

Amazônia negra – no giro da saia, nos caminhos de Ogum

Carmem Pricila Virgolino Teixeira (UFPA - carmemvirgolina@gmail.com)¹

Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-2534-6485>

Resumo: O presente artigo compartilha alguns procedimentos discutidos na pesquisa *Mukuiú: uma experiência em teatro-dança negro na Amazônia*, apresentada em 2023 ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Neste recorte há o entrelaçamento de narrativas de trajetória pessoal a narrativas de uma entidade das religiões de matrizes africanas: Ogum. A ideia é retratar a presença negra na Amazônia a partir da prática de danças negras de folguedo, como o tambor de crioula, o carimbó e a capoeira, assim como retratar a presença da afro-religiosidade na capital paraense, Belém. Entendo, em consonância com o pensamento de autoras do feminismo negro, que a relevância de contarmos nossas próprias histórias reside no fato da possibilidade do particular poder representar o coletivo.

Palavras-chave: Narrativa; encruzilhada; Amazônia; ancestralidade; dança; corporeidade.

Black Amazon – the giro of the skirt, on the paths of Ogum

Abstract: This article shares some procedures discussed in the research *Mukuiú: an experience in black dance-theater in the Amazon*, presented in 2023 to the Postgraduate Program in Arts at the Federal University of Pará. This excerpt intertwines narratives of personal trajectory with narratives of an African-rooted religions deity: Ogum. The idea is to portray the black presence in the Amazon through the practice of black folk playful dances, such as tambor de crioula, carimbó, and capoeira, as well as to portray the presence of Afro-religiosity in the capital of Pará, Belém. I understand, in line with the thinking of black feminist female authors, that the relevance of telling our own stories lies in the fact that the particular can represent the collective.

Keywords: Narrative; Encruzilhada; Amazon; Ancestry; Dance; Corporeality.

Amazona negra – en el giro de la falda, en los caminos de Ogum

Resumen: El presente artículo comparte algunos procedimientos trabajados en la investigación: *Mukuiú: una experiencia en teatro-danza negro na Amazônia*, presentada em 2023, en el Programa de Pos-Graduación en Artes en la Universidade Federal do Pará. En este recorte de la investigación existe una mezcla de discursos de trayectoria personal como de discursos de una entidad de las religiones de matriz africana: Ogum. La idea es explicar la presencia negra en la Amazonía a partir de la práctica de danzas negras de folguedo, como el tambor de crioula, o el carimbó y la capoeira, así como retratar la presencia de la afro-religiosidad en la capital paraense, Belém. Entiendo, en consonancia con el pensamiento de autores del feminismo negro, que la relevancia de contar nuestra propia historia está en la posibilidad del particular representar el colectivo.

¹ Professora Substituta na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará- ETDUFPA. Doutora em Artes, pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Encenadora, atriz-dançarina, capoeirista, educadora social, produtora cultural, tradutora. Pesquisadora vinculada a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE).

Palabras clave: Discurso; encrucijada; Amazonia; ancestralidad; danza; corporalidad.

Introdução – Pesquisar, Vivenciar e Narrar

O artigo aqui apresentado às leitoras e aos leitores, inspira-se em trechos de procedimentos sistematizados pela pesquisa *Mukuiu: uma experiência em teatro-dança negro na Amazônia*, desenvolvida por mim, entre 2018 e 2023, perante o Programa de Pós-Graduação em Artes, para obtenção do título de Doutora em Artes. Essa pesquisa se engendrou com várias camadas-narrativas: a narrativa gestual cênica do espetáculo homônimo de teatro-dança, apresentado em alguns teatros de Belém entre 2018 e 2019, a narrativa verbal presente na dramaturgia e, finalmente, a narrativa escrita apresentada na produção da tese, que pretendeu descrever o processo criativo, convocando ao diálogo as vozes de mestres e mestras da cultura, artistas-pesquisadoras/es e teorias da área das Artes Cênicas, das Ciências Sociais, dos movimentos sociais e da Pedagogia.

Durante o fomento dessa escrita, me nutri de confluências narrativas que precedem a criação artística e convocam as vozes ancestrais nas figuras de mestres e mestras, que me formaram em práticas culturais negras, mas também recorri a fotografias, entrevistas, revisão bibliográfica e visitas aos materiais audiovisuais registrados ao longo da pesquisa. Embora a pesquisa tenha sido protagonizada por mim, todo o processo se estabeleceu em rede com a participação de diversos artistas da cidade que pesquisam e vivenciam a negritude amazônica. Dessa maneira, destaco a importância do André Mardock como videomaker, com quem produzimos o vídeo etnográfico *Mukuiu* (2018)² e, também, a importância do Gilberto Mendonça com quem produzimos o videodança *Dan-ça-Da_*(2021)³, premiado pela Lei Aldir Blanc, ambos abordando a temática da presença negra na Amazônia, nas danças dos terreiros e releituras artísticas e suas r-existências contra o projeto colonial. Nesse sentido, utilizo o audiovisual como instrumento de coleta de dados, mas também como um instrumento de/para instaurações artísticas. A partir dessas produções, lanço um olhar para/sobre/em corpos que dançam e encenam [como] territórios de r-existência:

² Disponível em: <https://youtu.be/cRmr27WBO2c?feature=shared>.

³ Disponível em: <https://youtu.be/VPmDT8Bkdyo?feature=shared>.



[...] mais do que resistência, que significa reagir a uma ação anterior e, assim, sempre uma ação reflexa, temos r-existência, é dizer, uma forma de existir, uma determinada matriz de racionalidade que age nas circunstâncias, inclusive reage, a partir de um topoi, enfim, de um lugar próprio, tanto geográfico como epistêmico. Na verdade, age entre duas lógicas. (Porto-Gonçalves, 2017, p. 51)

Corpos r-existência são aqueles que já existiam muito antes do processo da colonialidade e continuam ainda a r-existir e eis um dos principais desafios da presente escrita: descrever danças e performatividades negras em ação, corpos r-existência que em si são narrativos em suas subjetividades, mas que também evocam narrativas de memórias coletivas. É possível dizer que experiências as quais têm por característica a presença, o comunitarismo, a oralidade, o mover-se no espaço transmitindo um sentimento, ao serem transformadas em texto, demandam de quem escreve a criação de táticas e recriação de uma linguagem corporal que possa ser traduzida em linguagem verbal e, dessa maneira, eu opto em trazer para minha escrita a inspiração das narrativas orais e gestuais que encontrei em minha trajetória para o formato deste texto que pretende misturar as narrativas de minha trajetória com a narrativa do orixá que me inspirou na pesquisa – Ogum, Senhor dos Caminhos.

Para Muniz Sodré (2017), sociólogo e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a capacidade de narrar se vincula à origem da capacidade humana de estar consciente. A arte de narrar é uma característica determinante em muitos povos do continente africano, para os quais a figura de contadores de histórias reunia em si a autoridade de quem, pela experiência acumulada, possui os fundamentos da existência da comunidade e da memória coletiva, ensinando o porvir. Para o autor:

Aceitar essa perspectiva implica inserir a narrativa numa dimensão superior a uma prática cultural sócio-historicamente caracterizada, ou seja, aquela das constantes universais do funcionamento cognitivo articulado pela consciência. O sentido da experiência humana se produziria por meio de sua organização em um discurso construído sobre uma linha de pontos sucessivos, que avançam sempre: a temporalidade narrativa. Neste caso, considerando-se que ainda está em andamento o processo de lenta elaboração civilizatória da consciência, persiste a centralidade cultural da narrativa na atribuição de sentido à experiência, apesar de seu alegado esvaziamento. Ademais, o narrador tradicional continua a existir, embora de forma atenuada, em plena modernidade africana, na figura do griô, um sábio contador de histórias análogo ao akpalô nagô, análogo ao rapsodo grego – que também canta, interpreta e dança. E como em todo o pensamento afro, a alacridade/alegria é a força se *ipse augens* desse movimento. (Sodré, 2017, p. 230)



Segundo a feminista e escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adiche, em sua primeira palestra proferida, intitulada *O Perigo de uma História Única*, “[...] as histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar” (2009, p. 5). Contar histórias, seja cantando, dançando, escrevendo ou narrando, é uma forma de intervir no mundo formando opiniões, sentimentos e atitudes.

Assim sendo, como já mencionado acima, convoco minhas memórias pessoais para a tessitura deste artigo. Faço isso, pois é impossível dissociar como minhas vivências foram determinantes para os caminhos acadêmicos que trilhei. O texto traz nomes de artistas, mestres e mestras importantes na cena atual da negritude presente na cidade de Belém, e convoco, a partir dessas narrativas, conceitos mais amplos e registro alguma parte da presença negra na cidade.

Trajetória e caminhos

Buscando o contrafluxo de um racionalismo estanque, minha escrita se entrelaça entre corpo e pensamento, emergindo de diversas encruzilhadas: entre a prática da Capoeira Angola e a Dança Afro-Brasileira, a trajetória acadêmica e a artística. Minha trajetória artística e acadêmica parte da prática da Capoeira Angola que se desdobrou para a dança, o teatro e as reflexões científicas. Desde antes mesmo da pesquisa *Mukuiú*⁴ e até o presente momento, sigo meus procedimentos nas artes cênicas, por um lado me mantendo treinando Capoeira Angola no Grupo de Estudos de Capoeira Angola da Floresta o qual eu coordeno, por outro lado aplicando o treinamento de Capoeira Angola para a preparação de elencos de teatro, sobretudo, na condição que me encontro, atualmente, como professora substituta na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

Segundo autores como Rufino (2019) e Martins (2003), a encruzilhada que é uma noção muito importante no universo da religiosidade negra no Brasil, pode ser lida também como chave teórica. Para Rufino, “[a] perspectiva do cruzo parte da implicação de que não há como pensar as produções de saber presentes em determinadas práticas culturais sem que nos afetemos e nos alteremos por aquilo que é próprio a elas.” (2018, p. 33). Nesse sentido, o autor prossegue:

⁴ Caminhos de experimentos com Capoeira Angola na pesquisa *Mukuiú*: <https://youtu.be/Eps59hSEVes?feature=shared>.



A pedagogia da encruzilhada é versada como contragolpe, um projeto político/epistemológico/educativo que tem como finalidade principal desobsediar os carregos do racismo/colonialismo através da transgressão do cânone ocidental. Esse projeto compreende uma série de ações táticas que chamamos de cruzos. São essas táticas, fundamentadas nas culturas de síncope, que operam esculhambando as normatizações. Os cruzos atravessam e demarcam zonas de fronteira. Essas zonas cruzadas, fronteiriças são os lugares de vazio que serão preenchidos pelos corpos, sons e palavras. Desses preenchimentos emergirão outras possibilidades de invenção da vida firmadas nos tons das diversidades de saberes, de transformações radicais e da justiça cognitiva. (Rufino, 2018, p. 22)

Sinalizo, então, o aprendizado cruzado com sujeitos sociais, como o povo do santo⁵ e praticantes de teatro e dança negra na cidade e capoeiristas que ensinam outras formas de entender o mundo, pautadas em cosmovisões de ancestralidades negras. Essas cosmovisões, por possuírem parâmetros distintos do Ocidente patriarcal e racista, protagonizam forças na luta antirracista e anti-machista. Os terreiros de matrizes africanas funcionam como centros epistemológicos nos quais os conhecimentos incorporados e as formas de organização podem servir de fonte de inspiração para fazeres artísticos que tenham a intenção de abordar a temática dessas lutas. Ainda que proveniente de uma família interracial, eu não atinava, desde sempre, para a forte presença negra na Amazônia, nem mesmo em minha árvore genealógica ancestral. Quando comecei a praticar Capoeira Angola, passei a sentir uma necessidade crescente de encontros com ancestralidades negras.

Foi no ano de 2003 que escutei pela primeira vez o canto ancestral que me chamou para a roda angoleira⁶. Quando fiz minha primeira viagem a Belo Horizonte, em busca de uma formação em Teatro, ao flunar pelas ruas do centro da cidade, recebi um panfleto de um desconhecido: tratava-se de uma divulgação para a celebração do aniversário de um mestre de Capoeira Angola – Mestre João Angoleiro. Decidi ir ao evento e fui tomada pelo encanto da voz do Grão-Mestre Dunga, entoando: “Gunga é meu, Gunga é meu, eu não vendo, eu não dou”, corpos se derramavam pelo chão em arabescos (refiro-me aos contorcionismos inerentes à técnica da Capoeira Angola que diferente da capoeira regional muito acrobática, é jogada com movimentações que

⁵ Povo do Santo: como se autodefinem as pessoas adeptas das religiões de matrizes africanas no contexto das diásporas africanas no Brasil.

⁶ Refiro-me à roda de capoeira angola.

expressam o baixo corporal), de modo que fui atravessada pela poética daqueles gestos.

Na semana seguinte, tive meu primeiro treino de Capoeira Angola com o então treinel Daniel, hoje Mestre Daniel. Seis meses depois, já de volta a Belém, ouço falar do Núcleo de Capoeira Angola Arte Liberdade (NUCAAL), que se reunia à noite no prédio do Vadião, no campus Guamá da Universidade Federal do Pará. Esse grupo, que acolheu e convocou diversos mestres em busca do encontro com a Capoeira Angola, teve grande relevância na história da capoeiragem da cidade e na abertura de caminhos para o início da prática da modalidade da Capoeira Angola em Belém.

Quando cheguei no espaço indicado, ressaltou para mim a presença de Vitória Aranha, mulher negra que fez parte da Federação Internacional de Capoeira Angola (FICA) e que era uma liderança no local, junto a alguns homens, tendo sido ela de fundamental importância para a vinda de muitos mestres de Capoeira Angola a Belém. Em 2004, Mestre João chega pela primeira vez em Belém, acompanhado da Mestra Lena Santos. Em 2005, eu os encontrei novamente em Porto Alegre, na 5ª edição do *Fórum Social Mundial* e ao término daquele evento segui para Belo Horizonte mais uma vez. Em 2009, estive novamente na capital mineira, em uma edição do *Lapinha Museu Vivo no Mês da Abolição*, encontro de capoeira que era realizado anualmente pela Associação Cultural Eu Sou Angoleiro (ACESA), em parceria com o grupo de teatro Irmandade dos Atores da Pandega⁷, em Minas Gerais e, finalmente, em 2010, fui residir em Belo Horizonte, onde permaneci por sete anos, convivendo com os Mestres João e Lena e outras referências da ACESA, e treinando Capoeira Angola e Dança Afro-Brasileira, na Cia Primitiva de Arte Negra.

Mestra Lena, então, é uma referência de mestra mulher com quem convivi. Nesse período de adaptação à nova realidade em terras mineiras, mesmo sem saber exatamente o significado do que eu estava trilhando, vi-me pela primeira vez diante de um tabuleiro de jogo de búzios, ouvindo de Mãe Ifigênia, Mametu Muiandê, que eu era filha de Ogum: “é ele que te faz correr mundo, filha!” Nessa época, eu era voluntária em um projeto social na comunidade da Vila Fazendinha, onde se situa o quilombo urbano Manzo Ngunzo Kaiango. Por desejos de autoconhecimento, curiosa em saber o que significava, enfim, ser “filha de Ogum”, anos depois fui movida à

⁷ Atualmente, este evento segue sendo realizado pelo grupo de capoeira angola Treme Terra.



pesquisa *Mukuíu* em busca da gestualidade dessa entidade: “Ogum, aquele a quem pertence tudo de criativo no mundo” (Prandi, 2001, p. 99).

Ogum: o caminho em si⁸

Muitas são as histórias sobre Ogum, narrativas que versam sobre um ser realizador de vários feitos de bravura, um ente e um ser sobrenatural. Essas estórias nos falam de alguém, por um lado, capaz de atos de grande generosidade como recompensar com joias uma vendedora de acaçá que havia lhe alimentado e, por outro lado, de um ser que se descontrola em lascívia, capaz de assediar e cometer incesto com a própria mãe, sendo, por isso, condenado a vagar pela eternidade nas estradas.

É dito que em tempos primordiais cosmogônicos, na cidade de Ifé, num território pertencente a Nigéria, a humanidade e os orixás habitavam a terra e trabalhavam plantando e caçando igualmente. Utilizavam, contudo, instrumentos muito frágeis e com o crescimento da população de seres humanos a fome se instalou. Muitos tentavam, mas ninguém conseguia criar utensílios mais eficientes para aumentar a caça e tornar a agricultura mais eficiente, até que um dia, Ogum, até então calado, resolveu entregar aos homens e aos orixás o segredo do ferro, de onde se construíram ferramentas como enxadas, ancinhos e lanças. Os orixás e os homens celebraram muito a generosidade de Ogum. Porém, os orixás tempos depois o desconhecaram, achando sua forma de se apresentar vergonhosa, pois ele voltava maltrapilho de suas batalhas. Então, Ogum, contrariado, resolveu abandonar a morada dos orixás e morar entre os homens, dirigindo-se até o povoado de Irê e, debaixo de um pé de acocô⁹, construiu sua cabana.

Como não lembrar de inúmeras narrativas em distintas culturas do mundo, nas quais a figura de algum ente generoso que traz o fogo do conhecimento aos homens, os beneficiando, surge como metáfora do tempo primordial no qual a humanidade começa a intervir no mundo natural? Tendo por ofício a forja do ferro, Ogum conjuga inteligência e coragem, ligando-se à cocriação do mundo, a criação da cultura. Ferreiro, general de exércitos, a força de Ogum é a força da criação. Forja também

⁸ Convoco, nesta seção, narrativas sobre Ogum e outros orixás, provenientes, sobretudo, do livro *Mitologia dos Orixás*, de Reginaldo Prandi (2001) e *Pedrinhas Miudinhas Ensaio Sobre Ruas, Aldeias e Terreiros*, de Luiz Antonio Simas.

⁹ Planta originária de África, aclimatada no Brasil, utilizada em rituais de iniciação de Candomblé.



lirismo, ali onde reúne paradoxos ao convergir extremos. Ícone da atividade de quem conjuga temperaturas que vão do quente ao frio, de quem faz alquimia da terra com fogo, do surgimento da agricultura, a criação de utensílios como a enxada e o arado, Ogum sintetiza o aspecto humano de intervenção na realidade natural, aquilo que em territórios distintos forja a própria humanidade. Nesse sentido, nos aponta Sàlámì:

Como ocorre em muitas outras sociedades, o povo iorubá possui um conjunto de representações coletivas ligadas às suas práticas originárias, que efetivamente modulam as atividades. Tais práticas e feitos heroicos são cuidadosamente transmitidos através das narrativas e dos rituais iniciáticos [...] Rei de seu povo e herói civilizador, Ogum é também filho de Eledunmare, o Ser supremo. Como tal, é divindade de grande sabedoria, escolhido por Eledunmare para abrir caminho à civilização. Ogum, divino, forte, poderoso é senhor de um saber que lhe confere poder de transformação e que se manifesta e objetiva na história do povo iorubá, através de seu trabalho sobre a natureza do ferro e do fogo.

A sabedoria desse rei sobre o fogo e a metalurgia, a guerra, a caça e a agricultura, é absoluta. Simultaneamente rei e agricultor, caçador, ferreiro e minerador, detém conhecimento supremo sobre as artes básicas para a preservação da vida. Pelo exemplo de suas atividades sobre a natureza, fornece ensinamentos para a realização das necessidades básicas de cada um e de toda a coletividade. (Sàlámì, 1997, p. 66)

Aquele que pela tecnologia transforma o mundo e o recria, é o artista primevo. Embora seja mais conhecido no Brasil como o guerreiro violento, “O senhor da forja é um senhor do universo. Trabalha o mundo como um operário trabalha o universo” (Simas, 2013, p. 128). Cheio de virtudes dialéticas, Ogum, capaz de tantas fúrias, também protege. Destrói e cria, lembrando-nos que sob a insígnia da violência há também a força de quem em ciclos de mortes e renascimentos destrói o que é preciso para que o novo venha. Nesse sentido, como não lembrar a justa ira da qual se refere Paulo Freire (2000), ao abordar a indignação necessária perante situações de injustiça para, a partir desse sentimento, atuar com rebeldia em direção à construção de uma nova sociedade? É essa justa ira que nos move nas danças, cantos e escritos para a reconstrução de uma sociedade livre das chagas do machismo e do racismo.

É dito que, em tempos primordiais, Irê foi conquistado por um grande guerreiro, que ficou conhecido com o nome de Ogum. Colecionador de batalhas, mesmo após ter se tornado rei de Irê, nunca deixou de seguir em longas campanhas de guerras. No dia em que se afastou por longo tempo de seu reinado, ao retornar, se sentiu ultrajado, pois todas as pessoas ali se mantinham em silêncio, por conta de um preceito espiritual que estava sendo cumprido, o qual ele desconhecia.



Imediatamente, Ogum interpretou que não havia sido reconhecido, se enfureceu e matou a todos, porém um dos moradores, entre os outros, antes de ser morto resolve falar que o silêncio se tratava de um voto sagrado. Ogum se sente desolado, arrependido e inconsolável, enfia sua espada no chão que se abre, onde ele se enterra para sempre. Ogum torna-se ali um ancestral, um orixá.

Quando sequestrados para o Brasil, os africanos trouxeram consigo suas narrativas, seus deuses. Segundo Ligiéro (1999), entre o começo do século XVI e o século XIX, em torno de quatro milhões de africanos haviam sido transplantados para o Brasil. Sudaneses, das etnias Fon, Iorubá e Congo-Angola, trouxeram para cá respectivamente seus Voduns, Orixás e Nkissis. Para além de toda a problemática que os escravizados enfrentaram no contato com as outras culturas indígenas e com a imposição cultural do colonizador, houve, primeiramente, uma dificuldade que se deu entre os próprios africanos, no encontro entre tantas distintas etnias, deuses e línguas. Segundo Ligiéro, foi pela corporeidade e pela dança que a união entre etnias distintas começou a se configurar no Brasil, possibilitando os primeiros contatos de solidariedade e de afeto na nova conjuntura diaspórica. O estudioso comenta uma descrição de um sueco botânico sobre danças assistidas no porto do Rio de Janeiro, no século XIX, logo na chegada de um dos navios negreiros:

É quase inconcebível imaginar escravos dançando em um mercado em que eles estejam à venda algumas horas depois de terem chegado ao mercado de escravos do porto. Celebração à vida depois da travessia da grande Calunga, as grandes águas do mar na língua Congo e que representava também a interseção entre o material e o espiritual, o cruzamento entre a vida e a morte. Porém, desde que o propósito da dança nos é desconhecido, podemos acreditar que ela cria para os dançarinos não somente uma forte conexão com as memórias da África, mas também laços emocionais e espirituais entre grupos de homens e mulheres de diferentes etnias [...]. [...]. o modelo básico da dança africana está presente até mesmo na narrativa superficial acima citada: a percussão, o canto, a interação entre o performer no centro da roda e o coro, e os detalhes cinéticos da performance descrita, incluindo o rodar, pular e bater palmas. (Ligiéro, 1999, p. 137)

Amazônia Negra

Na Amazônia – eu me detenho em falar mais sobre onde se situa minha cidade natal, Belém do Pará – essa presença negra também se marcará nos corpos, nas danças e folguedos locais dos carimbós, lunduns e bois-bumbás. Muito há ainda do que se reconhecer de danças negras, sobretudo em uma Amazônia que embora



também seja negra, vê-se negando a si própria em alcunhas de cidade mestiça. Primeiramente, abordada nas pesquisas de estudiosos como Bruno de Menezes (1931) e Vicente Salles (2004), essa presença negra pode ser reconhecida com facilidade nos folguedos locais, os quais atestam uma Amazônia que, além de indígena e cabocla, também é negra:

[...] o lundun é o resultado da influência dos negros bantos (provavelmente Angolas, Congos ou Cabindas, Benguelas ou Minas) irradiados do Maranhão para o litoral do Pará. O caráter sensual da dança é um dos pontos que distingue seus compassos vivos e sua coreografia exultante. E os versos se caracterizam por um sentido lírico, erótico, satírico, comentador da vida cotidiana e não raro crítico. O lundum possui enfim uma dinâmica que lhe é muito peculiar. A dança provinha certamente dos batuques dos terreiros. O canto, alternando partes solistas e coro, estilo responsorial, evoluiu para o canto solista, tornando-se gênero autônomo e ganhando expressão nacional quando aproveitado pelos menestréis urbanos, especialmente na Bahia e no Rio de Janeiro, com expansão para todo o país. O batuque paraense desdobrou-se em outras danças regionais. No estudo destas é que podemos apreciar a contribuição original do negro na planície e sua extensão. (Salles, 2004, p. 200)

Vale ainda ressaltar que o estado do Pará é um estado com grande incidência de quilombos no país, entre os quais tive a oportunidade de visitar os de Itacoã, na região insular de Belém, o de Macapazinho, próximo ao município de Santa Isabel, e também o de Umarizal, onde pude presenciar uma manifestação chamada Samba de Cacete que me impressionou muito. Segundo Salles (2003), o Samba de Cacete se caracteriza pela imitação de luta de cacete por parte dos dançarinos. Na Amazônia paraense, é dançada principalmente na região de Cametá, no Baixo Tocantins, sendo o samba, de maneira geral, uma manifestação fortemente documentada nos principais vocabulários de termos regionais.

No vai e vem das minhas memórias, os sete anos que morei em Minas Gerais me marcaram profundamente. Mesmo tendo a pele mais clara, pude sentir diversos papéis de subalternidade atribuídos à mulher nortista, no Sudeste. Voltei a Belém, capital da Amazônia, também conhecida por sua posição geográfica, por alguns estudiosos, como 'Flor das Águas'. Belém, cidade de altos índices pluviométricos, de solo prenhe por águas que enchem e vazam, território de um povo marcado por um tempo de águas, de marés e chuvas. Após esse tempo longe, forasteira, me encontrava novamente no momento do retorno: durante um certo período de adaptação tudo era novo outra vez, reencontrar a terra natal era voltar à mãe terra



água, de uma Amazônia úmida, grande dimensão de água cor de terra, tapete verde visto do alto, águas escuras dos rios serpenteados em ondulações, onde se respira água. Terra-água, cor de barro.

Não pertencemos a um país uniforme e sim a um imenso amálgama de inúmeras variantes culturais, no qual as elites locais, doutrinadas pelo projeto colonial, passaram, no decorrer da história, a estabelecer com a região amazônica a reprodução de um projeto de exploração de recursos naturais, exotização das culturas locais e fetichização dos povos originários. De maioria negra e indígena, o olhar que a nação brasileira lança para essa região também revela uma das facetas racistas que constituem o inconsciente coletivo da sociedade brasileira. Zélia Amador de Deus, ao dissertar sobre questões raciais na Amazônia, declara:

Chamo atenção para o pano de fundo que animará o debate sobre desenvolvimento regional: a constituição demográfica daquelas regiões – Nordeste [e] Norte. Por não terem conseguido embranquecer, essas regiões concentraram maioria negra e indígena – raças inferiores. Se, por outro lado, são portadoras de elementos culturais que passam a integrar o acervo da cultura nacional (leia-se acervo artístico cultural, na condição de folclore), por outro, carecem da tutela do Estado por não serem capazes de se constituírem protagonistas da sua própria História. Eis o viés racista que serviu e serve de pano de fundo para que se pense até hoje, o desenvolvimento da Amazônia. (Deus, 2019, p. 70)

Fora do Pará, por tanto tempo e há tantas distâncias, reconheci-me pela primeira vez na vida como mulher nortista, da Amazônia. Em êxodo, em deslocamento, quase tudo que eu experimentava culturalmente em Minas Gerais se dava numa dinâmica bem distinta da que eu estava acostumada na vida de Belém, e embora eu já estivesse inserida em alguns circuitos da Capoeira Angola e da Dança Afro-Brasileira, na capital mineira, foi mais profundamente no contato com o Tambor de Crioula, que reencontrei ventos da terra natal, reminiscências. O Tambor de Crioula é um folguedo marcado pela tríade batucar-cantar-dançar (Ligiéro, 1999), no qual se cantam versos como os seguintes: Meu São Benedito/ vossa manta cheira/ cheira cravo cheira rosa/ cheira flor de laranjeira. Composto por um conjunto de três tambores tocados tradicionalmente por homens – embora na atualidade muitas mulheres também já toquem a percussão desse folguedo –, a dança se caracteriza por solos de mulheres, as coreiras, que no centro de uma roda performam demorados giros longitudinais no próprio eixo do corpo. Nessa tríade, entre batuque, dança e canto:



Concordamos com Bunseki Fu-Kiau, que a dança é somente um dos aspectos da performance africana e não deve ser estudada separadamente. Ele propõe, em vez disso, o estudo de um só objeto composto (“amarrado”), o “batucar-cantar-dançar”, que seriam então um continuum [...]. Nesses espaços, devotos tocam tambores, dançam e cantam em honra aos deuses e ancestrais: “A vida seria impossível em qualquer comunidade africana sem os invisíveis e reconciliadores poderes de cura gerados pelo poderoso trio de palavras-chave da música e do divertimento”. Fu-Kiau afirma que, quando alguém está tocando um atabaque ou qualquer outro instrumento, uma linguagem espiritual está sendo articulada. O canto é percebido com a interpretação dessas linguagens para a comunidade presente no aqui e agora. Dançar seria a aceitação das mensagens espirituais propagadas através do nosso próprio corpo, bem como o encontro dos membros da comunidade nas celebrações conjuntas, sob o perfeito equilíbrio (kinenga) da vida. “Batucar-cantar-dançar permite que o círculo social quebrado seja religado religare, de forma a fazer a energia fluir novamente entre vivos e mortos”. Dessa forma, podemos entender que a clássica separação entre religião e entretenimento também não se aplica no caso das performances africanas, que são complementares dentro do mesmo ritual. (Ligiéro, 1999, p. 135)

No rito-dança do Tambor de Crioula, o ritmo maneja com sensualidade as saias, que se tornam extensão do corpo das dançarinas. Estas, em determinados momentos, realizam diálogos corporais umas com as outras, chegando ao centro da roda e realizando a punga, ou seja, o movimento de encontros de umbigos entre duas coreiras, e/ou também simulando a punga com o tocador do meio, tambor grande que marca o som grave no conjunto dos tambores presentes. Foi em Minas Gerais que passei a integrar o grupo de Tambor de Crioula Rosa de São Benedito, coordenado pelos camaradas Paulo Lobato e Mariana Bracks, já no derradeiro ano em que morei nas alterosas.

Pude sentir por reminiscências o calor das proximidades da Linha do Equador, onde fica Belém do Pará. Louvando pela dança, o santo preto cozinheiro, São Benedito, lembrei-me da beleza da cultura do Norte e minha saudade da terra natal marejava. A lembrança de tantas águas, perante uma fogueira, que esquentava o coro dos tambores no preparo para a roda do Tambor de Crioula, liquefazia-me em nostalgia.

O sentimento de identificação com o Tambor de Crioula aconteceu para mim, possivelmente, pela intuição do encontro com uma prática performática que manifestava uma negritude mais amazônica. Em Minas Gerais, também vi danças de folguedos, como os Candombes de Dona Mercês, os Congados da Rainha Isabel, que embora me encantassem não me arrebatavam a participar. As performatividades da



negritude mineira me pareciam profundamente marcadas pelas batidas de pés no chão e pelos saltos, caracterizadas por pés percussivos, como afirma Ligiéro (1999).

As negritudes brasileiras são diversas e algumas delas, na Amazônia, podem ser percebidas em suas equivalências de diálogo com águas de rios, do Oceano Atlântico, das marés, lá onde a foz do rio Amazonas desemboca e onde desembarcaram muitos dos escravizados que vieram compor o Norte do país. Foi, então, no encanto de saias que se armam no ar e viram extensão do corpo das mulheres do centro da roda do Tambor de Crioula, que comecei a simular meu retorno para casa, onde nos Carimbós praianos da Ilha do Marajó e da região do Salgado, o rodopio sobre o próprio eixo também é marca da corporeidade local. Esse rodopio do corpo, o da mulher solista, que no adereço da saia se dilata no espaço, no centro das rodas, pode ser metáfora do movimento das marés das águas do Norte, fazendo de seus corpos a própria roda da vida. Feitas de extensos tecidos de chita, a dançarina do Tambor de Crioula pode ser aproximada com certas semelhanças à dançarina do Carimbó, para as quais a realização de giros solos no próprio eixo com o manejo de enormes saias caracterizam uma marca do que suponho ser o traço fundamental da dança negra amazônica do litoral: o giro solo no próprio eixo.

E por que não dizer que a forma circular da saia rodada, que pode ser recortada em tecido acompanhando um ângulo de 360°, compõe um grande círculo, que abriga as lembranças, tornando-se um lugar de união, de aprendizado? (Macedo, 2021, p. 972). O giro sustenta a dançarina no centro da roda e o centro é o espaço de convergência das encruzilhadas, ponto onde tudo se transmuta. Essas rodas, as de Carimbó e de Tambor de Crioula, constituem-se por corpos de mulheres que desafiam o equilíbrio cotidiano e que, em equilíbrio precário, espiralam – com suas saias grandemente rodadas que se armam ao vento, mareando – tempos primordiais de negras ancestralidades.

Se existe um preconceito explícito contra nordestinos no Sudeste do país, o que há em relação a nortistas é uma prática de invisibilização na qual parece não estarmos integrados ao restante da ideia de Estado-nação, ficando, portanto, muito mais facilmente passíveis de termos nossas vidas apagadas, queimadas, invalidadas, tal como nossas florestas, que vêm sendo cruelmente atacadas, e nossos corpos, subalternizados, quando não exterminados em chacinas, exterminados em cotidianos



de pobres que maltratam e violentam. Em um dado momento da nossa história, essa desconexão com o Sudeste do Brasil eclodiu em revolta pelas ruas de Belém.

Refiro-me à Cabanagem, maior insurreição popular da história do Brasil, muito pouco contada na própria história de Belém, e muito menos para o resto do país, mas que figura junto a outras revoltas como a Guerra dos Balaíos no Maranhão, ou a Revolta dos Malês na Bahia, como um levante marcadamente negro que, no caso da Cabanagem, dividiu o protagonismo com indígenas. A esse respeito, Vicente Salles (2004) afirma:

A Cabanagem, revolução popular que abalou, durante alguns anos, a vida social e econômica da Amazônia, foi um dos movimentos mais profundos, mais sérios, e mais importantes da fase da regência. Um de seus aspectos mais importantes é precisamente a análise da intervenção das classes populares dos campos e das cidades nos destinos políticos das províncias do Grão Pará com o fim especial de modificar o status quo. (Salles, 2004, p. 33)

Ainda vivo, o sangue cabano corre nas veias, nos traçados, nos corpos, ruas e rios amazônicos, cabanas, girais e giras, palafitas, que nesse desejo de insurgência pulsa contra as condições miseráveis impostas pelo sistema à população do Norte do Brasil, sempre caloroso em temperamento, surge nos vermelhos das revoltas, nas disposições para afagos e lutas, e nos riquíssimos recursos naturais de subsistência, muito bem manejados pelos povos originários, ribeirinhos, quilombolas, indígenas e povos de tradição.

De volta, então, ao início de 2017, à cidade cabana natal, com o afã de me ressocializar, soube de uma oficina de Tambor de Crioula, que seria realizada no espaço do terreiro de Candomblé Angola Mansu Nangetu. Foi nesta casa que encontrei Mametu Nangetu, a dona do terreiro, que, desde o primeiro momento, muito me afetou e me afeta, inspirando-me. Naquela noite da oficina, ela manifestou verbalmente o desejo de que houvesse prática de Dança Afro-Brasileira em seu terreiro e eu senti, intimamente, que aquilo tinha a ver com um propósito mais profundo, ainda não revelado. Um ano depois, eu iniciava a pesquisa sobre a corporeidade de Ogum no terreiro, e Mametu se tornou uma das principais interlocutoras para a realização desse trabalho. A força dessa Mãe de Santo, dessa mulher sábia, para mim, muito se irmana com a imagem da anciã, tal como descreve Clarissa Pinkola Estés:



Se você olhar em volta, na realidade, é provável que também perto de você haja uma idosa maravilhosamente excêntrica, ligeiramente irritadiça, arrumada com elegância e/ou desalinho, ousada, forte e bela. Pense bem... você não conhece algumas criaturas veneráveis que são semelhantes à mulher sábia que aparece nesses contos? Uma mulher que costuma ser perita em sagacidade, cálculos exatos, meio aparentemente mágicos e, sem dúvida, sábias estratégias? Conhece? [...] Está comprovado que a velha sábia tem uma envergadura de asas de seis metros, escondida por baixo do casaco, e uma floresta inteira dobrada no seu bolso fundo. (Estés, 2007, p. 20)

Em 2018, com esse contato mais próximo com Mametu, começo, então, a sistematizar muitas vivências e intuições relativas às práticas performáticas negras que já eram conhecimentos incorporados em mim. Pude, assim, sentipensar a partir das práticas, questões relativas aos papéis de mulheres, negritude, racismo, saúde mental, ancestralidade, identidades. Nesse mesmo ano, pela primeira vez, fui recolhida em um roncó¹⁰. A sensação foi de pertencimento, de retorno, de haver chegado em algum lugar que há muito eu buscava; parece-me ser um dos sentidos de todo o trabalho realizado até aqui. Foi debaixo de um pé de acocô do quintal do Mansu Nangetu – aquela mesma árvore debaixo da qual, na Nigéria, Ogum fez sua casa – que Mametu, também regida por Nkissi Nkossi, contou-me diversas histórias. Foi encantador escutar aquela Mãe Anciã. Foi como se uma floresta inteira saísse do seu bolso e enormes asas brotassem do poder que sua presença emanava. Ainda escuto a sua voz:

É... eu sou uma filha né, a vida toda sendo de Nkossi, quando eu fui fazer meu Nkissi, quando eu fui me iniciar, eu já boleí com zumbaranda, que é Nanã, então... mas eu sou uma pessoa que eu sou impregnada dessa energia de Nkossi, que eu sinto que o meu espírito é masculino, sou muito ágil, muito elétrica, eu vou pra frente, eu vou pra guerra, eu ando, eu vou atrás das coisas, eu não paro, pra mim ficar esperando por ninguém, eu vou pra luta! Então, o que é que eu sinto das filhas de Nkossi... elas...que eu vejo aqui, são pessoas assim... que já vivem armadas pra qualquer situação, é... por exemplo, eu tiro por mim, se eu tiver doente, eu mesma vou procurar o médico, eu sei a hora, eu vou procurar se é qualquer coisa que é pra benefício da comunidade, eu também vou atrás, eu preciso ir atrás de beneficiar não só eu, porque o meu pensamento é pra todos, sempre é assim, uma mulher militante, buscar o melhor pra todo mundo não só pra nós, que eu vejo como Nkossi vive nessa casa, não adianta eu ter e meus irmãos não, então sempre é pra nós, sempre é pra todas, política, o benefício é pra todos, então, eu vejo assim que sempre

¹⁰ O ronco é um quarto à parte dentro do terreiro, onde ficam recolhidos iniciados no Candomblé ou participantes de alguns outros rituais, tais como o bori e o obi. Pelo que pude perceber, trata-se de um dos territórios de maior concentração de energia dentro do espaço do terreiro que, em sua totalidade, já é sagrado. Vale citar que nessa ocasião eu estava recém-saída do hospital, após ter contraído o vírus de Covid-19, que assolou o mundo, e fui recolhida no terreiro, aos cuidados da Mametu e da comunidade do Mansu, onde me recuperei.



a gente tá armado pra guerra, pra buscar política ou pra enfrentar qualquer coisa que venha nos atacar e isso às vezes é muito ruim, porque é muito bom a gente ser pacato, esperar que os outros atuem pra gente e não dá pra ser assim, as filhas de Ogum num espera, ela faz.

Recordo que, ao chegar no terreiro, ainda encantada pelas palavras de Mametu Nangetu, muito me espantava escutar narrativas sobre as violências e assassinatos contra afro-religiosos na capital paraense, o que revelava uma alta incidência de racismo religioso. Nesse contexto, fomos provocados a subverter e denunciar essa lógica racista, através do teatro-dança negro, pela via de um teatro físico.

Considerações sobre uma experiência em teatro-dança negro na Amazônia: Mukuiú

O teatro é um sistema artístico que articula códigos linguísticos, visuais e gestuais que se instaura enquanto linguagem própria justamente pela indissociabilidade desses códigos, os quais amalgamados adquirem um significado. O fazer teatral tem uma articulação de multiplicidade: dramaturgia, sonoplastia, figurino, cenografia, iluminação, trabalho do ator, transpassados por um tema que aparecerá em cada um desses elementos.

No espetáculo Mukuiú, além de ocupar o lugar de atuante, estive como encenadora, ao lado de Michel Amorim, na função de articuladores da identidade do trabalho, no qual propúnhamos jogos teatrais para o elenco e organizávamos o material de vida trazido pelos e pelas atuantes, para a costura da dramaturgia. Para isso, foi de grande importância deslocar a convencional centralidade do texto verbal como construção de cena, tendo as práticas corporais ou escrita-corporeidade, como pontos referenciais para elaboração cênica. Foi através dessa linguagem, em seus momentos expressivos nos palcos bem como nos momentos pré-expressivos, que buscamos gerar uma contra narrativa ao racismo posto na cidade de Belém.

Leda Martins (1995), em seu livro *A Cena em Sombras*, constata que o pensamento racista sempre esteve presente na linguagem verbal da sociedade brasileira e ainda se mantém nos resquícios de expressões populares, quer seja na linguagem oral ou escrita. Em dizeres como “coisa de preto”, no sentido de inferiorizar, ou mesmo em palavras como “denegrir” ou “mulata” há marcadores dessa história em que até mesmo na literatura, pretos e pretas estão associados a imagens



animalescas. É por isso que a busca por uma outra linguagem eficiente no combate ao racismo, faz-se urgente e necessária, e dentro da pesquisa, descortinou-se pela via da linguagem cênica.

Mesmo com o fim das relações coloniais entre os países europeus e os outros espaços do mundo, a não ética de guerra de escravização e extermínio implantada pelo colonizador no terceiro mundo perdura até os dias atuais expondo corpos, sobretudo o de negros e negras, mulheres, crianças, pobres, natureza, subalternizados por esse sistema, cotidianamente, à violência e à morte. Para Achille Mbembe, em seu artigo *As Formas Africanas de Auto-Inscrição*:

[...] a maioria das teorias do século XIX estabelecia uma íntima relação entre o sujeito humano e o sujeito racial. A raça, em si, era entendida como um conjunto de propriedades fisiológicas visíveis e de características morais discerníveis. Considerava-se que estas propriedades e características distinguiam as espécies humanas umas das outras (cf. Kant, 1978). Mais ainda, tais propriedades fisiológicas e características morais tornavam possível classificar estas espécies dentro de uma hierarquia cujos violentos efeitos são de caráter tanto político, como econômico e cultural (ver Guiral e Temime, 1977). Como já foi dito, a classificação dominante durante o período do comércio escravista no Atlântico logo depois excluía os africanos do círculo da humanidade, ou, de qualquer forma, lhes designava um status inferior na hierarquia das raças. (Mbembe, 2001, p. 182)

Na formação histórica colonial de Belém, a produção e detenção de conhecimento sempre foi relegada a uma certa intelectualidade branca, enquanto grupos subalternizados sempre foram pessoas de cor. Dessa maneira, as contribuições do negro na formação da sociedade belenense fazem parte de uma história que precisa ser recontada, por um lado, como resposta ao grande apagamento na História oficial, por outro, pela forma subalternizada como essa participação aparece e, sobretudo, pela forma como essas invisibilizações contribuem ainda no presente para o projeto genocida, que segue em curso até os dias atuais, em relação ao povo negro no mundo.

O último censo de 2010, realizado pelo IBGE, demonstra que mais de 76% da população de Belém se autodeclarou negra, compreendendo por negros um contingente de pessoas pretas e pardas. Mesmo que o senso comum, e a ideia de “cidade morena”, alcunha dada à cidade de Belém, tente sustentar discursos de que haja uma suposta convivência pacífica e miscigenação harmoniosa na capital da



Amazônia, observa-se no cotidiano da cidade que as chacinas ocorridas com frequência se dão em bairros de periferia onde se concentram uma população em sua maioria negra e pobre. “Criminalização de lideranças, impedimento de acesso aos locais de culto e do exercício das práticas religiosas, constrangimento pelo uso de indumentária ritual, estigmatização dos afro-religiosos produzida por intolerância religiosa e atos de violência...” (Almeida, 2012, p. 9), são alguns dos crimes praticados contra os Povos Tradicionais de Matrizes Africanas (POTMAS).

Em Belém, a população se autodeclara predominantemente católica, protestante e, em terceiro lugar, no ranking das autodeclarações, encontra-se uma significativa presença de praticantes de religiões de matrizes africanas (IBGE, 2010). O Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia identificou, em 2010, terreiros na região metropolitana de Belém, de nações variadas, com presença de Candomblés angola, ketu, jêje, e, também, de práticas de umbanda e pajelança.

Contudo, mesmo o contingente de afro-religiosos da cidade sendo expressivo, os crimes praticados contra essa parcela da população são realidades expressivas do racismo religioso presente na cidade. Nos anos de 2015 e 2016, sete afro-religiosos foram assassinados na cidade de Belém; no ano de 2021, recebemos estarecidos, no próprio Mansu Nangetu, a notícia do assassinato de Tata Kimbelenkossi, um jovem da Casa. O racismo coloca um determinado grupo de pessoas, por suas características próprias, numa linha do não-ser, portanto, mais passíveis de serem violados.

Esvaindo-se de separações entre razão e emoção, corpo e mente, ciência e espiritualidade, nas cosmovisões africanas o ser humano não se sente apartado do todo, da natureza, da criação e a noção de individualidade é revista pela noção de comunitarismo, o que interfere na forma de produzir conhecimento. A partir dessas cosmovisões feitas de cruzos, aproximações, simpatias entre seres humanos, divindades e natureza, o conhecimento é elaborado de maneira sensível. Nesse sentido, emocionar-se é também uma forma de conhecer.

Compreendemos que todos os ataques contra espaços de culto de matrizes africanas e contra as pessoas afro-religiosas, que são corpos-territórios, são racistas e fazem parte do projeto da modernidade pautada no extermínio, de genocídio em curso contra o povo negro. Então, resolvemos entrelaçar também no enredo dramático representações de contextos de vida nas periferias de Belém, trazendo



à cena não uma perspectiva de vitimização, mas de destaque das estratégias de r-existências negras, nas danças, gingas, batuques, medicinas e comunitarismos próprios aos bairros de periferia de maneira geral e, mais especificamente, aos terreiros de cultura de matrizes africanas.

O espetáculo repercutiu na imprensa local, a qual registra a nossa intenção de construção de uma dramaturgia multifacetada, apontando para um enredo que aborda tanto a trajetória de vida de Mametu Nangetu quanto o cotidiano violento para negras e negros na periferia de Belém, onde os terreiros se tornam espaços de acolhimento, Bem Viver e produção de conhecimento.

Outro aspecto importante que o espetáculo demarca é a discussão sobre necropolítica, que se manifesta na cidade nos casos de assassinatos contra as populações negras e pobres, atingindo, não por acaso, afro-religiosos. Mbembe, ao se referir sobre o conceito de necropolítica, conceitua: “[...] milícias urbanas, exércitos privados, exércitos de senhores regionais, segurança privada e exército de Estado proclamam, todos, o direito de exercer violência ou matar” (Mbembe, 2018, p. 53).

O tema do genocídio em curso contra o povo negro trazido ao palco representava um drama social que marca a cidade de Belém, assim como muitas outras capitais do Brasil, embora esbarre em muitas r-existências. Assim, posso afirmar que o espetáculo *Mukuíu*, foi uma realização poética de frente política cujos pilares vem se embasando em outros movimentos.

Historicamente, tenho como marco de referência, no âmbito nacional, o Teatro Experimental do Negro (TEN), movimento dos anos 40, do Rio de Janeiro, que já realizava potentes pesquisas e releituras de elementos da religiosidade de matriz africana para o teatro, fazendo da prática teatral munção contra o racismo. Segundo Martins:

Em 1995, no livro *A Cena em Sombras*, detendo nosso olhar sobre a criação dramática e cênica do Teatro Experimental do Negro, fundado por Abdias do Nascimento em 1944, postulávamos a possibilidade de se qualificar um Teatro Negro por eixos teóricos e metodológicos que: a) sublinhavam os parentescos estilísticos, textuais e teatrais de suas produções com o imaginário e com as tradições performáticas afro-brasileira e africanas, elegendo operadores teórico-conceituais oriundos dos princípios cognitivos e de visão de mundo ali reelaborados; b) apontavam os intercâmbios de repertórios nas estruturas de composição cênica e dramática entrecruzadas na linguagem e na performance teatral, em particular os oriundos dos rituais afro brasileiros; realçávamos, ainda, no TEN, a reficcionalização da persona negra como corpo



de memória do conhecimento, conotando o adjetivo negro como uma episteme, um saber e, não apenas, como uma epiderme, uma causa, um lamento ou um pesar. (Martins, 2007, p. 78)

Se o corpo negro foi e é o principal alvo do exercício do racismo, destituído dessa maneira de sua condição de humanidade e relegado a zona do não-ser, não por acaso também reside no corpo o exercício da redenção dessa grande chaga histórica. Nos terreiros afro-religiosos, como venho mencionando, o corpo é o principal veículo de comunicação da transcendência na imanência: é o corpo dos devotos que é visitado através das incorporações pelos ancestrais libertos de outros tempos primordiais, vivenciando-se no presente o tempo ancestral cosmológico. Segundo Santos:

O movimento corporal é, portanto, o elemento integrador na comunicação com o sobre-humano e dissemina as mensagens. O corpo é preparado, dessa forma, durante as iniciações a se tornar um instrumento ativo, um iniciado ou iniciada, aquele que tem o conhecimento mítico incorporado e que participa nas cerimônias através de seu gestual simbólico permitindo a comunicação espiritual. (Santos, 2011, p. 38)

Se os ritos nas sociedades tradicionais exercem o espaço no qual processos de catarse social podem ocorrer e muitas vezes dramas sociais podem se resolver, pode-se dizer, segundo os estudiosos da antropologia da performance, que o teatro se tornou um espaço de ritual catártico nas sociedades pós-modernas. Inspirados e inspiradas nesse corpo sagrado e político dos terreiros de Candomblé, geramos um cruzo nos corpos do elenco do espetáculo, engendrando nos atuentes um corpo poético encruzilhado pelo terreiro de Candomblé, pelas técnicas laboratoriais de teatro/dança e pelas práticas da Capoeira, numa busca de exercício de decolonialidade do sentir.

Configura-se assim, como nos fala Rufino, um ebó epistemológico, uma narrativa outra em forma e conteúdo. Foi pela via da linguagem cênica de um espetáculo de teatro/dança de r-existência que busquei dialogar com a sociedade de maneira geral, fazendo com que essa pesquisa extrapolasse os muros da universidade, e procurasse gerar um reencantamento, um novo olhar sobre as culturas e religiões de matrizes africanas, tal como explica Rufino:

O ebó epistemológico vem a produzir efeitos de encantamento nas esferas de saber, as mobilizando na perspectiva de abertura de caminhos. Essa operação se define pelo que destaco como sendo os cruzos de múltiplas formas de saber em um determinado modelo epistemológico. Essa ação, configurada como um



fazer em encruzilhadas, potencializa o movimento e as transformações, confrontando as noções desencantadas dos modelos moraciais e universalistas. Os ebós são, em suma as múltiplas tecnologias inventadas e praticadas como possibilidade para a potencialização de força vital. O ebó é artimanha de encanto e de sobrevida. (Rufino, 2019, p. 43)

Quero ainda assinalar que os movimentos de r-existências em Belém contra o racismo são antigos e já geraram e geram inúmeras organizações e produções artísticas, inclusive no âmbito cênico, como é o caso de grupos de teatro-dança que há décadas em Belém geram dramaturgias com a presença de corpos negros e com a temática da contribuição negra para a cultura da cidade e a urgência em se combater o racismo local presente. Este tema merece ainda estudo mais aprofundado e as produções cênicas do Centro de Estudos e Defesa do Negro no Pará (CEDENPA) e a existência de pelo menos dois grupos de afoxé na cidade de Belém, o Italemi Sinavuru e o Bloco Afro Axé Dudu, que remetem a pistas de um caminho longo a ser desdobrado nesse campo para futuras pesquisas nessa temática, em relação a inventário e levantamento histórico de práticas cênicas negras em Belém. Para o sociólogo Domingos da Conceição:

O CEDENPA, pode ser considerado como a primeira organização com caráter de movimento social nos termos conceituais (definido neste trabalho), visto que, iniciou com a formação de um coletivo de interesses comuns, definiu sua primeira ação coletiva que foi combater o racismo e mediante a essa iniciativa se constituiu em um Centro que é o primeiro Movimento Social Negro contemporâneo e atual do Pará. Com essa criação, Belém ganha um movimento que visa se diferenciar dos demais na forma de lutar, reivindicar, se manifestar, discutir, se vestir, se relacionar, se mobilizar e dialogar com a população negra, o que gera inclusive um estranhamento para o público negro em geral e o que já se encontrava engajado nos diversos movimentos populares, constituídos em Belém, naquele momento [...]. O CEDENPA, para efeito histórico e institucional, foi fundado de acordo com seu Estatuto em 10 de outubro de 1980. E mais, segundo a entrevistada, que está nessa organização, desde sua fundação. A origem desta organização, está relacionada à realidade do contexto internacional, nacional e local, pois em Belém como no território nacional, [...], este momento histórico, está pontilhado por manifestações sociais, políticas e culturais como nos quilombos urbanos e rurais, as irmandades, as casas de Candomblé, os Capoeiras, os clubes de pretos libertos etc. (Conceição, 2017, p. 116-117)

A fala do professor Domingos da Conceição, vai ao encontro da fala do pesquisador Luiz Rufino, quando o pesquisador afirma os espaços de Capoeiras, Candomblés, sambas, como espaços formadores. As Casas de Santo, onde as



narrativas, os trabalhos e os cuidados são realizados de forma coletiva, instauram em terras amazônicas vivências de África, experiências de diáspora. A partir do contato com Mansu Nangetu, enquanto artistas de cena, fomos atravessados pela ancestralidade, oralidade, comunitarismo, legado e pela corporeidade em uma poética da encruzilhada que nos inspirou a produzir uma forma de conhecimento que sirva a questionar a realidade hostil e violenta da cidade de Belém, assim como a reverenciar o saber comunitário de r-existência da ancestralidade negra como alternativa de Bem Viver. Seguimos passos que já foram traçados por uma série de outros artistas e grupos da cidade de Belém e do Brasil, com ações poético-políticas antirracistas, em uma militância negrocênica, tal como escreve Freitas:

O Teatro Negro brasileiro é um movimento sociocultural de combate ao racismo, lastreado pela tríade Ler (kawe) – Dizer (wéfun) – Transformar (yépada), com o escopo de transformar o palco em trincheira para refletir e intervir sobre questões raciais (pré, trans e pós-Abolição), ressemantizar o legado da ancestralidade, preencher lacunas de referenciais africanos e afro-brasileiros e revelar habilidades artísticas de uma plêiade negra. Com presença e discurso negros, os artistas tornam o palco uma trincheira na qual se milita antirracistamente [...] Essa militância negrocênica é um projeto político-cultural antirracista que através do Teatro Negro leva aos palcos, de maneira idiossincrática e contundente, os binômios poder saber e reflexão-ação, engendrando liames culturais, educacionais, políticos e sociais através de suas insurreições cênicas [...] A priori, os artistas nutrem-se de capital cultural negrorreferenciado através de pesquisas para a sua fundamentação teórico-conceitual sobre questões raciais (Ler – kawé). A posteriori, eles vociferam nos palcos de maneira contundente e embasada um contradiscurso acerca da historiografia negra (Dizer – wéfun). Assim, eles combatem o racismo impetrado pela ideologia hegemônica e eurocêntrica ainda vigente em todo o território brasileiro com o escopo de promover uma virada estrutural e comportamental (Transformar – yépada) em nossa sociedade. (Freitas, 2022, p. 82)

Dessa maneira o nosso ler (kawe) foi a escuta das narrativas sobre a história de vida de Mametu Nangetu e imersão, vivência no terreiro no qual essa Mametu é a dirigente; nosso dizer (wefun) foi o instaurar a encenação do espetáculo Mukuiú, performando coreografias inspiradas nos gestos dos Nkissis; nosso transformar (yépada) foi a denúncia sobre a perseguição e o assassinato de afro-religiosos na cidade. Para além da denúncia, contudo, também anunciamos alacridades resilientes em corpos que cantam, dançam, batucam. Corpos visitados por entidades, corpos do Candomblé e da Capoeira nos inspiram caminhos de r-existências. Esses corpos e essas narrativas nos forjaram um corpo cênico que se propõe a reler o terreiro. Leda

Martins, ao descrever os corpos nos terreiros, quer sejam os sagrados ou os de folguedo, remete-nos ao conceito de corpo hieróglifo:

Composto por condensações, volume, relevo e perspectivas, superfície, fundo e película, intensidades e densidades, o corpo-tela é um corpo-imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas. Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismos, que grafam esse corpo/corpus, estilisticamente como locus e ambiente do saber e da memória. Como tal é kinesis, impulso cinético, uma condensação significativa, síntese performática por excelência em toda a gama extensiva de sua natureza, como hábito, conduta, léxico e ideograma. Um corpo, síntese poética do movimento. Um corpo hieróglifo. Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo física, expressiva e perceptivamente, é lugar e ambiente de inscrição de grafias de conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições. (Martins, 2021, p. 79)

No trilhar dessa pesquisa, é possível dizer que também nos inscrevemos por essas composições ancestrais sendo afetados em um corpo encruzilhado, em certa medida, atravessado pela dramaturgia pessoal de cada atuante, em interlocução com a Mametu. Em giro-travessia, espiralamos em cruzos, danças sagradas, folguedos, batuques, rituais que se atualizaram e se narraram em nossos corpos instaurando na cena, a re-criação de tempos ancestrais.

Ao dançar, encenar, escrever (re)crio com o Criador. Meu corpo e minha escrita, espiralados por poéticas negras, são faca riscando o chão e o papel. Rodopiando na escrita navalha e na força do deus que visita quem ele escolhe, meu sentimento mais profundo de pertencimento, “Ogum está em mim como está no magma da terra” (Simas, 2019). Agô¹¹, meu pai! Licença para contar essas histórias!

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALMEIDA, Wagner. S/T. In: VALLE, Camila et al. *Cartografia social dos afrorreligiosos em Belém do Pará – religiões afro-brasileiras e ameríndias da Amazônia: afirmando identidades na diversidade*. Rio de Janeiro, Brasília: Casa 8, IPHAN, 2012.

¹¹ Agô significa licença em língua bantu.

CONCEIÇÃO, Domingos. *Movimento negro em Belém: ação coletiva de combate ao racismo e defesa de negras e negros*. 2017. 167 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Serviço Social (PPGSS), Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.

DEUS, Zélia Amador de. *Ananse tecendo teias na diáspora: uma narrativa de resistência e luta das herdeiras e dos herdeiros de Ananse*. Belém: Secult/PA, 2019.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *A ciranda das mulheres sábias: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Indignação: cartas pedagógicas e outros escritos*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

FREITAS, Réga Mabel da S. Teatro Negro Brasileiro: a higienização de anacrônicas manchas eurocêntricas através de insurreições cênicas. In: OLIVEIRA, Érico José Souza de (org.). *Artes Cênicas e Decolonialidade: Conceitos, Fundamentos Pedagogias e Práticas*. São Paulo e-manucristo, 2022.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Censo Brasileiro de 2010*. Rio de Janeiro: IBGE, 2012.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 1999.

MACEDO, Rejane Lucia Amarante de. Roda na saia: história, costura e educação de mulheres negras professora. *Revista Arte de Educar*, Rio de Janeiro, 2021.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda. A fina lâmina da palavra. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 15, p. 55-84, dez. 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3262/3196. Acesso em: 14 jan. 2025.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, (26), 63-81, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/2176148511881>. Acesso em: 14 jan. 2025.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*, v. 23, n. 1, p. 171–209, jan. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-546X2001000100007>. Acesso em: 14 jan. 2025.

MENEZES, Bruno de. Batuque. In: MENEZES, Bruno de. *Poesias*. 1. ed. Belém: edição do autor, 1931.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. De saberes e de territórios: diversidade e emancipação a partir da experiência latino-americana. In: CRUZ, Valter do Carmo;

OLIVEIRA, Denílson Araújo de. (org.). *Geografia e giro descolonial: experiências, ideias e horizontes de renovação do pensamento crítico*. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RUFINO, Luiz. *A Ciência Encantada das Macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SÀLÁMÍ, Sikiru. *Ogum: Dor e Júbilo nos Rituais de Morte*. São Paulo: Ed. Oduduwa, 1997.

SALLES, Vicente. *O Negro na Formação da Sociedade Paraense*. Textos Reunidos, Belém: Paka-Tatu, 2004.

SALLES, Vicente. *Vocabulário Crioulo: contribuição do negro ao falar regional amazônico*. Belém: IAP, Programa Raízes, 2003.

SANTOS, Boaventura de Souza. Transdisciplinaridade e Ecologia de Saberes. In: HISSA, Cássio E. Vianna (org.). *Conversações de Artes e de Ciências*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SIMAS, Luiz Antonio. *Pedrinhas Miudinhas – ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2013.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.