papel, similar ao entalhe da madeira realizada pelo escultor). Logo, ao final dessa etapa, o participante possuirá cinco imagens distintas.

Imagem 54 – protótipo de máscara em papel. 2014

Fonte: A autora, 2014

Agora, justapomos os recortes: cada pessoa escolhe como organizar a composição destas cinco imagens, onde cada recorte ficará. Ao final, teremos algo como no exemplo da imagem acima.

Algo importante a destacar sobre as respostas é que as mesmas não precisam ser mostradas a ninguém, a não ser que a própria pessoa queira dizer. O fundamental do processo, pela dimensão íntima, é a autorreflexão, e, em coletividade, o não-julgamento de suas respostas-espelhamento de si. Na dimensão da linguagem, o que precisamos é a própria experimentação desta transição do território verbal para o território imaginal, como diria Kaka Wera[60].

A imagem final da justaposição dos elementos recortados origina uma estrutura a qual será chamada de *máscara pessoal*. Dentro do componente curricular *Expressões Populares Brasileiras* esta estrutura pode continuar sendo trabalhada com outros materiais, a fim de que ela se transforme em um objeto sustentado e com continuidade de uso, já que ela será agora o ponto de partida para a criação de um ritual cênico.

As propostas cênicas disparadas pelas máscaras são das mais variadas possíveis, podendo inclusive resultar em uma ação em que ela nem ao menos apareça (já que esta possibilidade também é facultada ao estudante pesquisador), ações interacionais, isolamentos performativos, conversas com ancestrais, distribuição de elementos, e danças e cantos similares as aparições tradicionais de máscaras, inclusive.

Importa dizer que a mediação de atuação em Narrativa e Expressões Populares acontece, no fluxograma da faculdade e, períodos distintos, no quarto e no quanto semestres, respectivamente. Disto decorre que, a corporeidade dos estudantes, ao chegarem em Expressões Populares Brasileiras foi ativada segundo as concepções de **Corpo** e **CorpOralidade** sobre as quais conversamos nos capítulos anteriores, portanto, estando estes com o mínimo de elementos comuns em suas cabaças para ativar uma corporeidade presentificada para a aparição das máscaras.

Para a construção deste estudo, foi elaborado um formulário direcionado aos estudantes de Atuação em Narrativa e Expressões Populares Brasileiras, com itens

[60] Kaká Werá Jecupé é escritor, ambientalista e tradutor. É descendente do povo tapuia e acolhido pela comunidade guarani, com a qual desenvolve uma extensa pesquisa histórica, linguística e cultural.

de identificação e questões relacionadas a suas percepções nos processos dos componentes, deste modo:

Nome

Componentes curriculares de que participou
Atuação em Narrativa
Expressões Populares Brasileiras
Ambas

Você poderia se autodescrever? (gênero, etnia/raça, cor da pele, cor e altura dos cabelos, cor dos olhos, expressões do rosto, acessórios cotidianos/relógio/brincos/etc., tatuagens e outra características que você julgar pertinente)

Se quiser, pode enviar uma foto sua.

Você gostaria de realizar a descrição de Tatiana Henrique? (gênero, etnia/raça, cor da pele, cor e altura dos cabelos, cor dos olhos, expressões do rosto, acessórios cotidianos/relógio/brincos/etc., tatuagens e outra características que você julgar pertinente)

Você se recorda de suas expectativas em relação ao componente curricular de que participou? Após o semestre acadêmico finalizado, essas expectativas continuavam as mesmas?

Você percebeu elementos/conceitos/ideias/proposições corpóreo-cênicas não-ocidentais como parte da construção do componente curricular?
Sim
Não
Talvez
Justifique sua resposta anterior:

"O pertencimento etnicorracial de Tatiana Henrique influenciou na construção do componente curricular."
Sobre esta afirmação, você

Discorda totalmente
Discorda
Não sabe
Concorda

Concorda plenamente
Justifique sua escolha acima:

Em que medida você percebe que as experiências pedagógico-artísticas nesse(s) componente(s) curricular(s) poderiam interferir na sua fruição/aprendizado/vida/trajetória como estudante/artista/pesquisante?

Se você realizou o laboratório de máscaras: como foi o seu processo? (Da construção da máscara a realização da performance.) Em que medida o processo atravessou ou foi atravessado por suas vivências/percepções familiares/sociais/ambientais/etc.?

Você poderia enviar imagens de sua máscara?

Há outro pensamento sobre essas experiências que não tenha sido abordado aqui neste formulário e que você gostaria de explicitar?

Se você quiser enviar um vídeo com algum relato ou momento específico (já vivido ou de agora) que esteja relacionado a estas proposições, eu o recebo!

"A kì í firelè mó ara eni". Ninguém conhece a fundo o poço de outra pessoa. Sim, o provérbio iorubá já nos diz, é impossível que através de um formulário alguma resposta definitiva seja alcançada, ou que o todo do que sucede profundamente com essas pessoas ao longo de apenas dois semestres possa ser discriminado. É um processo de continuidade. Não se trata de resultados, mas de esperança de revolução. Eu ainda tenho esperança de que um dia sejamos simplesmente.

Ainda assim, das respostas registradas, compartilho contigo duas experimentações com as máscaras, as realizados por Isis Botelho e Matheus Vieira, ambos da mesma turma do primeiro de semestre 2022, em *Expressões Populares Brasileiras*.

Isis Zeferino Botelho assim se descreve: "Mulher de axé, negra de pele clara, cabelos cacheados castanhos com luzes, olhos castanhos, boca rosada, testa e nariz largos. Costumo usar colares de conta, um verde e amarelo e outro dourado, pulseiras de conta com as cores azul claro e escuro, contas coloridas e contas douradas, um ide de serpente, brincos de serpente. Tenho cinco tatuagens e gosto de usar roupas brancas ou coloridas." Acrescento que Isis tem a altura similar à minha, 1,70 talvez.

Já Matheus Vieira se descreve como “Homem cisgênero branco, pele clara, cabelos curtos castanhos, olhos castanhos, barba rala, sem acessórios, unhas eventualmente pintadas de modo rústico”. Amplio a descrição de Matheus, para dizer que sua altura está em torno de 1,90m.

Complemento: os dois já haviam cursado *Atuação em Narrativa* em semestres anteriores. Também são atuantes em espetáculos musicais ou musicados, com disponibilidade vigorosa de pesquisa em nosso ofício. Por isso mesmo, as trocas nos componentes curriculares em que nos encontramos são relevantes e estimulam demais estudantes a conversas e ampliarem os nossos escopos.

Matheus assim me descreve: “Mulher preta cisgênera, pele marrom, cabelos crespos afro na cor preta, olhos castanhos, veste guias no pescoço e acessórios (pulseiras, anéis). Já Isis me descreve como “uma mulher preta de cabelos pretos crespos, volumosos, às vezes usa tranças também pretas. Seus olhos são castanhos, tem uma expressão leve no rosto, com boca larga e de cor rosa mais escuro. Seu nariz é alongado no meio e um pouco largo para os lados. Costuma se vestir de branco.”

Destas duas respostas, depreendo a percepção compartilhada pelos dois acerca de meu pertencimento societário, com a citação de elementos identificáveis na cultura de terreiro. Também destaco que em relação ao pertencimento étnico-racial, os dois me percebem como “mulher preta”, o que corrobora com a ideia intencionada no início deste capítulo, a de que conhecimentos fossem mediados por uma educadora negra percebida como preta, o que amplia a subjetividade sobre quem detém bens simbólicos e quem realiza essa mediação. No caso de Isis, a sua expectativa era justamente de que houvesse esta possibilidade de cursar uma faculdade de Teatro em que pudesse pesquisar conhecimentos advindos das culturas negras e indígenas, com uma educadora negra. Sobre a pretitude da olukó, também afirma que “Seu pertencimento étnico-racial é elemento fundamental para a construção do componente curricular, pois ultrapassa o saber conceitual, visto que se trata de um saber-conceito-vivencia-essencia.” (*sic*)

Matheus vai destacar o propósito emancipatório e a explicitude política contracolonial que a presença de uma professora negra macumbeira em ensino superior suscita: “evidentemente, tivemos uma mestra em sala de aula numa

faculdade majoritariamente branca usando vestes brancas, turbantes, guias, e vivendo em plenitude seus preceitos de yaô.” (*sic*).

Tanto Isis quanto Matheus confeccionaram máscaras que cobriram os seus rostos e articularam a noção de Eku, ou seja, a máscara-figurino incluída. Em comum também, os dois assim evidenciaram, as suas pesquisações mergulharam em reelaborações de suas relações familiares, seja através de fortalecimento de vínculos, seja através de ressignificação de pejoratividades.

O processo de Isis, segundo a própria, foi “um processo intenso, um mergulho ancestral.” Assim, ela descreve:

> Criei uma máscara ritual que tem como proposta contar a história das mulheres da minha ancestralidade. Construí a máscara com a ajuda da minha mãe, irmã e sobrinha (que na época tinha 2 anos), a partir da construção de bonecas abayomi. Tive como referência as máscaras geledes e egungun. Ao dançar a máscara compus a performance com elementos rituais do candomblé, comunidade que faço parte como vodunsi. Trazer para a performance a minha história e ancestralidade me surpreendeu positivamente, pois me mostrou que é possível tornar artístico o sagrado que me compõe, compartilhando sua beleza e axé com o mundo.

Imagem 55 – confecção da máscara de Isis Botelho junto a sua família de mulheres

Fonte: Acervo pessoal da autora, 2022.

Algo que destaco sobre o processo é que, justamente devido ao pertencimento religioso de Isis, em alguma medida durante um período, ela hesitou em relação a viabilidade de vestir a máscara, pois a mesma é um interdito a quem é iniciado. Conversamos e, sem dúvida, aconselhei a ela procurar a palavra dos próprios ancestrais através do oráculo, pois ninguém melhor que as Presenças para dizer a ela que caminho seguir.

Caminhos abertos:

Imagem 56 – aparição da Máscara de Isis Botelho

Fonte: Acervo pessoal da autora, 2022.

A máscara de Matheus revelou a ele uma via para uma reelaboração de um termo pejorativo frequente em seu ambiente familiar: paneleiro. De origem portuguesa, é como vulgarmente são chamados os homens cisgênero homossexuais. Sobre isto, Matheus partilha:

> Criei um território meu para evocar meus avós, as queer e comunistas ibéricas. Dei o nome “paneleiro” para a máscara e a pesquisa (que segue) porque meu avô era soldador, e porque assim chamam os homens afeminados. A essa altura não sei se sou homem, se sou feminino, mas me interessa a artesania de formas. (sic)

Uma premissa sempre posta durante as pesquisações é a de que a ancestralidade, ainda que não seja uma premissa fundamental na vivência ocidental contemporânea, é um fato inegável pela própria perspectiva genética e epigenética, ou seja, todas as pessoas têm anterioridade e narrativas que as cercam e que são transmitidas adiante, de algum modo e do modo que for, ainda que estes anteriores não sejam pensados como ancestrais – ou sejam permitidos a serem pensados e sentidos e rememorados deste modo. Sobre isso Matheus diz:

> Me pensei num lugar que me inquieta. O de descendente de colonizadores porém queer. Os meus não me aceitam e eu os rejeito por inúmeros motivos. Tem raiva, solidão, tristeza, grito, silêncio, tudo misturado. Mas eu não podia mais ignorar os pontos da minha vida em que fui criança, em que sonhei, em que senti colinho de vovó. Onde achar pertencimento, onde escavar um território meu? (sic)

Envolto e transbordado por sua sensibilidade de artista e pesquisador, Matheus se apoiou imageticamente nos próprios signos negados a cada emissão da palavra “paneleiro”.

> Pensei na beleza das flores e das cores, tentando sair do mais soturno e sombrio de mim. Essas linhas e formas me deformam, me tensionam, me escorrem, e eu quero tomar meu tempo de perceber esse meu corpo, de criá-lo e nomeá-lo, de dar a ele matéria improvável e bonita.

Matheus Vieira continua pesquisando o *paneleiro*, agora dentro do Mestrado em Artes da Cena, na UFRJ, e fora conjuntamente a demais parcerias afins em performance. Sobre os dois componentes curriculares e suas proposições, Matheus considera como “experiências profundamente fundantes”. Assim elabora:

> Me atualiza em **presença**, me coloca diante de abismos dos **mistérios** da arte, da beleza da vida, da missão que tenho como artista. Mas para ser mais específico: o exercício de uma musculatura do contar, da Atuação Narrativa, me fizeram aproveitar noutro lugar o Ateliê de Criação[61]. Me deu liberdade, corpo solto, tempo dilatado, calma, precisão. Embora me pareça reducionista pensar nessa vivência como utilitarista, as aulas me deram ferramenta concreta para o trabalho de ator. Sigo pesquisa criativa no meu TCC a partir de / com minha máscara de EPB. A valentia com a qual criamos, junto com o estudo de manifestações populares, é única na vida. Só senti essa possibilidade num ambiente de aula profundamente partilhador de saberes, horizontal, transgressor. Ai ai Bell Hooks” (sic) (**grifo meu**)

[61] Nomenclatura do componente curricular referente ao espetáculo final da graduação na Faculdade CESGRANRIO.

Imagem 57 – Matheus Vieira – Máscara “Paneleiro”

Fonte: Acervo pessoal da autora, 2022.

Caminhando para o final, Isis nos aponta na direção que buscávamos desde o início desta conversa, sobre o **propósito** de toda esta jornada ancestral-contemporânea, mítica-em-agora. Isis afirma: “estas disciplinas são fundamentais para artistas de teatro, mas principalmente para artistas pretes, negres e não brancos, pois permite que possamos subverter uma lógica hegemônica tão presente no teatro e possamos finalmente pertencer.” (sic)

ESTAMOS FURANDO O PLANO!

E, ao mesmo tempo, muito longe do que precisamos alcançar para nos dizer uma sociedade educadora equânime. Quero lembrar que estes e demais procedimentos são oficiosos e não oficiais, isto é, eles só são realizados devido ao fato de eu enquanto mediadora haver me comprometido com esse rompimento de uma lógica de poder pactuada com os procedimentos ocidentais e uma bibliografia composta pelos mesmos nomes de encenadores brancos de 100 anos atrás, a fim de reafirmar um “teatro” que só possa existir a partir da branquitude.

Uma ponderação a ser feita é sobre o fato de estas experiências relatadas terem sido realizadas em um ambiente de educação privada. Devido às condições sócio-econômicas históricas em nosso país, arcar com os custos de uma faculdade privada (ainda que haja dispositivos como o FIES e o PROUNI) leva estudantes negros e pobres a buscarem cursos em graduação que sejam mais acessíveis em seus valores e cujo retorno seja, em alguma medida, imediato quando na sua finalização, objetivo incerto quando se trata de curso de artes (talvez, por isso a licenciatura seja mais procurada por estudantes com estas características). Portanto, verificamos que a maioria das turmas é composta por pessoas não-negras e não-pobres.

Avalio que nos falta a possibilidade de esta pesquisa encontrar vias através da coisa pública, o que nos traria maior diversidade em relação ao corpo discente, e uma maior presença de estudantes negres, o que considero fundamental a esta pesquisa, dado o proposto político de Presença que tratamos até aqui: se só oferecermos o que é nosso a corpos não-negros, não estamos mais uma vez matando a nós mesmos, agindo contra a nossa Presença? Estaríamos entregando nossos tesouros ao espólio novamente? Eu desejo Pessoas Pretas Presentes.

Imagem 58 – Turma Atuação em Narrativa 2023.1, Faculdade CESGRANRIO – a primeira turma em que 50% dos presentes são negros.

Fonte: acervo pessoal da autora, 2023.

CorpOralidade e as **Artes da Presença** estão prenhes do desejo de serem multiplicadas e estão flutuando no ar generosamente prontas para serem respiradas por quem se dispuser a ser vibrado por elas. Assumimos que, devido ao distanciamento sistematizado entre os saberes, o colonialismo e a demonização de práticas e conhecimentos africanos, o estudo das máscaras como assentador de uma ***epistèmi*** cênica tenha sido inviabilizado. Algumas práticas, como a utilização de máscaras, já dissemos, ainda se constituem tabus, decorrente da bem sucedida cisão entre saberes e a classificação de nossa Filosofia de Terreiro na caixa *religião*, ao invés de entoada como sistema de Espiriticidade.

Contudo, inclusive diante do racismo religioso que continuamos a enfrentar, depreendo (e não o faço sozinha, repito, apenas ecoo o que estudiosos do continente e da diáspora africana atestam) que as máscaras e as Presenças que elas carregam são uma estratégia viva e multidisciplinar para compreendemos as inteligências cênicas já presentes aqui e lá, porém folclorizadas nos estudos de danças de orixás, inquices e voduns, e dos espetáculos tradicionais brasileiros, isto apenas para dizer sobre as artes cênicas. Dentre as centenas de grupos étnicos africanos e africanodiaspóricos, encontramos sistema de artes e também de direito, medicina, arquitetura, matemática, capazes de trazer fôlego de inventividade à contemporaneidade *glocal*, ainda que ancestrais. E aí está a dança de È<u>s</u>ù: pela vazia sede ocidental por inauguralidade, debochadamente, trazemos a dádiva do ancestral e curamos a dor do epistemicídio.

Sempre foram os Saberes Pretos desde o início. Nas Performances Africanas ou nas Performances das Presenças Pretas já existia tudo que jamais houve na performance ocidental.

Dignificada assim é que entrego esta resposta: escavamos e semeamos e devolvemos a nós mesmos uma possibilidade de revolver as Artes Cênicas de modo radicalmente preto (não tenhamos medo, professores!, nos tornemos olùkós), enraizada em território imaginal preto pleno de categorias artísticas pretas, arrogando a nós o ato de a nomearmos como **Artes da Presença**, sendo elas assentadoras, fortalecedoras e organizadoras políticas de nós Pessoas Pretas e Amefricanas, e transformadoras para quaisquer atuantes não-negres.

As **Artes da Presença** são Radicais e Revolucionárias porque estão sedimentadas no auto-Amor.

CAMINHANDO PARA A ETERNIDADE

> “Pensei inicialmente em investigar o que é Intelectual, nos dicionários e textos acadêmicos. Comecei e vi que é um campo enorme. Fiquei sem paciência!
> Mas para nossa conversa, se ser intelectual é exercer a inteligência e a cognição... por que não seríamos intelectuais? Nesta perspectiva, nem precisamos de “estudo” para tal. Aff!
> Outro aspecto é que esta intelectualidade pode ser múltipla como somos/sou e se expressar num canto, num poema, numa oração, numa dança, num texto acadêmico, num plano de aula, numa palestra, numa aula, na criação de uma criança, nos cuidados com a Vida...
> Por outro lado, se pensar intelectualidade como exercício profissional... Somos e precisamos, neste território da intelectualidade profissional inundar o mundo com nossas ideias/ações transgressoras – conservadoras – múltiplas – plurais – criativas - nada neutras- nada higienizadas, mas também com esta possibilidade.
> [...]
> Outro ponto é a nomeação. Somos marcadas por nomes, rótulos, palavras que nos definem e redefinem: mulher, negra, preta, afro isto, afro aquilo, cis, nosso nome de registro... Alguns rótulos/nomes aceitamos, outros rejeitamos, outros negamos e outros resignificamos. Então por que não o rótulo/nome de Intelectual?
> Somos Intelectuais Negras? Por que não? Eu, hein! Qual o problema em sermos? Qual a tensão?
> Somos pensantes e atuantes e ao ver, ouvir, conhecer mulheres que usam o intelecto com maestria, mulheres como Fernanda Felisberto, Marta Muniz Bento, Janete Santos Ribeiro, Giovana Xavier, Katia Costa-Santos, Julia Moraes, Fabiana Lima, Heloisa Pires Lima, Selma Maria da Silva, Laila Aurore, Lia Lima, Célia Cristo, Elaine Cristina Marcelina Gomes, Denise Marinho, Debora Almeida, Vanessa Andrade, Ana Paula Brandão, Ana Flávia Magalhães Pinto, Bia Onça, Luana Dias... queria citar todas mas...só posso dizer que SOMOS O QUE DESEJARMOS! (Azoilda Loretto Trindade, 2014, depoimento publicado em um grupo fechado de uma rede social, onde cerca de 700 mulheres negras, de diversas territorialidades pensam e se expressam em primeira pessoa)

Ser **Alarinjó Nganga Olukó** te oferece a oportunidade de compartilhar as tuas pesquisas com artistas que também estão buscando a si e seus caminhos para a pergunta “que artista quero ser para o mundo?”. Não é sobre si somente, ou sobre a arte pela arte. É sobre todo o mundo. É cósmico. Todo mundo aprende junto.

Tenho vivido momentos de felicidade tranquila e alegrias gritantes com todos esses encontros. É belo ver como generosamente aceitam pesquisar comigo e acolhem aos conceitos e neologismos e jogos que proponho a partir deste lugar: Ser uma artista-PRETA-pesquisadora-professora. Descobrir em seus e nossos corpos e experiências, as concepções e percepções que me assentam e constroem sentido em mim e na comunidade a que pertenço, em minhas ações como pessoa preta e centrada nas filosofias de Axé, e transformando em performances ou contações de histórias ou ações de atriz.

A atuante preta em seu ato de criação, elaboração de si mesma. Fundamento e assentamento. Aquilo que não me narra como um corpo vazio e fissurado. Aquilo me coloca de pé. **CorpOrí**. **CorpÒrò** Sem essencialismo ou determinismo, mas a compreensão profunda de conexões vibratórias e materiais e espirituais que constroem nossas técnicas e a nós mesmos.

Aquilo que nos impele a continuar a girar a Roda.

Se Ancestralidade abençoar... Continuaremos. Continuo.

De àyánmọ, conceito iorubano: quando cada pessoa é criada por Obàtálá, cada corpo, ara...

quando Olodumare nos sopra *èmí*, o que nos torna tão capazes de criar como somos...

caminhamos até a câmara de Ajalá para escolher nosso *orí inu*, e ali acordamos sobre nosso *àyánmọ*, os princípios para os quais estaremos ativados a buscar, a alcançar, em consonância com a sociedade que vivemos... propósito.

Nós não temos medo da morte.

O que nos assola, o que nos desterra é a interrupção do propósito.

Entendo como inseparável o entrelaçamento entre Artista e Educadora. Não se trata de missionarismo, mas de *rantí*, de rememorar a mim mesma na Câmara de Ajalá. A cada criação, estou relembrando a mim mesma sobre os acordos e acordes com as Presenças.

Não estou sozinha. Um grande àyánmọ coletivo, societário, a realizar. Há uma constelação de ideias que se dançam, revolvendo a ordenação das coisas e acontecimentos, uma jornada construída a cada passo da jornada.

Eu ouvi, minha avó, eu ouvi quando a senhora disse “Você tem uma aliança com Exu! Você precisa deixar eles trabalharem”.

Eu ouvi.

Eu ouvi Èsù, e Okanran Meji agiu. “Dê o passo que eu dou o caminho.”

Neste momento, me vejo como Oxalá, que vestiu a sua mais bela roupa para ser reconhecido como rei. Faço como Osun, e posiciono minha coroa na cabeça.

Esta é a fonte de Poder e ninguém pode nos tirar.

De pé, Arte Poderosa.

A Alarinjó Nganga Oluko escolhe como estratégia estabelecer Af(r)etos. Toda oportunidade de partilha com artistas, estudantes e participantes-público encontra uma dimensão de ayanmo coletivo, uma oportunidade de existir fortalecidos, de alimentar nosso *bara* com o vibracional que já está em nós, esculpindo nossa *aralidade* via nossa centralidade existencial.

Ali se nutre um sonho. Vamos encarar assim, sem melindre: todo mundo tem escola: tem escola américa, britânica, francesa...

Eu quero Uma EPA BÀBÁ: ESCOLA PRETA de ARTES repleta de AMOR.

As **Artes da Presença** encorajando Entes a se somarem em intencionalidade **PoÉtnico**-**EstÉtnico**-Política.

Se estivermos apreendendo até então que o individualismo, que a coerção, o estreitamento de pensamento nos levariam à “civilização”... Se esta própria “civilização” tem demonstrado o quanto ela tem falhado em construir equanimidade... É preciso voltar à encruzilhada para escolher caminhos. Uma educação em que a gente sempre tenha sabido que ubuntu não é empatia; ubuntu é entender o que fazer antes pra não precisar remediar depois.

É entender que não se pode esperar 15 dias pra procurar uma mãe solo de uma criança autista de 6 anos.

Duas semanas em cima do corpo de sua mãe.

Que encerrar pessoas entre muros e sem conversa nos mata a todos.

a Palavra, as Artes, como disparadores de possíveis-sendo, como “uma intervenção radical”, como nos diz bell hooks (2019, p.41), capaz de nos desenvolver

“atitudes revolucionárias e estarmos dispostos a correr riscos”. “Provocar e engajar”, ela diz, mais uma vez.

Patrimônio genÉtico da Dádiva sacudida no corpo do corpo.

Simplesmente... uma conversa.

Propósito ancestral milenar de compreender através do Imaginário. A terra como òrun. A floresta como constelação. Dança da vida.

Um ChAmamento a se tornar Galinha D’Angola: porque ela é cada um de nós que tem a coragem de atravessar o mistério do tempo-espaço-espírito. Foram 21 dias. Comigo, foram 21 anos. (Desde 2003 até agora nesta conversa contigo.)

Quanto tempo você precisa?

A Galinha D’Angola é um convite a um mistério de compreensão. Um ser Preta que vive seu tempo geopolítico, geopoÉtnico, mas que não sabe como resolver tudo isso, como transformar aquele desejo e potência toda em algo que revolva e resolva.

Todas vocês que já se encontraram comigo são um pontinho branco que me fez renascer.

Somente a coragem de atravessar o não saber, de lidar com o que parece abjeto, faz com que ela encontre o Mistério capaz de acordar no corpo dela o Sagrado que ali já existia, Transformar em Sentidos Percebidos todo a *Ewá* que já vivia nela. As pintas não foram pintadas, foram sacudidas, excorporadas, reveladas, já existiam.

É esse ato de Amor que a torna cósmica e uma com tudo. Em uma dança entre cosmos e microcosmos, a Galinha D’Angola é o próprio universo, uno com ele, as suas pintas, as estrelas; às vezes, se destaca, e percebemos seus contornos, ela se revelando como uma, e nos orientando o caminho.

Não à toa, nos processos de iniciação, nossos corpos são pintados com as pintas da Galinha D’Angola, nos é moldado um oxu em nossas orís: Ela é um possível-sendo nos apontando os possíveis-sendo que seremos ao longo de nossa jornada de retorno a nós e nosso povo.

Etu, a Galinha d'Angola, ainda não tinha as pintas brancas que conhecemos hoje, no entanto já era muito rica. Ela vivia abandonada em uma grande floresta em meio a sua riqueza. Queria ser amiga, queria ajudar, mas ninguém a queria por perto.

Cansada de ser desprezada, resolveu consultar o oráculo sagrado no Palácio de Obatalá. Quando lá chegou, o Sacerdote a colocou para fora, dizendo que ela deveria estar usando um Alá branco para entrar na casa do Grande Deus Funfun. Ainda mais triste, a Galinha de Angola resolveu ir para outra floresta e de uma vez por todas, deixar de conviver perto de tudo e todos.

Após 21 dias caminhando, a Etu parou em uma floresta, sem saber que era sagrada (Igbodu). Lá, ela encontrou um homem velho maltrapilho gemendo de dores, encostado em uma árvore.

Etu não perdeu tempo. A Galinha d'Angola pegou tudo o que tinha e deu ao velho homem. Após saciar a sua fome e sede, caiu dormindo em sono profundo. A Galinha d'Angola continuou preocupada com o velho e ficou ao seu lado enquanto ele dormia.

Ao acordar, o velho perguntou porque ela ainda estava lá, fazendo companhia! Ele já tinha acabado com tudo que ela tinha!

Etu então diz: eu não poderia abandonar você, pois sabe-se lá se precisaria de alguma ajuda novamente!

Aquele Velho se revelou diante de Etu: era o próprio Obatalá.

Etu entendeu que aquela era uma floresta sagrada.

Obatalá pegou Efun e começou a pintar a Galinha d'Angola, com as pintas que conhecemos. Ela ficou linda.

Além disso, Obatalá modelou na sua cabeça o Osù, o símbolo dos iniciados.

Obatalá lhe diz: Etu, Galinha d'Angola, a partir de hoje você se torna o Animal mais sagrado do culto aos Òrìsà, e todos que te virem saberão que a beleza é o que há no caminhar.

Ìwá l'ewá.

Eu quero te contar algo agora: a gente está debaixo de uma árvore. Eu estou sentada em uma pedra, que já me recebeu algumas vezes... Vocês estão ali junto... Existe o vento soprando, existe o som de água que parece distante... o céu tem cor de final de tarde.

Eu tô te contando um Mistério que você já Vive:

Você, menino preto... me escuta: EU DESEJO QUE VOCÊ VIVA E EXISTA!

Evocamos Convocamos Imagens Espirituais Que Somos

Que bom conversar com vocês. *Inu mi dun*. Meu interior está doce.[62]

[62] Nada do que eu diga transborda mais que a Presença.

REFERÊNCIAS

ABÍMBÓLÁ, Kólá. *Yorùbá culture*: a philosophical account. Birmingham: Ìrókò Academic Publishers, 2006.

ALMEIDA, Mara Zélia de. *Plantas medicinais*. Salvador: EDUFBA, 2016.

AMTHOR, Frank. *Neurociência para leigos*. Rio de Janeiro: Alta Books, 2017.

ANI, Marimba. *Yurugu*: an african-centered critique of European cultural thought and behavior. Trenton: Africa World Press, 1994.

ANWAR, Nadia. *Dynamics of distancing in Nigerian Drama*: a functional approach to metatheatre. Sttutgart: Ibidem, 2016.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. *In:* NASCIMENTO, Elisa L. (org.). *Afrocentricidade*: uma abordagem epistemológica inovadora. SP: Selo Negro, 2009.

BANHAM, Martin (ed.). *A history of theatre in Africa.* New York: Cambridge, 2004.

BANKS, DANIEL. From Homer to Hip Hop: Orature and Griots, Ancient and Present. *The Classical World*, v. 103, no. 2, 2010, p. 238–45. JSTOR, http://www.jstor.org/stable/40599932. Acesso em: 22 Jan. 2024.

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

BEYER, Ulli. *Yoruba myths.* Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

BLIER, Suzanne Preston. *Vodun*: West African Roots of Vodou. *In:* DONALD J., Cosentino. Sacred arts of haitian vodou. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History, 1995. p. 61–87.

BROWN, Benita et alii. *Myth performance in the African diasporas*: ritual, theatre, and dance. Maryland: Scarecrow, 2014

CERQUEIRA, Gustavo Melo. brevíssimas considerações sobre sofrimento e teatro negro. *Olhares*, [*S. l.*], v. 9, n. 1, p. 67–71, 2023. DOI: 10.59418/olhares.v9i1.188. Disponível em: https://www.olharesceliahelena.com.br/olhares/article/view/188. Acesso em: 24 jan. 2024.

CÉSAIRE, Aimé. *Aimé Césaire, textos escolhidos:* a tragédia do Rei Christophe; discurso sobre o colonialismo; discurso sobre a negritude. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

CONTEH-MORGAN, John. *African Traditional Drama and Issues in Theater and Performance Criticism*. Comparative Drama, v. 28, n. 1, p. 3-18, Spring 1994. Early and Traditional Drama.

CÔRTES, Gustavo Pereira; SANTOS, Inaicyra Falcão dos; ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. *Rituais e linguagens da cena*: trajetórias sobre corpo e ancestralidade. Curitiba: Editora CRV, 2012.

COZENZA, Ramon M; GUERRA, Leonor B. *Neurociência e educação:* como o cérebro aprende. Porto Alegre: Artmed, 2011.

DÁVILA, Jerry. *Diploma de brancura:* política social e racial no Brasil – 1917-1945. São Paulo: UNESP, 2006.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EUGENIO, Naiara Paula. Ìyáḷẹ̀wà: sobre a origem da obra de arte Iorubá. 2021. 282 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

EUGENIO, Naiara Paula; SIQUEIRA, Eduarda Xavier de Melo. *Escarificação*: arte, corpo e espírito nas tradições iorubás. *In Problemata* - Revista Internacional de Filosofia, v. 13. n. 1, p. 265-283, 2022. Disponível em https://periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/article/view/63073/35535.%20Acesso%20em:10 . Acesso em: 10 nov. 2023.

FALCÃO, Inaicyra. Porteira para dentro, porteira para fora. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kVL3g2TXVNg. Acesso em: 12 dez. 2023.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu, 2020.

FRANCIS, Richard C. *Epigenética:* como a ciência está revolucionando o que sabemos sobre hereditariedade. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

FU-KIAU, Bunseki K. K. Ntandu-Tandu-Kolo: The Bantu-Kongo concept of time. *In:* ADJAYE, J. K. (org.). *Time in the black experience*: contributions in AfroAmerican and African Studies. London, 1994.

GEIOGAMAH, Hanay. *Ceremony, spirituality, and ritual in Native American performance*: a creative book. Los Angeles: UCLA American Indian Studies Center, 2011.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro educador*: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis: Vozes, 2017.

GONZÁLEZ, Lélia. *Primavera para rosas negras*. São Paulo: Diáspora Africana, 2018.

HAMA, Boubou; KI-ZERBO, Joseph. Lugar da história na sociedade africana. *In*: J. Ki-Zerbo (ed.). *História geral da África*: metodologia e pré-história da África. Brasília, DF: Unesco, 2010. (p. 23-36.

HENRIQUE, Tatiana *et al*. *Escritos de artistas, escritos em arte* [livro eletrônico]: PPGARTES-UERJ. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. dos Autores, 2021. v. 2.

HENRIQUE, Tatiana. *Raízes e rizomas*: performances e memórias do candomblé no teatro do Brasil. 2013. 132 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

HENRIQUE, Tatiana. *Blues em preto e branco*. Youtube, 17 ago. 2021. Disponível em: https://youtu.be/F9TfLXVezJY. Acesso em: 5 jan. 2024.

HENRIQUE, Tatiana. CorpÒrò: perspectiva africana diaspórica sobre o corpo, imagem e agência espiritual. *In*: ENECULT, 18., 2023, Salvador. *Anais* [...]. Salvador: [*s.n*.], 2023. Disponível em: http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/139018.pdf. Acesso em: 5 jan. 2024.

HENRIQUE, Tatiana. Escola de Formação de Professores, em Luanda, Angola. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CXeD5wyJxGT/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 14 fev. 2024.

HENRIQUE, Tatiana. *Na teia de Anansi*: uma abordagem poética da contação de histórias na contemporaneidade. Apostila publicada em 2011. Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/51833532/Na-teia-de-Anansi-apostila. Acesso em: 5 jan. 2024.

HENRIQUE, Tatiana. Nàná. *In:* COLETIVA AGBARA OBINRIN. Ei, Mulher. Rio de Janeiro: Metanoia, 2019.

HENRIQUE, Tatiana. *Òrò*. Youtube, 30 ago. 2021. Disponível em: https://youtu.be/VaoFgUrvJE4. Acesso em: 5 jan. 2024.

HENRIQUE, Tatiana. Tradições corp-Orais: encontros e embates entre educadores, as artes e a escola. *In:* GONÇALVES, Maria Alice Rezende; PEREIRA, Vinícius Oliveira (org.). *Propostas Pedagógicas para o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: Outras Letras Editora, 2015. v. 4, p. 9-24.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir*: a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. *Olhares negros*: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

JUNGE, Peter (org.). *Arte da África, obras-primas do Museu Etnológico de Berlim.* Rio de Janeiro, Brasília, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, 2004.

KERR, David. *African popular theatre:* from pre-colonial times to the present day. London: James Currey; Portsmouth, NH: Heinemann; Nairobi: EAEP; Cape Town: David Philip, Harare: Baobab,1995.

KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera de. *O candomblé bem explicado*: nações bantu, iorubá e fon. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

LAWAL, Babatunde. A arte pela vida, a vida pela arte. *Revista Afro Ásia*, n. 14, p.40-93, 1983.

LAWAL, Babatundé. Àwòrán: representing the self and its metaphysical other in yoruba art. *The Art Bulletin*, v. 83, n. 3, p. 498–526, 2001. Disponível em: www.jstor.org/stable/3177240. Acesso em: 11 fev. 2022.

LAWAL, Babatundé. Divinity, Creativity and Humanity in Yoruba Aesthetics. *Literature & Aesthetics*, v. 15, n. 1, p. 161-174, 2005.

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

MAITHUFI, Sope. In 3d: the divinatory dimensions of Pitika Ntuli's art. *Indilinga*: African Journal of Indigenous Knowledge System, v. 15, p. 285-302, 2016.

MARINS, Luiz L. Òrìsà dídá ayé: òbátálá e a criação do mundo iorubá. *África*, São Paulo. v.31-32, p.105-134, 2011/2012.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras.* São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória:* o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 2021.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003.

MATURANA, H. R.; VARELA, F. *A árvore do conhecimento:* as bases biológicas da compreensão humana. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MONTI, Franco. *As máscaras africanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo*. Petrópolis: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Beatriz. *Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual*: possibilidades nos dias da destruição. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

NKRUMAH, Kwame. *A luta de classes em África.* Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1977.

NOBLES, W. From black Psychology to Sakhu Djaer: implications for the further development of a pan African black Psychology. *Journal of Black Psychology*, v. 41, n. 5, p. 399-411, 2015.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. *A cor do inconsciente:* significações do corpo negro. São Paulo: Perspectiva, 2021.

NOGUEIRA, Sidnei. *Intolerância religiosa*. São Paulo: Pólen, 2020.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a educação: um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação,* n. 18, p.62-73, maio 2012.

NUNLEY, Patricia. NGOLO: (Re)membering the African American child as a normative for self-healing power. *Alternation - Interdisciplinary Journal for the Study of the Arts and Humanities in Southern Africa,* v.27, p. 244-270, 2020.

ODE, Marcos de. *O terreiro de Ketu*. Poços de Caldas: Estância Projetos Editoriais, 2021.

ODODO, Sunday Enessi. *"Facekuerade" Theatre*: a performance model from the playing and technical aesthetics of Ebira-Ekuechi Festival in Nigeria. Tese (Doutorado) – University of Ilorin, Ilorin, 2004.

ODODO, Sunday Enessi. *From Masquerade to "Facekuarade":* a transition. *In:* DANDAURA, Emmanuel Samu; ADEOYE, AbdulRasseg Abiodun. Culture, Indentity and Leadership in Nigeria. Ibadan: Kraft Books Limited, 2010.

OLIVEIRA DE JESUS, Jessica Flavia. May Ayim e a Tradução de Poesia Afrodiaspórica de Língua Alemã. 2018. 165 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2018.

OMOLU, Augusto. Orô de Otelo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wsAozYpkvPM. Acesso em: 12 dez. 2023.

OMOSULE, Segun. Redefining Oral African Literature. *KIU Journal of Humanities*, [*S.l.*], v. 4, n. 4, p. 173-182, jan. 2020. ISSN 2522-2821. Disponível em: https://ijhumas.com/ojs/index.php/kiuhums/article/view/655. Acesso em: 29 jan. 2024.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres:* construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. *Epistemologias de gênero em África:* tradições, espaços instituições sociais e identidades de gênero. São Paulo: Ananse, 2022.

PEEK, Philip M., YANKAH, Kwesi. *African folklore*: an encyclopedia. New York: Routledge, 2004.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen, 2019.

RIBEIRO, Ediane. Dialogamente #02: Ediane Ribeiro conversa sobre trauma racial. Disponível em: https://youtu.be/L8LitMRPLpM?si=2_W5Id1w_Sqhh4k2. Acesso em: 23 jan. 2024.

RIVAS NETO, Francisco. *Candomblé*: teologia da saúde na perspectiva das religiões afro-brasileiras – etnomedicina. São Paulo: Aláfia, 2017.

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

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

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

SANTOS, Joel Rufino dos. *A história do negro no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

SOUZA, Julianna Rosa de. A dramaturgia da dança dos orixás*:* entrevista com Augusto Omolú. *Urdimento*: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 237–246, 2015. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015237. Acesso em: 25 jan 2024.

SOYINKA, Wole. *Beyond aesthetics*: use, abuse and dissonance in African Art Traditions. New Haven; London: Yale University, 2019

SOYINKA, Wole. *Myth, literature and the African world*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

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

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the spirit*: arte e filosofia africana e afroamericana. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

TORRES, Valentín. *How we teach performance art*. Denver: Outskirts Press, 2014.

TRINDADE, Azoilda Loretto da (org.). *Africanidades brasileiras e educação:* salto para o futuro. Rio de janeiro: TV escola; MEC, 2013.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. *A formação da imagem da mulher negra na mídia.* 2005. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. Valores civilizatórios afro-brasileiros na educação infantil. *Valores afro-brasileiros na Educação.* Boletim, v. 22, p. 30-36, nov. 2005.

UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS. *Epistemologias do Renascimento africano*. [*S.l.*]: Diáspora Africana, 2018. (Coleção Pensamento Negro;1).

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. *In:* KI-ZERBO, Joseph (ed.). *História geral da África, I*: metodologia e pré-história da África. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

Tradição oral:

Bàbá Sidnei Nogueira – meu Bàbálorisa, zelador da CCRIAS (Comunidade da Compreensão e Resturacação Ilé Àse Sango). Autor do livro “Intolerância Religiosa” (Feminismo Plurais), “Coisas de Santo” e outros.

Bàbá Alexandre Teles – meu Bàbá Kekere, também responsável pelo meu nascimetno como ìyawó

Iyaroba Suelena Marcelino – Iyaroba (primeira Ekedji) da CCRIAS (Comunidade da Compreensão e Resturacação Ilé Àse Sango)

Bàbá Felipe Soares – Bàbálorisa do Ilé Àse Lònà Ire Bí Aláketu

Ìyá Andreia Crispim – Iyabase (responsável pela cozinha ritual) do Ilé Àse Lònà Ire Bí Aláketu

Todos os componentes da CCRIAS (Comunidade da Compreensão e Resturacação Ilé Àse Sango)

Todos os componentes da Ilé Àse Lònà Ire Bí Aláketu

Babalorixá Fernando Antônio de Olveira *(in memorian*) – meu primeiro Bàbá de Umbanda, no Templo Umbandista Luz do Oriente.

Macedo Griot.

Minha avó América.