



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA**

TAYNARA CHRISTINNE CARVALHO GARCIA

**MEMÓRIA, ESPETACULARIDADE E DANÇA: O PROCESSO
CRIATIVO COREOGRÁFICO DA MÃE PRETA**



Belém-PA

2018



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA**

TAYNARA CHRISTINNE CARVALHO GARCIA

**MEMÓRIA, ESPETACULARIDADE E DANÇA: O PROCESSO
CRIATIVO COREOGRÁFICO DA MÃE PRETA**

Monografia de Conclusão de Curso apresentada a Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança da UFPA, como requisito para a obtenção do grau em Licenciatura em Dança.

Orientadora Profª Drª Maria Ana Azevedo de Oliveira

Belém-PA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Universitária do ICA/ETDUFPA, Belém-PA

Garcia, Taynara Christinne Carvalho

Memória, espetacularidade e dança: o processo criativo coreográfico da Mãe Preta / Taynara Christinne Carvalho Garcia; orientadora Profª Drª Maria Ana Azevedo de Oliveira. 2018.

Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Dança) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso Licenciatura Plena em Dança, 2018

1. Dança – processo de criação. 2. Coreografia. 3. Etnocenologia. 4. Cultura afro-amazônica. I. Título.

CDD - 22. ed. 793.3

TAYNARA CHRISTINNE CARVALHO GARCIA

**MEMÓRIA, ESPETACULARIDADE E DANÇA: O PROCESSO CRIATIVO
COREOGRÁFICO DA MÃE PRETA**

*Esta monografia foi julgada adequada para a obtenção do título de “Licenciado em Dança”,
e aprovada na sua forma final pela Universidade Federal do Pará.*

Data: ____/____/____

Conceito: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. MSc. Arianne Roberta Pimentel Gonçalves
Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFGA

Prof^a. MSc. Ana Cláudia Moraes de Carvalho
Avaliadora – Membro Externo

Prof^a. Dra. Maria Ana Azevedo de Oliveira
Orientadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFGA

Belém-PA

2018

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Taynara Christinne Carvalho Garcia

Local e Data: _____

A todas as mães pretas: avós, tias, professoras da escola formal e vivencial, que fizeram parte direta e indiretamente desse ciclo de vida, influenciando no que sou hoje e buscarei ser no amanhã, enquanto mulher e futura mãe. O meu total respeito e admiração.

AGRADECIMENTOS

A Deus onipresente pelo dom da vida, saúde farta, e por ter estendido a proteção divina para que tudo desse certo, no seu tempo e vontade.

Aos Orixás que regem esse grande estado movido pela natureza, grata pela presença e a herança transcendente dos meus antepassados, conduzindo-me para esse encontro ancestral e honroso com uma de suas filhas e grande mãe, Oxum.

Minha base familiar: Leila (mãe), Ademir (pai), Felipe e Lucas (irmãos), pela paciência e união, principalmente nas horas de angústia e agonia em relação ao tempo que voava bem na frente dos meus olhos, grata por toda ajuda, por menor que seja.

Ao meu companheiro com carinho, Jó Costa, pelo apoio incondicional, parceria, trocas e amor nesse processo de maturação das ideias, e por cravar afetivamente uma assinatura interna nessa construção coreográfica da “Mãe Preta”.

A Pastoral do Menor - Grupo Imaculado Coração de Maria, por ter me proporcionado tantas vivências nas danças populares, e a primeira oportunidade de lecionar para as crianças da comunidade a profissão que escolhi para a vida, mostrando-me que o caminho é logo, mas que sou capaz de atingir.

A todos os mestres (as) da cultura popular, principalmente paraense, pelo fortalecimento e continuidade dos nossos registros identitários. A perseverança de cada um, mesmo diante das dificuldades, ensina-me repetidas vezes que preciso continuar o que os antepassados começaram, pois a única maneira que encontro para preservar, com o passar do tempo, essa memória etnocenológica é através de relatos dançados.

A Universidade Federal do Pará, no Curso de Licenciatura em Dança, por todo o aprendizado e amadurecimento, abrindo-me portas e caminhos. Pude vivenciar momentos incríveis e memoráveis nessa segunda casa, no qual levarei para a vida toda.

“Quando eu morrer voltarei para buscar os instantes que não vivi junto do mar.” (Vinícius de Moraes e Toquinho).

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo analisar o processo criativo coreográfico da apresentação artística intitulada “Mãe Preta”, resultado do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação a Produção Artística PIBIPA/2016, do Instituto de Ciências da Arte – ICA, no qual fui bolsista. A espetacularidade surge com os afetos ancestrais causados pela “Mãe Preta”, poema que compõe o livro do poeta e folclorista Bruno de Menezes chamado “Batuque”, no qual se denota de forma poética a figura simbólica afetiva da mãe, que cuida, zela e protege os seus filhos. Como referencial teórico adotou-se autores como Rodrigues (1997) por enfatizar e oferecer caminhos para um fazer artístico afro-brasileiro, emergindo-se da vivência mútua e cotidiana da pesquisa de campo, juntamente com a memória afetiva da própria intérprete-criadora, e de suas determinadas raízes culturais; Lobo e Navas (2003) para tratar sobre processo de criação da composição coreográfica, por indicar caminhos a partir de três eixos fundamentais: corpo cênico, movimento estruturado e imaginário criativo. Salles (1988) para refletir sobre o inacabamento da pesquisa, dialogando com as adaptações constantes que se fizeram presentes nas apresentações artísticas da “Mãe Preta”. Pradier (1995) e seu aprendiz brasileiro, Bião (2009), com o conceito de etnocenologia, fez-se preponderante para compreender e refletir a arte do espetáculo nesse fazer artístico. A metodologia utilizou a etnopesquisa, pois sentiu-se a necessidade de construir esse conhecimento com a coletividade, dando voz para os atores envolvidos nesse processo, entendendo que todos os elementos experienciados na construção da coreografia são importantes. O presente estudo busca fortalecer os registros identitários deixados pelos antepassados no meu corpo que é negro, feminino, periférico e afro-amazônico, a partir do processo transcendental da “Mãe Preta”.

Palavras-Chave: Mãe Preta. Oxum. Corpo afro-amazônico. Espetacularidade.

ABSTRACT

This work aimed to analyze the choreographic creative process of the artistic presentation entitled "Black Mother", a result of the Institutional Program of Initiatives for Artistic Production PIBIPA / 2016 of the Institute of Art Sciences - ICA. The spectacularity arises with the ancestral affections caused by the "Black Mother", a poem that composes the book of the poet and folklorist Bruno de Menezes called "Batuque", in which is poetically denoted the symbolic affective figure of the mother, who cares, watch for and protects their children. As a theoretical reference, authors such as Rodrigues (1997) has been adopted once she emphasizes and offers paths to do Afro-Brazilian art, emerging from the mutual and daily experience of field research, together with the affective memory of the artist-creator herself and her cultural roots. Lobo and Navas (2003) were studied and referenced for the way they deal with the creation process of the choreographic composition, indicating paths from three fundamental axes: scenic body, structured movement and creative imaginary. Salles (1988) was another author referenced to reflect on the unfinished research, dialoguing with the constant adaptations that were present in the artistic presentations of the "Black Mother". Pradier (1995) and his Brazilian apprentice, Bião (2009), with the concept of ethnocenology, became preponderant in this study to understand and reflect the art of the spectacle in this artistic work. The methodology used the ethnopesquisa, considering the need to build this knowledge with the community, giving voice to the actors involved in this process, understanding that all the elements experienced throughout the construction of the choreography are important. The present study seeks to strengthen the identity records left by the ancestors in my body that is black, feminine, peripheral and Afro-Amazonian, from the transcendental process of the "Black Mother".

Keywords: Black Mother. Oxum. Afro-Amazonian body. Spectacularity.

LISTA DE FIGURA E FOTOS

Figura 1 -	Triângulo da Composição.....	67
Foto 1 -	1ª apresentação (cena nº 1): movimentos ondulatórios.....	71
Foto 2 -	1ª apresentação (cena nº 1): banda musical.....	73
Foto 3 -	1ª apresentação (cena nº 3): saudação para o atabaque.....	73
Foto 4 -	1ª apresentação (cena nº 3): pés sutis dançando o ijexá.....	74
Foto 5 -	3ª apresentação (cena nº 2): força de atração do pé com o solo...	75
Foto 6 -	3ª apresentação (cena nº 2): movimentos ondulatórios.....	76
Foto 7 -	1ª apresentação (cena nº 3): admirando-se no espelho de Oxum.	76
Foto 8 -	3ª apresentação (cena nº 2): admirando-se no espelho de Oxum.	77
Foto 9 -	1ª apresentação artística: agradecimento pelo dia.....	79
Foto 10 -	1ª apresentação artística: aparição da saia de miriti.....	80
Foto 11 -	1ª apresentação artística (cena nº 1): movimento da saia de miriti juntamente com os braços.....	83
Foto 12 -	Visita em Curralinho/Ilha do Marajó – Pará.....	85
Foto 13 -	1ª apresentação artística (cena nº1): movimentos sombreados....	86
Foto 14 -	1ª apresentação artística (cena nº1): movimento remetente a Oxum.....	87
Foto 15 -	1ª apresentação artística (cena nº 3): dança para Oxum.....	88
Foto 16 -	1ª apresentação artística (cena nº 2): saudação para Oxum.....	89
Foto 17 -	1ª apresentação artística (cena nº 4): agradecimento por ter gerado um filho.....	91
Foto 18 -	1ª apresentação artística (cena nº 4): agradecimento por ter gerado um filho.....	92
Foto 19 -	1ª apresentação artística (cena nº 5): movimento com a panada de plástico.....	93
Foto 20 -	1ª apresentação artística (cena nº 5): movimento com a panada de plástico.....	93
Foto 21 -	2ª apresentação artística (cena nº 2): saudação para Oxum.....	95
Foto 22 -	3ª apresentação artística: concentração e oração antecedente a apresentação.....	97
Foto 23 -	3ª apresentação artística (cena nº 1): citação do poema.....	97
Foto 24 -	3ª apresentação artística (cena nº 1): citação do poema.....	98
Foto 25 -	3ª apresentação artística (cena nº 1): citação do poema.....	99
Foto 26 -	3ª apresentação artística (cena nº 1): citação do poema.....	99
Foto 27 -	3ª apresentação artística (cena nº 3): observando o filho imagético.....	101
Foto 28 -	3ª apresentação artística (cena nº 4): utilização da saia de miriti em cena.....	101
Foto 29 -	3ª apresentação artística (cena nº 4): representação simbólica- afetiva de Oxum.....	102
Foto 30 -	3ª apresentação artística (cena nº 4): representação simbólica-	

	afetiva de Oxum.....	102
Foto 31 -	3ª apresentação artística (cena nº 4): representação simbólica-afetiva de Oxum.....	103
Foto 32 -	4ª apresentação artística (cena nº 2): saudação para Oxum.....	104
Foto 33 -	4ª apresentação artística (cena nº 4): representação simbólica-afetiva de Oxum.....	105
Foto 34 -	4ª apresentação artística (cena nº 4): representação simbólica-afetiva de Oxum.....	106
Foto 35 -	4ª apresentação artística (cena nº 4): representação simbólica-afetiva de Oxum.....	107

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. MEMÓRIA, PERTENCIMENTO E DANÇA.....	23
2.1. História e Memória.....	23
2.2. Brincante-intérprete-pesquisadora: registros identitários afro-amazônicos.....	31
3. “MÃE PRETA DEU SANGUE BRANCO A MUITO “SINHÔ MOÇO”...”	40
3.1. Da periferia para o mundo: Literato-etnógrafo da Amazônia.....	40
3.2. Amas, amas-de-leite, mãe-preta: entrelaço entre afetos e violências.....	50
3.3. Mãe Preta: poema que dança-canta-toca-luta.....	53
4. A ESPETACULARIDADE DA MÃE PRETA: elementos-simbólicos afetivos.....	63
4.1. Indutores da composição coreográfica.....	64
4.2. Diálogos entre mães: a relação com a Orixá feminina Oxum.....	69
4.3. Nuances da Mãe Preta: elemento-simbólico-afetivo da saia de miriti.....	79
4.4. Nuances da Mãe Preta: processo de ciclos e reciclos.....	83
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS.....	111

1. INTRODUÇÃO

O corpo afro-brasileiro possui muitas tradições, que Stuart Hall (2000) diz que é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes. Dessa forma, essa relação se estabelece por meio de dinâmicas culturais, sociais, entre outras, difundindo-se de geração a geração.

Diante disso, recordar à memória tradicional afrodescendente se sucede no reconhecimento da presença viva desses moldes estéticos em um corpo que é negro, de lábio carnudo, cabelo crespo, e que por longos séculos foi forçado a ficar na base da pirâmide da sociedade brasileira, sendo retirado não só os direitos, mas a autoestima e o valor de seus traços.

Portanto, essa autoafirmação e fortalecimento da identidade negra que possuo é, antes de tudo, um reconhecimento social e político, que vem sendo construído cotidianamente, buscando uma ruptura desses estigmas históricos construídos e injetados na população negra, que encontra-se sempre inferiorizada e subjugada diante de um “ideal” estético-cultural eurocêntrico, desde o Brasil colonial.

[...] a categoria identidade, além de pessoal, é fundamentalmente social e política. É considerada como uma referência em torno da qual o indivíduo se autoreconhece e se constitui, estando em constante transformação e construída a partir das relações que estabelece consigo mesmo, com o outro e com o ambiente à sua volta. (PINTO; FERREIRA apud FERREIRA, 2014, p.261).

Mostra-se uma realidade de pertencimento e protagonismo, a partir das suas específicas e autônomas movimentações, dando continuidade a um legado cultural e social que precisa ser continuado, em contraponto a uma historicidade de mais de 300 séculos de duras chibatadas e proibições.

Esses relatos afrodescendentes iniciam-se em um passado, mais especificamente sobre os meus passos como bailarina clássica desde os seis anos de idade, pertencente à Escola de Danças Clara Pinto¹ de Belém do Pará. Dessa forma, durante anos tentei me adaptar em um corpo que nunca foi meu, e nem poderia ser, dado em um padrão longilíneo, magro, sem curvas, com uma mínima musculatura aparente, alto e branco.

¹ Escola de Dança com espaços em Belém e Ananindeua – PA, ensinando várias modalidades, tais como: ballet clássico, jazz, sapateado, dança do ventre e dança de salão.

É importante ressaltar e esclarecer que não pretendo rotular e tampouco menosprezar a estrutura do balé clássico², técnica de dança que a longos séculos vem sendo praticada e fortalecida no mundo todo, e que possui exigências estéticas e vocabulário próprio, buscando constantemente por um corpo ideal que precisa passar por um longo processo de treinos, repetições, dores e rejeições. Admiro e possuo muita gratidão e amor pelos ganhos e vivências que essa técnica me proporcionou, mas optei em fazer uma tentativa de descrição de onde vim para chegar até aqui, e nesse percurso as dificuldades e os medos destacaram-se e criaram marcas na minha memória corporal.

Por conta disso, preciso refletir sobre esse pensamento limitador e seletivo, que nos diz qual corpo é propício para o sucesso na prática da técnica em questão, esquecendo que a beleza nos palcos está não só na qualidade técnica, mas expressiva e sentimental. Essas exigências padronizadas tornaram-se claras no meu fazer artístico, a partir do momento em que comecei a entender o tipo de padrão estético que me adequava, não só o físico, mas o social e econômico. Mulher preta, pobre e periférica não estava intimamente proporcional para a técnica do balé.

Entretanto, o encanto pela técnica em paralelo ao sonho antigo do meu avô em ter uma filha bailarina, realizando-se anos depois com uma de suas netas, ocasionou em uma continuidade insistente, mesmo diante de sacrifícios e dores diárias, onde por longos anos acabei rejeitando o meu próprio corpo para dar espaço ao que é idealizado (RODRIGUES, 1997). Nesse período, desrespeitei os meus limites de elasticidade, esquecendo inclusive da estrutura muscular que era, em sua maioria, duas vezes maior do que as demais bailarinas da sala, tentando a todo custo chegar a um nível de homogeneidade técnica.

Essa reprodução cultural não pertencente ocasionou, logo no início da adolescência, na rejeição da minha herança estética, atingindo principalmente o meu cabelo crespo, já que as demais coisas não poderiam ser tiradas ou mudadas. Têm-se como mecanismo de rejeição da beleza negra as próprias redes televisivas e seu

² O termo balé ou *ballet* referem-se a uma modalidade de dança. *Ballet* provém do italiano *balletto*, possuindo o sentido de bailar, nascendo justamente na Itália em pleno período renascentista, difundindo-se posteriormente para o mundo todo. Teve-se com o tempo criações de vários métodos específicos, cada um com sua particularidade e objetivo como, por exemplo, o método inglês (Royal Academy of Dance - RAD) e o método russo (Vaganova).

padrão ideal associado quase sempre com uma branca de cabelos lisos, loiros e olhos azuis.

Portanto, a falta de protagonismo cotidiano, tanto no ambiente social quanto eletrônico, em contraponto as minhas vivências que não estavam ligadas a cultura pertencente, ocasionou-me em uma crise existencial que perdurou até o início da fase adulta, rejeitando assim os meus traços. Percebe-se com isso que a crise existencial sentida foi o reflexo do estranhamento nessa prática de uma dança/técnica que não era minha.

Essa relação de crise não significou a rejeição dos conhecimentos anteriores, mas a sua reinterpretação a partir da interação com minhas descobertas pessoais e com os conhecimentos adquiridos nas pesquisas de campo sobre manifestações culturais brasileiras. (RODRIGUES, 1997, p. 17).

Salienta-se que a vida durante oito anos de muitas idas, paradas e vindas na técnica do balé clássico, foi à primeira linha/trajeto para tecer essa grande teia artística em/para/com a dança, com isso suponho que se não houvesse esse contato inicial dançado, talvez não tivesse conhecido e titulado a dança como uma linguagem cotidiana e profissional.

Ao que foi exposto, tem-se o ingresso à universidade como uma porta-refúgio para o despertar desse corpo possuidor de uma bagagem pesada dos antepassados, mas que por conta do contexto social, político e histórico vivenciado, não tinha consciência disso.

No mesmo período em que os questionamentos e as dores intensas ocasionaram no meu afastamento da prática do balé clássico, iniciei os estudos no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará, onde logo em seguida adentrei no Grupo Coreográfico da UFPA³, cujo objetivo era ressignificar à técnica corporal adquirida, sendo regada de muita rigidez e limitada nomenclatura de movimento.

A vida acadêmica proporcionou-me em 2015 o primeiro contato com a dança afro-brasileira de forma metodológica, experimentando os ensinamentos do mestre João Angoleiro⁴ a partir da técnica Corpo Menino, sendo ministrada por sua

³ O Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará surgiu no ano de 1968, sob iniciativa da professora Eni Corrêa ao lado de Marbo Giannaccini, os quais em um processo constante de pesquisa fundaram e dirigiram o Grupo Coreográfico.

⁴ João Bosco Alves da Silva (mestre João Angoleiro) é um mestre de capoeira angola, bailarino afro, mestre de dança africana. Fundador do Grupo de Capoeira "Eu sou Angoleiro" e da Companhia Primitiva de Arte Negra - BH. Sua formação é em Capoeira de rua desde 1975 a 1982 (Mestre Dunga

discípula Carmen Virgolino⁵ na Escola de Teatro e Dança da UFPA. “Corpo-Menino: Uma introdução à dança afro-brasileira da Cia Primitiva de Arte Negra” foi à oficina que me proporcionou um contato esclarecedor e direto com a ancestralidade, pois até então estava apenas na atmosfera das leituras. Com essas vivências pude perceber, no tambor que ecoava ao vivo, a força de um legado resistente e, sobretudo, pertencente.

Posteriormente, tive aulas de “Dança dos Orixás” com a chilena Camila Guerrero, professora de dança contemporânea e investigadora de dança afro latino-americana, a partir do projeto “Vuelo de Pajaro, escuela itinerante”. Danças que até então via nos vídeos de festejos de candomblé, infelizmente apenas de forma eletrônica, agora experimentava no meu corpo, mas de uma maneira espetacular, ou seja, aprendi os movimentos de alguns Orixás a nível cênico, não religioso.

Portanto, inicio um longo e continuado processo, entendendo que o meu corpo é regado por uma ancestralidade amazônica que também é indígena e africana, assistindo os grupos parafolclóricos⁶ da cidade, indo para as rodas de carimbó, bem como, de capoeira, percebendo o quanto somos protagonistas da nossa própria história, mesmo diante de um passado obscuro.

Ressalto sobre a minha participação, ainda em 2015, no “Grupo Parafolclórico Frutos do Pará”, sendo um grupo de expressões parafolclóricas da área metropolitana de Belém que manifesta, fortalece e divulga, a partir da música e dança, a cultura popular do estado. Nesse grupo, que ainda permaneço atualmente, pude experienciar de forma macro as danças culturais paraenses, tendo, inclusive, a oportunidade de participar dos festivais do folclore a nível nacional, representando o estado do Pará e conhecendo outras culturas.

– BH), Capoeira de Angola (Mestre Rogério – RJ e Mestre Moraes – BA) e Dança Africana Moderna (Mamour – BÂ, Senegal). Dirige a Associação Cultural “Eu sou Angoleiro”, fundada em 1993, gerando frutos em Belém – PA desde 2013 no bairro da Terra Firme, sob a coordenação do Treinel Edimar. Mestre Angoleiro atua como dançarino e coreógrafo da Companhia Primitiva de Arte Negra, desde 1989.

⁵ Carmem Pricila Virgolino Teixeira, mestra em Antropologia Social pela Universidade Federal do Pará. Atuou como arte-educadora em diversos projetos sociais, ministrando oficinas de capoeira angola e dança afro-brasileira nos estados de Minas Gerais e Pará. Atuou em diversos espetáculos de teatro, dança afro-brasileira e dança clássica indiana, no Brasil e na Índia. Dirigiu, produziu e atuou na montagem do espetáculo “Eyê Dundum: A Revoadá” (PA/2017) na Fundação Curro Velho.

⁶ Os grupos parafolclóricos pesquisam e reelaboram danças e folguedos folclóricos, adaptando-os, reelaborando-os, e construindo novas características espetacularizadas, pois tem o intuito de apresentar nos palcos. Têm-se a direção de um coreógrafo, onde a dança é construída artisticamente de forma reelaborada, reinterpretando os passos tradicionais, acrescentando outros, tudo em conformidade com os efeitos cênicos almejados. Dessa forma os grupos parafolclóricos surgiram para homenagear os folclóricos de raiz.

Diante do que foi exposto, relaciona-se com a “Mãe Preta”, fenômeno que se pretende refletir e analisar nessa pesquisa. Analisa-se o quanto esse processo de criação passa por fases de transformações, o que Cecília Salles (1988, p.26) entende como uma “poética dos rascunhos”, que se refere à arte que está sempre se movendo, em constante transformação, considerando-se os ensaios e os esboços que o artista rascunha, rabisca, antes de se tornar a obra em si, seja uma pintura, espetáculo teatral, de dança ou uma partitura de música. Sobre o corpo e seus afetos que se revelam a partir da dança, trago o conceito de Triângulo da Composição abordado por Lenora Lobo em parceria com Cássia Navas (2003) para me auxiliar na análise sobre como o meu corpo é utilizado na potencialidade nesse processo de criação.

O triângulo da composição baseia-se em princípios-tríades, a partir de três eixos fundamentais: corpo cênico, movimento estruturado e imaginário criativo. Assim, a composição seria a tradução do imaginário criativo, que se manifesta no corpo cênico, elaborando-se e expressando-se em movimentos estruturados. Relações que serão desenvolvidas posteriormente.

Sendo um resultado nascente do despertar constante do meu corpo afro-amazônico, percebo que essa herança corporal possui uma história para contar e repassar para os seus descendentes, a partir de uma unicidade que pode ser chamada de dança afro-brasileira, dança afro ou pela nomenclatura no qual mais me identifico: dança negra contemporânea⁷.

Entende-se como “dança negra” os vários aspectos artísticos que derivam das matrizes culturais africanas, influenciando e formando as características peculiares e específicas dessas movimentações. Contemporâneo por conta da própria contemporaneidade, podendo, dessa forma, adentrar-se em múltiplas estéticas de dança, agregando consequentemente outras técnicas como a dança contemporânea, a capoeira, danças populares, etc, mas sempre preservando a matriz estética negra original.

⁷ “O reconhecimento do fazer-saber de uma dança negra imbrica-se com questões diversas e borra fronteiras entre campos poéticos e políticos. Apontar a existência de sua especificidade requer reconhecermos como igualmente válido nesse debate questões sobre as ações afirmativas num país desigual como o Brasil, inclusive no campo das artes cênicas. [...] Por que nomear essa dança? Porque o campo artístico também se insere em disputas políticas sociais nas quais privilégios são reproduzidos e as práticas artísticas não têm o poder de unificar diferenças por si só ou isentar-se de reificar processos de estereotipização e ou exclusão no interior do campo da dança.” (FERRAZ, 2017, p.15).

Diante disso, as heranças deixadas nesse corpo afro-amazônico “se traduz no bamboleio, no sapateio do batuque, do samba, do lundu, que emana do toque do tambor e que tece uma ampla rede de possibilidades para pesquisas, para revelar de modo singular a cultura de uma comunidade.” (AZEVEDO, 2009, p.116).

A partir das experimentações de dança negra contemporânea oferecida em oficinas com professores e grupos de dança de outros estados, que possuem como linguagem a valorização, discussão, troca e pesquisa a cerca da cultura negra como, por exemplo, a “Cia Treme Terra”⁸, percebi a carência belenense no que tange a prática dessa técnica corporal, o que se torna nitidamente contraditório, pois a cultura amazônida sofreu e sofre muitas influências das manifestações não só africanas, mas indígenas. É importante ressaltar que logo quando ingressei na universidade, ainda em 2014, comecei a vivenciar indiretamente o festejo afroreligioso de uma casa de Umbanda, cujo terreiro fica localizado no bairro Castanheira - PA.

Existe o corpo que dança para fins estéticos, estimulando o tônus muscular, a flexibilidade dos membros, buscando o alcance da meta esperada. Existe o corpo que dança para libertar a alma e dar sentido à vida, cuja vocação é dialogar, refletir, compartilhar para e com o mundo através da linguagem dançada. Todavia, existe também o corpo que dança para encontrar o sagrado, deixando os pés nus para que assim esteja em contato direto com a terra, com o mundo dos ancestrais. Os pés tocam e se comunicam com a ancestralidade, estabelecendo fortes relações sagradas com as matrizes africanas (SABINO; LODY, 2001).

Esse terreiro foi por um bom tempo minha morada de reflexões, buscas e pesquisas, onde mesmo sendo simpatizante pude muitas vezes sentir o axé dos antepassados que adentravam pelos corpos, mudando divinamente o estado de corpo e de consciência⁹ dos filhos de santo, sendo uma experiência que modificou de forma significativa a minha visão de mundo e humanidade. Nesse terreiro contavam histórias, traziam memórias, expressando assim a luta e fé através do canto, música e dança.

⁸ Nascido no Morro do Querosene e atualmente atuante no bairro Rio Pequeno, há 10 anos, a Cia Treme Terra vem desenvolvendo um trabalho na periferia da zona oeste de São Paulo, contribuindo para a descentralização da produção da música e dança contemporânea. Durante todo este período, a Cia vem fomentando atividades de formação nas linguagens de dança e música, buscando promover a transdisciplinaridade, pesquisando a cultura negra em diálogo com a comunidade do entorno.

⁹ Expressão utilizada por BIÃO (2009) que será desenvolvida na quarta seção.

Esses caminhos traçados relacionam-se com a expressão de “matrizes estéticas” refletidas por Armindo Bião (2007), pois houve um emaranhamento importante para essa construção identitária entre uma artista e os fenômenos/danças vivenciados, perpassando gradativamente entre a técnica do balé clássico, danças populares, dança contemporânea, até chegar à dança afirmativa negra.

Considerando essas argumentações teóricas, questiono: Como se desenvolveu o processo criativo coreográfico da “Mãe Preta”? Observo que essa pesquisa, tendo como resultado uma apresentação artística, debruçou em um tema gerador do extinto materno da mãe, motivo no qual se deu o nome ao título, percebendo toda representatividade poética de Menezes.

Todavia, há uma criticidade, principalmente nas entrelinhas, muito forte em relação às perversidades que colocavam essa mulher na época, em uma condição desumana que foi a escravidão. Dessa forma, a figura tão simbólica e harmoniosa da mãe se ressignifica ganhando outros tons de verdades e sentidos.

Diante disso, procuro desvelar as entrelinhas encontradas pelo processo em questão, a partir da visão poética do Bruno de Menezes, para assim posteriormente resignificar com os meus afetos e apreços. Questiono ainda: Como se concebeu esse reconhecimento de um corpo pertencente à cultura afro-amazônica? Quais são as entrelinhas presentes no poema da “Mãe Preta” em relação à posição social da mulher? Qual a importância na relação do poema com a imagem simbólica afetiva da Orixá feminina Oxum?

A poesia é a dança das palavras pela linguagem. A dança é a expressão das palavras pelo movimento. Portanto, utilizar um poema como elemento percussor para os laboratórios cênicos comprova, demasiadamente, que as áreas artísticas possuem uma especificidade e autonomia, mas sua liberdade poética nos oportuniza a compartilhamentos e experimentações com as outras linguagens da arte, procurando não ser uma caixa quadrada taxativa que divide e limita.

Partindo dessas conjecturas, a pesquisa tem como objetivo analisar o processo criativo coreográfico da apresentação artística intitulada “Mãe Preta”. A contar com os objetivos específicos: Identificar os caminhos do reconhecimento de um corpo pertencente a uma cultura ancestral afro-amazônica; Realizar um estudo sobre as entrelinhas presentes no poema da “Mãe Preta” em relação à posição

social da mulher; Analisar a relação do poema com a imagem simbólica afetiva da Orixá feminina Oxum.

Tem-se como teoria de base a etnocenologia¹⁰, vertente da etnociência que tem como objeto de estudo as Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados (PCHEO), por reafirmar e, principalmente, dar visibilidade para as manifestações populares, considerando que seus conjuntos de práticas, gestos, e toda especificidade externalizada estão associadas as matrizes estético-culturais, em seus determinados grupos sociais.

O esforço de conhecer-se o diferente e o diverso implica o desafio de compreender-se o discurso do entorno do novo objeto que se quer conhecer, bem como o conhecer de seu próprio interior, inclusive seu léxico e sua língua nativa. (BIÃO, 2009, p.33).

Diante disso, utiliza-se o conceito de espetacularidade proposto pela etnocenologia, pois esse corpo afro-amazônico muita das vezes ensaia, codifica e transmite a sua cultura afrodescendente para um público em uma data e hora marcada. “De fato, em algumas interações humanas – não em todas – percebe-se a organização de ações e do espaço em função de atrair-se e prender-se a atenção e o olhar de parte das pessoas envolvidas.” (BIÃO, 2009, p.35).

Portanto por mais que, na maioria das vezes, não haja clareza do que se transmite, as manifestações populares afrodescendentes preparam-se para o olhar do outro, ao definir para quem, onde e quando se dança, mesmo que estejam tão envolvidas a ponto de tratar-se de um hábito cotidiano.

A análise e sistematização desse trabalho possui dois caminhos principais que se entrecruzam e dialogam constantemente. O primeiro caminho é a minha trajetória enquanto brincante-intérprete-pesquisadora, falando sobre a história na dança desde a infância, as vivências experienciadas, assim como o primeiro contato com a dança afro, destacando os tropeços e recuperações que percorri nessa busca, que ainda continua, por uma ancestralidade afro-amazônica. O segundo caminho é o que esses afetos ancestrais geraram, tendo como resultado a apresentação artística descrita em questão.

¹⁰ “[...] Na própria composição do termo, traz a dimensão orgânica do corpo através do radical *shenos* (cena), tomando, dentre os seus significados, “[...] para evocar o corpo humano e sua relação dinâmica com a alma” (PRADIER, 1998, p. 26). Analisando sua produção, percebe-se que para a etnocenologia o conceito de corpo passa por “[...] uma imbricação do físico e do espiritual, do fisiológico e do psicológico, sua reconciliação na aceitação de suas especificidades respectivas bem como de suas interações [...]” (DUMAS, 2012, p.149).

Por isso identifica-se como uma pesquisa etnocienológica, buscando compreender não só o caminho na dança percorrido, mas também os comportamentos transmitidos a partir dos afetos causados. Torna-se, especificamente nesse estudo, uma pesquisa em profundidade de forma individual. Por isso, nesse trajeto sempre me coloco como um sujeito atuante e participativo do percurso.

Diante desse pressuposto a metodologia dessa pesquisa perpassou por princípios da etnopesquisa, que:

Tem o contexto como uma fonte direta de dados e o pesquisador como seu principal instrumento; supõe o contato direto de pesquisador com o ambiente e a situação que está sendo investigada; os dados da realidade são predominantemente descritivos, e aspectos supostamente banais em termos de status de dados são significativamente valorizados. (MACÊDO, 2004, p.144).

Na segunda seção abordo sobre a história e memória cultural dos afrodescendentes, mais especificamente os afro-amazônicos. Suas práticas com danças, cantos, toques, encarnados em cada corpo descendente dessa herança, expressam sua cultura para dar continuidade no legado deixado, não permitindo com que o tempo faça o trabalho de esquecer. Em seguida, exponho sobre os meus primeiros passos nas danças parafolclóricas, e posteriormente na dança negra contemporânea.

Na terceira seção ofereço uma total atenção ao poema “Mãe Preta”, por ser o poema gerador da apresentação artística em questão, falando sobre a história e vida do seu autor, Bruno de Menezes, para assim tentar compreender a época em que vivenciou e, sobretudo, os anseios, as experiências cotidianas e os motivos para desenvolver os escritos. Sentiu-se a necessidade de falar sobre as amas de leite da época do sistema escravocrata, justamente para relacionar com a poeticidade de Menezes, diante de uma imagem inicial (amas de leite) para um poema consequente (mãe preta). Percebe-se que o poema “Mãe Preta”, de certa forma, ameniza todas as injustiças e submissões que as amas de leite passavam na época.

Na quarta e última seção descrevo sobre os meus afetos, assim como a interpretação e poeticidade que ofereci para o poema da “Mãe Preta”, pontuando os elementos-simbólicos-afetivos que fizeram parte e compuseram a apresentação artística. Vale ressaltar que cada intérprete-criador interpretará o poema a partir das suas experiências artísticas, realizando uma licença poética.

Compreender os elementos-simbólicos-afetivos, que deram as devidas características para a apresentação inacabada, é como um dissecamento artístico daquilo que buscava não só mostrar, mas transmitir, percebendo que a roupa de cor amarelo ouro, saia de miriti, panada branca, de plástico, bem como as movimentações que remetiam a um arquétipo específico, possuem um sentido e significado, alterando completamente esse corpo que não está mais no âmbito cotidiano, mas transcendental.

Esse trabalho justifica-se por apresentar o processo de criação da “Mãe Preta”, mostrando o afeto sentido, o andamento percorrido e as mudanças consequentes, contribuindo para pesquisas futuras sobre as manifestações espetaculares afro-amazônicas que possuem um elo transcendental afroreligioso, mesmo que de forma espetacular, simbólica e, por vezes, limitada dentro dos palcos.

Mostra-nos que o amadurecimento da pesquisa pode estar intimamente ligada com as vivências cotidianas, cabendo ao artista estar sempre em estado de prontidão para as experiências diárias, que mesmo sem nenhuma pretensão inicial acabam sendo estímulos ou respostas para as dúvidas artísticas.

Portanto, ressalto o quanto é importante esse estado de autoreconhecimento e identificação do lugar pertencente, pois assim têm-se uma identidade cultural e afirmativa que será levada para a vida. Esse lugar valioso de pertença, juntamente com o fazer artístico, proporcionou-me um resultado profundo e significativo, ultrapassando as minhas expectativas.

Sendo assim, esse simbolismo foi transmitido para a plateia, e posteriormente da plateia para mim, cuja troca energética e afetiva que foi desenvolvida durante quatro apresentações artísticas, sempre diante de muitas idas, voltas, ciclos e reciclos.

2. MEMÓRIA, PERTENCIMENTO E DANÇA.

Os corpos afro-amazônicos possuem movimentações carregadas de memória cultural e ancestral que são transmitidas entre gerações, pois a memória tem uma função relevante no processo de assimilação de valores sociais, e no desenvolvimento de todo indivíduo, enquanto membro de uma sociedade (PEREIRA, 2013). Têm-se como tema gerador para a arte que se brinca, seja cantada, batucada ou dançada, as vivências e afetos cotidianos que são adquiridos pela oralidade, pela imitação e pela repetição.

Por meio da oralidade são transmitidos os cantos, as histórias que, em sua maioria, retratam a vida cotidiana das áreas interioranas e ribeirinhas, relacionando-se a temas como o trabalho, a defesa da natureza, louvação aos santos, modos de resistências, encontros e desencontros, entre outros. Algumas músicas detêm situações cotidianas que foram vividas na época da escravidão, insurgindo memórias, lembranças dolorosas e diferentes estratégias de resistência adotadas por negros diante do processo escravista brasileiro (PINTO, 2013-2014).

Mediando a fatura e as dificuldades cotidianas havia as festas; era através delas que as pessoas esqueciam temporariamente o esforço do trabalho pesado e todas as dificuldades passadas no cotidiano, celebrando então com alegria a vida. A alegria da festa, além de ajudar as populações a suportar o trabalho, o perigo e a exploração, também reafirma, igualmente, laços de solidariedade ou permite aos indivíduos marcar suas especificidades e diferenças. (PINTO, 2013-2014, p.29).

Portanto, essa memória dos antepassados de resistência e fortalecimento cultural permanece na alma de seus descendentes que dançam, manifestando-se nos seus movimentos libertários todo o pertencimento gerado e compartilhado na roda. A seguir, abordarei essas ideias dialogando com outros autores.

2.1 História e Memória.

A memória é a garantia da identidade, possibilitando-nos a dizer o que somos e fomos, fizemos e fazemos, definindo o lugar de pertencimento e para onde devemos trilhar nesse caminho ancestral, para assim conceder em uma continuidade do que os antecedentes começaram. A memória é a matéria-prima da existência; um povo sem memória é um povo sem história.

O registro da memória dos povos, em qualquer época, sempre esteve interligado à identidade, tanto individual quanto social e cultural. Essa estreita relação constitui-se de uma necessidade de descobrir-se e descobrir o outro, saber quem sou eu e respeitar o ser que integra o outro. (ASSIS, 2015, p. 21).

Na obra “O tempo vivo da memória”, Ecléa Bosi ressalta a liberdade da memória, e seu significado coletivo, “a memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente, mas porque se relacionam através de índices comuns. São configurações mais intensas quando sobre elas incide o brilho de um significado coletivo.” (2013, p. 31). Dessa forma, a memória integra fatos pessoais e coletivos que caracterizam um determinado momento vivenciado.

Sabino e Lody (2011) refletem sobre as danças de matriz africana à luz da antropologia do movimento, contextualizando o ambiente estético, religioso, social e cultural coexistente. Nesse contexto, analisam as manifestações ancestrais como uma forma de manutenção da memória coletiva através de relatos simbólicos, sendo um aspecto não escrito da história, valioso bem cultural intangível e produto das transformações mentais de cada comunidade portadora e mantenedora dessas manifestações (ROBATTO, 2010). As manifestações populares provocam um grande estímulo e esforço comum, proporcionando uma sensação de construção coletiva, motivadora e continuada.

A memória é um “exercício” cultural que carrega relatos orais de um determinado povo, nutrindo-se com a continuidade do fazer. Todavia, houve um processo de colonialidade¹¹ do “poder” europeu, criando um mecanismo epistêmico cultural ao mesmo tempo em que impôs um saber aos não europeus e verdadeiros donos da terra brasileira, que foi tão colonizada e/ou invadida, evidenciando também em uma geopolítica do conhecimento, ou seja, o poder e todas as dimensões culturais, sociais, que caracterizam e define a lógica de pensamento da sociedade estaria localizada apenas na Europa (OLIVEIRA; CANDAU, 2010).

Têm-se uma continuidade dessas mazelas regressivas de colonialidade do poder, mas, dessa vez, a partir de uma travessia longa, obscura e genocida pelo rio Atlântico, onde os africanos “passavam quase todo o tempo acorrentados e, no

¹¹ “Quijano (2005) vai propor o conceito de colonialidade do poder para referir-se a essa situação. Esta seria uma estrutura de dominação que submeteu a América Latina, a África e a Ásia, a partir da conquista. O termo faz alusão à invasão do imaginário do outro, ou seja, sua ocidentalização. Mais especificamente, diz respeito a um discurso que se insere no mundo do colonizado, porém também se reproduz no locus do colonizador.” (OLIVEIRA; CANDAU, 2010, p.19).

momento do embarque, ou ainda nos barracões, costumavam ter o corpo marcado a ferro quente com as iniciais ou símbolos dos proprietários. [...] muitos africanos morriam, alguns sucumbiam à espera do embarque que podia durar meses nos barracões, outros a bordo dos navios, sem mencionar as mortes dos africanos capturados durante a viagem do interior ao litoral da África.” (MATTOS, 2011, p.101).

A escravidão africana teve início com a produção de açúcar na primeira metade do século XVI, tendo apenas no final do século XIX a sua proibição mundial, onde no Brasil se sucedeu a partir da abolição da escravatura no dia 13 de maio de 1888, com a promulgação da Lei Áurea.

Foram mais de três séculos de exílio, dominação, perseguições e cobiças desumanas de comerciantes portugueses, espanhóis e ingleses que superlotavam os porões de seus navios com os africanos que tiveram a liberdade arrancada, família destruída e os propósitos estiracados a mil pedaços, cujo remendo estava exposto a muita luta e (re)xistência.

Histórias, memórias, palácios, reis, rainhas, civilizações, “[...] formas políticas africanas altamente elaboradas e socialmente aperfeiçoadas, entre as quais se alternavam reinos, impérios, cidades-estados e outras formas políticas baseadas no parentesco, como chefia, clãs e linhagens.” (MUNANGA, 2009, p.11). Diversidades biológicas, linguísticas, étnicas, culturais foram totalmente desconsideradas e deturpadas pelos brancos, pois toda colonização precisa de uma justificativa plausível e hierárquica.

Justificativa ideológica de teorias europeias racistas, tendo a de maior destaque o darwinismo social¹² e o evolucionismo social, sendo esse último o que “legitimaria” o processo de dominação e exploração dos europeus sobre os africanos e asiáticos. Essa teoria criada classificava a sociedade em três etapas evolutivas: 1ª) bárbara; 2ª) primitiva; 3ª) civilizada.

Os europeus se consideravam integrantes da 3ª etapa (civilizada), utilizando muito, inclusive, em centros de pesquisas e universidades as teorias chamadas de “raças”, afirmando que algumas “raças” eram inferiores em relação às outras. Neste

¹² O darwinismo social se caracterizou como mais um caminho que buscava fortalecer o discurso ideológico europeu, cuja teoria defendia uma evolução das espécies (Darwin) que poderia ser aplicada à sociedade, no qual dizia que na luta pela vida somente as nações e as raças mais fortes seriam capazes de sobreviver, onde algumas civilizações eram dotadas de valores que as colocavam em uma condição superior. Sendo assim a civilização europeia seria o modelo/padrão ideal de sociedade que as outras deveriam se espelhar.

sentido, os ditos “brancos” que viviam na Europa estariam no topo dessa pirâmide em uma escala “evolutiva”.

Dessa forma, classificaram os asiáticos como primitivos e os africanos como bárbaros, então restaria ao colonizador europeu a “missão civilizatória” de dominação desses dois continentes. Sendo assim, estariam estes assimilando a cultura europeia, podendo ascender nas etapas de “evolução” da sociedade, alcançando o estágio de civilizados.

O domínio colonial, a conquista, a submissão, a opressão e tantas outras barbaridades exercidas foram legal e moralmente aceitos, cuja função dos europeus era oferecer “oportunidades” de avanços para essas sociedades atrasadas. Discurso eurocêntrico que hoje não tem nenhum embasamento ou legitimidade científica, mas que infelizmente na época foi artifício de exploração.

Portanto, essa imagem estereotipada e racista de um continente inferior e atrasado que precisava ser civilizado, foram inventados e difundidos como justificativa para o sistema escravocrata, pois os europeus não admitiam igualdade entre eles e os “bárbaros”, tentando apagar centenas de reinos e impérios que surgiram ao longo da história africana, inclusive, muitos ricos em tecnologia e arquitetura.

O império do Benin, localizado atualmente na Nigéria, aproximadamente no ano de 1400, tornou-se uma poderosa civilização, pois sendo um império que tinha forte admiração pelo bronze, usava essa matéria-prima na construção dos palácios, obras de artes, estátuas e placas. Esse império encontrou suas riquezas através do comércio com outros reinos africanos do norte, na região sul do império com o oceano atlântico, favorecendo assim a troca de mercadorias com outros povos. A civilização, infelizmente, chegou ao fim quando os europeus invadiram a região, destruindo suas construções, tomando as riquezas e ocasionando na perda drástica de sua história.

A cidade do Benim situava-se num ponto favorável ao encontro dos mercadores. Por ela passavam o peixe seco e o sal, que, procedentes da costa, seguiam para as savanas do norte. Do interior para o litoral baixavam o inhame, o dendê, os feijões, os animais de criação. E de leste para oeste, e do oeste para leste, pelos caminhos da mata, no cerrado e na savana, e também pela série de lagoas, furos e canais costeiros, que se estende desde o Volta até o Níger, iam e vinham não só esses produtos, mas também as contas, os tecidos e o cobre, que se iam buscar talvez até mesmo no litoral do Congo. (SILVA, 2011, p.44).

O império do Mali também foi uma importante civilização africana, tendo o seu apogeu quando foi liderado por Mansa¹³ Musa, sendo considerado por muitos o homem mais rico da história com uma fortuna avaliada a 400 bilhões de dólares, proporcionando a “era do ouro” para o seu reino. Esse fato, sem precedentes, criou um mito europeu de que a África era regada de muitas riquezas, onde até os escravos vestiam ouro.

As estadas de Musa na capital egípcia, a caminho de Meca e de regresso da viagem devota, puseram o seu nome e o de seu país na boca de todo o mundo árabe e espalharam sua fama até mesmo na Europa. Ele esteve no Cairo em 1324, e já em 1339 o Rex Melli aparece no mapa-múndi do maiorquino Angelino Dulcert — vestido à europeia, com cetro e coroa. Com cetro e coroa, e longas barbas encarapinhadas, tendo na mão direita uma grande pepita de ouro, que parece mostrar e oferecer a um azenegue a camelo, ele está desenhado no mapa que Abraão Cresques, também de Maiorca, fez, por volta de 1375, o chamado Atlas Catalão de Carlos V de França. (SILVA, 2011, p.43).

Musa foi responsável pela construção da cidade que ficava bem no centro de Mali chamada Tombuctu¹⁴, pois como tinha proximidade com o rio Níger dava maior acessibilidade lucrativa para o negócio do sal por ouro com outra região, construindo também escolas islâmicas na capital do império. Dessa forma, a capital ficou conhecida por ser um grande centro comercial transaariano e de estudos religiosos.

Reino de Cuxe, Etiópia, Império do Benin, entre tantas outras civilizações africanas e históricas que Alberto da Costa e Silva (2011) em seu livro “A enxada e a lança – a África antes dos portugueses” ajuda-nos a desmontar alguns mitos que a falta de conhecimento e deturpações tem criado a respeito disso. Infelizmente o que se tem visto é uma interpretação do continente africano antes da chegada dos portugueses como tribos primitivas, atrasadas, pertencentes à idade da pedra e que viviam se digladiando.

Após a conferência de Berlim (1885), que definiu a partilha colonial da África, as imagens simpáticas e tranquilizadoras começaram a

¹³ Mansa é como eram chamados os reis do Mali.

¹⁴ Por séculos Tombuctu foi famosa por seus monumentos e manuscritos, vivendo em uma era dourada como Patrimônio Cultural da Humanidade do Mali, todavia, com a dominação dos islamitas muita coisa foi destruída ou perdida, dentre elas a maioria dos mausolés de santos e as escrituras de valor inestimável que foram duramente queimadas. Atualmente a cidade é cheia de jipes camuflados, metralhadoras ou a bandeira negra da polícia do Islã por todos os lados, onde grandes terroristas e líderes da Jihad já teriam passado por lá, dentre eles o Abu Zeid, mais conhecido como “emir de Tombuctu”, chefe da Al- Qaeda no Magreb Islâmico. Tenta-se juntamente com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) uma reconstrução de Tombuctu e um plano de ação para a restauração dos seus bens culturais.

sombrear. A infância inocente foi substituída pela imagem de sub-humanos para facilitar a operação de sujeição. Desapareceram as belezas naturais dos territórios e das mulheres que foram substituídas pelos miasmas e outros horrores da selva, barbárie, [...] [...] mesquinha e atraso para justificar a Missão Civilizadora. Os povos tornaram-se sem cultura, sem história, sem identidade e mergulhados na bestialidade. [...] Com a finalidade de justificar e legitimar a violência, a humilhação, os trabalhos forçados e a negação da humanidade dos africanos, era preciso bestializá-los. (MUNANGA, 2009, p.12).

Fatos que não condiz em nada com a realidade daqueles tempos imemoriais rodeado de culturas extremamente organizadas e diferenciadas, tendo como lucro uma rede de comércio com produtos variados como o sal, arroz, ouro, bronze, ferro, etc. Construções políticas, culturais e sociais que deveriam ser mais estudadas, ditas e ramificadas pelo Brasil e suas instituições de ensino, todavia são esquecidas e/ou limitadas, mesmo diante da lei 10.639/03, alterada pela lei 10.645/08, que garante e torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas públicas e particulares. Torna-se, diante disso, contraditório e ingrato, pois estudar a história da África é essencial para compreender o país que pertencemos.

Esse processo de escravização foi historicamente rotulando os negros escravos, que forçosamente trabalhavam mais de 12 horas por dia, como uma “raça” inferior e marginalizada perante a classe pura e “nobre” branca, sendo por base da sua força de trabalho a busca para alcançar o objetivo de gerar lucros para a metrópole. Portanto, essa imagem refletiu e reflete negativamente na vida social, econômica e cultural desses povos que foram humilhados e retirados de sua pátria mãe.

História contada e recontada por todos dentro das casas, escolas, associações ou projetos sociais. Impacto real, vidas levadas, memórias exacerbadas, que carrega consequências presentes desse sistema que continua, infelizmente, reverberando no século XXI. A Lei Áurea de 1888, que dava o direito de libertação para os escravos, não foi uma demanda desenvolvida e defendida pelos abolicionistas como um apelo e justiça social para com os negros.

O Brasil, aquela altura, já não dependia majoritariamente apenas do trabalho servil, pois se implantava uma dinâmica capitalista ligada à exportação de café, estradas de ferro, bolsa de valores, entre outros. Dessa forma, percebera que o trabalho assalariado além de ter mais eficiência era menos custoso.

Diante disso, a libertação escravocrata foi uma total “jogada” econômica, pois convinha para as autoridades, não um ato humanitário e solidário aos negros que muitas instituições de ensino insistem em ensinar para os estudantes, romantizando a assinatura, e fortalecendo esse papel do preto coitado que não fez absolutamente nada para se defender. Entretanto, é plausível, obviamente, a atitude dessa assinatura em todas as estâncias, pois se não fosse à lei, séculos e mais séculos continuariam sendo mergulhados por sangue preto, e talvez, essa que vos fala, nem tivesse tido a oportunidade de nascer por terra.

Além disso, é importante salientar que os ex-escravos na pós-abolição foram jogados ao léu, vivendo da sua própria sorte. Florestan Fernandes (1964, p. 32) em seu livro sobre “A integração do negro na sociedade de classes”, diz que “a legislação, os poderes públicos e os círculos politicamente ativos da sociedade se mantiveram indiferentes e inertes diante de um drama material e moral que sempre fora claramente reconhecido e previsto, largando-se o negro ao penoso destino que estava em condições de criar por ele e para ele mesmo.”.

Atingindo apenas um lado da moeda, constrói-se uma sociedade oligárquica e elitista estabelecida de pré-conceitos e direitos para poucos, que em suma, valorizava e reverenciava a supremacia branca, pois para a elite e alguns abolicionistas, inclusive, era a única superior o suficiente para dar continuidade na “raça brasileira”, excluindo, discriminando, bem como marginalizando os considerados indesejados do novo tempo¹⁵.

Enquanto o branco da camada dominante conseguia proteger e até melhorar sua posição na estrutura de poder econômico, social e político da cidade e enquanto o imigrante trocava sucessivamente de ocupações, de áreas de especialização econômica e de posições estratégicas para a conquista de riquezas, de prestígio social e de poder, o negro e o mulato tinham de disputar eternamente as oportunidades residuais com os componentes marginais de sistema – com os que “não serviam para outra coisa” ou com os que “estavam começando bem por baixo”. (FERNANDES, p. 42, 1964).

Diante dessas reflexões, retoma-se para a memória que dança, canta, toca, manifesta no cotidiano uma continuidade de sua (re)existência cultural, enfrentando

¹⁵ A vida dos ex-escravos, na pós-abolição, permanece com muito sofrimento, discriminação e exclusão social por conta da visão sociológica, cultural e utópica de que ainda eram sinônimos de propriedade exclusiva dos brancos, pensamentos retrógrados que a lei áurea não foi capaz de apagar. Prejudicando nitidamente na recuperação social e econômica do negro no território brasileiro, os “deserdados da república” compuseram em um aumento significativo do número de desocupados, trabalhadores temporários, mendigos e crianças abandonadas nas ruas, sendo o reflexo de uma abolição que deu a libertação, mas esqueceu, ou fingiu esquecer, da inclusão.

de mãos dadas todo o período de massacre que iniciou desde a colonização e continuou com o sistema escravocrata, sendo episódios que contribuíram fortemente para o esquecimento dessas marcas identitárias antecedentes. A memória afrodescendente subjugada e perseguida procurava estratégias para continuar manifestando a sua cultura, pois “[...] a falta de registros poderia, inclusive, comprometer na preservação do patrimônio de um povo” (ASSIS, 2015).

Após uma semana estafante de trabalho servil, os africanos encontraram no canto, dança e batida do tambor, o meio para fortalecer e (re)xistir diante das longas horas de trabalho árduo, sobretudo nos domingos, dia de folga escolhido pelo colonizador católico para “ver Deus”, sendo o momento em que os africanos podiam expressar artisticamente a sua cultura. Além dos domingos, havia outros dias santos para festas e celebrações, nos quais os africanos exercitavam seus sons ritmados e dançados, com os ditos “batuques”, onde provavelmente eram ligados ao prazer, mas, também à religiosidade, à interação social e às ações de resistência.

O corpo livre em tema e conceito, não necessariamente livre de direito, vivendo a condição escrava, buscava justamente a festa de irmandade católica, de batuque, outras expressões de religiosidades e de sociabilidade. (SABINO; LODY, 2011, p.36).

Quando os europeus recém-chegados se deparavam com diferentes manifestações nos quais não estavam acostumados a ter, estranharam o cenário e chamavam todo tipo de música ou dança de batuque, sendo uma forma de banalização cultural.

Essas manifestações de dança, música, canto, estilos, que foram criadas pelos africanos de diferentes nações, foram duramente perseguidas, tanto pelo estado quanto pela igreja católica, pois eram consideradas imorais e licenciosas do ponto de vista religioso.

No Brasil, por mais de 300 anos, índios e negros foram escravizados. Homens e mulheres foram aprisionados na África e levados ao Brasil para trabalhar na lavoura canavieira, nas minas de ouro e nas cidades. Durante esse período, os negros resistiram contra a escravidão em todo o Brasil. Um dos principais meios de resistência foram os quilombos, núcleos populacionais formados por negros escravos fugitivos. Nesses locais eles resistiram à escravidão e defendiam a liberdade. Abrindo os retiros no meio da mata, essa população sobrevivia das pequenas roças de mandioca, arroz e milho; da caça e da pesca. (PINTO, 2013, p.28).

O quilombo foi uma das estratégias que os negros fugidos encontraram para reconstituir e reconstruir a sua vida comum libertária, fazendo da mata morada,

alimento, economia, manifesto e a principal proteção, “pois eram as brechas das matas que seus ancestrais construíam tapiris (cabanas) cobertos e emparedados com folhas de ubim e sororoca para se abrigarem.” (PINTO, 2013, p.28).

À distância os deixavam salvos, a união fortalecidos, e mesmo diante do medo constante da chibata, dos julgamentos errôneos de sua verdadeira história, nunca perderam a esperança por dias melhores, encontrando na arte a fonte para o restabelecimento vivencial.

As visões xenofóbicas e racistas não foram fortes o suficiente para apagar tantos patrimônios ancestrais expressados em diferentes corpos e nações, especificidades que foram traduzidas de diferentes formas, e que a partir do contato com o índio e o europeu conseguiu difundir e aumentar esse leque cultural.

Os africanos e seus descendentes, despojados de qualquer referência material, contavam somente com o corpo e a memória, que traziam como referências, revivendo e reativando identidades no contexto perverso da escravidão no Brasil. (SABINO; LODY, 2011, p.79-80).

Com isso têm-se a conservação, preservação e fortalecimento da memória dos antepassados, sendo um registro da identidade pertencente que carrega um longo legado que precisa ser continuado pelos avós, pais, filhos e filhos dos nossos filhos. Conscientização política de nossas raízes para que sejamos protagonistas de uma longa história que não é fracassada, e muito menos inferiorizada, contribuindo dessa forma para a formação crítica e afirmativa das gerações subsequentes, gerando uma continuidade nesse quilombo urbano¹⁶.

2.2. Brincante-intérprete-pesquisadora: registros identitários afro-amazônicos.

A criança vê a mãe dançando, deslizando os pés com destreza e habilidade, como geralmente se chama – pé de pincel -, executando cada coreografia, consciente de cada gesto, olhar, dinâmica e comunicação com os músicos. A criança imita e, assim, inicia-se de

¹⁶ “[...] no final do século XIX quando muitas mudanças ocorriam no Brasil como ‘abolição’ formal da escravatura e a adesão ao regime político republicano, a cidade de São Paulo se consolidava com a mudança de ricos fazendeiros da lavoura de café. Os cafeicultores foram morar nas regiões da Avenida Paulista, Campos Elíseos e Higienópolis, trazendo consigo negros escravizados e trabalhadores (as) domésticos (as) “livres” que foram residir próximo aos seus senhores e patrões em residências coletivas conhecidas como Quilombos Urbanos ou Irmandades Negras na área central da cidade. Esses territórios enfrentam, assim como os quilombos rurais, vários problemas, tais como o reconhecimento de sua identidade fora da ruralidade, segurança jurídica de seu direito a propriedade, a opressão histórica, a resistência frente à especulação imobiliária e projetos de desenvolvimento urbano que implicam na redução do território ou no deslocamento desses grupos étnicos.” (HENGLER; SALVADOR, 2014, p.75).

maneira experimental e tradicional a viver a dança, e a ocupar o seu espaço social de pertença. (SABINO; LODY, 2011, p.177).

Ao considerar as vivências corporais de cunho popular, e suas ricas manifestações espetaculares, como reafirmação e preservação dos seus povos, ressalto que mesmo diante de tantas especificidades e diferenças há um grande tronco enraizado que sustenta esses frutos: a resistência.

Portanto, esse mastro votivo afro-amazônico manifesta a sua herança ancestral em cada batida do tambor, advindo do carimbó, sirirá, lundu marajoara, maçarico, samba de cacete, taieiras, pretinha de angola, batuque amazônico, baguê, retumbão, xote bragantino, marambiré, e tantas outras danças afro-brasileiras oriundas do Pará.

Danças circulares, de grupos ou pares, que tratam habilidades do cotidiano, e que são recuperadas no momento de festa, configurando-se em um ritual de sociabilidade, inclusão, pertencimento e continuidade. São corpos “[...] como referência mais próxima para ativar memórias – gesto documental *versus* idealização de identidade étnico-cultural.” (SABINO; JODY, 2011, p.13).

Variedade de ritmos, histórias e significados, configurando-se com muita ginga, rodada de saia, batida dos pés, requebro dos quadris, toques fortes percussivos, trajes coloridos ou que remetam a algum santo de cabeça, sendo assim características diferenciadas que oportunizam uma unicidade para a região. A expressão corporal traduz sonora e visualmente em um universo vasto de influências da herança cultural paraense, simplificando o mesclado de raça que compõe essa origem: índios, negros, europeus.

Através da calha da mestiçagem a interação social se consumou completamente. O fenômeno não foi tão simples como pode parecer à primeira vista. Resultou de contactos de diferentes grupos tribais, transportados de diversas regiões da África, e que, aqui, se confraternizaram, solidários pela condição de escravos. Aqui também encontraram o elemento indígena reduzido à mesma condição de escravo ou de servo da gleba, numa convivência mais ou menos promíscua com soldados e colonos oriundos das classes populares do velho mundo. Esses três elementos básicos – o europeu, o africano, e o índio - construíram o edifício social da Amazônia. (SALLES, 1971, p.80).

Sendo fruto da miscigenação de diversos grupos étnicos, um reflexo presente na cultura brasileira, o português foi o responsável pela maior colonização e desbravamento na Amazônia, “[...] e não somente isto, era contingente humano

esmagadoramente masculino empenhado na posse e domínio deste território.” (SALLES, 1971, p. 80-81). Por conta disso, sua influência vasta em muitas manifestações espetaculares paraenses.

Vale ressaltar que o índio e o negro foram os responsáveis pela maior parcela econômica e cultural na Amazônia. O índio, senhor dos rios e das florestas, tinha o importante papel de desempenhar as atividades extrativistas, além de orientar na locomoção das riquezas através das estradas naturais: os rios. O negro, por sua vez, com a mão de obra, construiu uma vasta economia agrária, além de ser o grande fornecedor braçal para a indústria regional. Miscigenação intensa, rica e protagonista de uma história não só de dominação, mas de influências e construções culturais.

Diante disso, têm-se a vivência direta com as manifestações espetaculares paraenses nas rodas vivas de carimbó, giro de saia, batida de palma, cadência, gingado, lembranças remotas de uma infância que mesmo não entendendo o quanto aquilo era importante para os meus antepassados, assistia, manifestava e brincava como quem brinca de boneca.

Esses afetos identitários, que sempre estiveram presentes, foram despertados por meio de minha participação em um projeto social chamado “Pastoral do Menor”¹⁷, sendo feito pelo “Grupo Imaculado Coração de Maria”. Esse projeto social proporcionava danças regionais semanalmente para as crianças de baixa renda residentes da passagem São José, e das comunidades pelas redondezas no bairro do Telégrafo.

Foi a partir desse projeto que comecei a ser uma brincante das danças populares paraenses, ensaiando, apresentando, e entendendo os passos e simbolismo que gira em torno de cada ritmo cultural dessa manifestação espetacular. Então, como criança-brincante, começo a participar dessa brincadeira de fortalecimento da cultura popular na rua, seja na frente da minha casa, ou em algum espaço da vila onde moro, dançando, cantando e resistindo, pois “[...] ser brincante implica também uma ação política e, entre outras características, brincar é um ato constante de *resistência* e de *luta*.” (MOREIRA, 2015, p.64).

¹⁷ A Pastoral do Menor é uma ação evangelizadora da Igreja no Brasil que se orienta pelas Diretrizes Gerais da CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil), assumindo posturas de comprometimento com a comunidade, sempre na ótica da inclusão e dos direitos humanos. Dessa forma, a Pastoral do Menor tem como missão promover, defender e garantir oportunidades para crianças e adolescentes, usando a arte/dança como um caminho de transformação cultural, social e cidadã.

Esse brinquedo era a própria saia que rodopiava, girava, esvoaçava, encantando a todos no deslumbre de cores e formas vivas que carregava em seu corpo rodado, chamando a todos, de apresentação a apresentação, para também entrar na brincadeira.

Assim os/as brincantes da cultura popular convocam o *público* para *brincar junto*, e não para assisti-los. Logo, percebemos que a fronteira entre *brincantes* e *público* se esvai nesse contexto, e a própria distinção entre *quem é* e *quem não é* brincante torna-se extremamente frágil, pois, de certo modo, na brincadeira todos/as viram brincantes. (MOREIRA, 2015, p.59-60).

Portanto, esse contato, mesmo em contraponto com as práticas do balé clássico que tive na mesma época, oportunizou-me em alguns anos depois, mais precisamente aos 15 anos de idade, o primeiro contato com a docência nesse mesmo projeto, dando continuidade no trabalho que caminhou comigo desde a infância.

Diante disso, ainda imatura e repleta de indecisões da herança que possuía, bem como de qual estratégia metodológica seria mais adequada para poder compartilhar a minha experiência com os demais, resolvi aceitar o desafio, para assim a cada dia entender essa memória do meu corpo que refletia no corpo do outro.

Esse processo de continuidade e fortalecimento agora refletia como intérprete, mostrando para os brincantes-educandos tudo que foi ensinado e transformado. Havia muitas dúvidas internas que perambularam durante esse percurso, indagações que por vezes faziam com que o próprio fazer (re)xistente ancestral não tivesse tanto sentido, e conseqüentemente valor.

Afinal de contas, qual a importância para a vida cotidiana, social e artística, manifestar a cultura local pertencente? Sendo tão importante, por que tantas pessoas não dão o mesmo valor? Dança para velho, por quê? Dúvidas que ocasionaram, conseqüentemente, em andanças com muitos tropeços e quedas, repercutindo diretamente na autoestima e autoconfiança dos brincantes-educandos, assim como nas minhas ações também.

A história do mundo é uma história de exploração e de privação da identidade de quem se é, ou do que se foi. Essa violação simbólica acabou colocando o negro há séculos em um enfrentando direto com o processo do embranquecimento, desqualificando assim a raiz de seus povos, tentando a todo

custo moldar-se a partir do padrão “ideal” europeu/branco vigente e, como se não bastasse, ainda é vitimizado e acusado como o culpado de tais questões.

No Brasil, o branqueamento é considerado um problema do negro que, descontente e desconfortável com sua condição de negro, procura a todo custo identificar-se como branco para assim se sentir no modelo universal, por isso entra em uma miscigenação para diluir suas características raciais. O branqueamento foi um processo inventando e mantido pela elite brasileira branca, embora sendo apontada por essa mesma elite como um problema do negro brasileiro.

A visão da afrodescendência como um problema foi bastante dominante na sociedade brasileira no final do século 19, e não deixou de se fazer presente nas artes visuais, com obras que continuaram a construir um local secundário, estritamente marginal para os negros. O exemplo disso está no quadro emblemático de Modesto Brocos chamado “A Redenção de Cam”¹⁸ de 1895, que aborda as controversas raciais e o fenômeno da busca do “embranquecimento” gradual das gerações de uma mesma família, a partir da miscigenação.

Mestiçagem que vai clareando a população, ou seja, vai redimindo o “pecado da negritude”, o pecado de ser negro. Sendo uma pesquisa de estado das elites brasileiras, esperava-se que esse processo de embranquecimento acontecesse de fato com a população no país, o que foge absurdamente da realidade atual.

Essas reflexões surgem justamente para “escurecer” as diversas dúvidas e indagações que surgiram no decorrer desse tempo de brincante-intérprete no projeto, perguntas sem respostas que envolvia uma maré de incertezas e frustrações, pois não compreendia a importância cultural e histórica que girava e gira em torno dessa continuidade do que os mais antigos deixaram, memorando vivências, praticando em outra época essa alegria que é manifestar suas lutas e dores em comunidade.

Práticas do inconsciente coletivo que ainda permanecem colonizadas, e que nem se quer são ensinadas ou combatidas de forma significativa e preponderante,

¹⁸ “A redenção de Cam propõe, por seu nome, a inversão de um episódio bíblico, o Genesis 9. Nessa passagem, Cam expõe a nudez de seu pai, Noé, aos irmãos Sem e Lafet e, por isso, é condenado pelo patriarca, juntamente com seu filho Canaã, a ser escravo daqueles últimos. As exegeses do Genesis 9 promovem uma transformação significativa do episódio escritural. A principal modificação se dá entre o final da Idade Média e o início da era moderna. Num momento de expansão da Cristandade ocidental rumo à África, à Ásia e, posteriormente, às Américas, a passagem passa a ser utilizada como justificativa para a escravidão dos africanos, vista como “natural” pelos europeus. O mecanismo que permite tal modificação estrutural é que a pele de Cam (e seus descendentes) se torna, nessas interpretações, negra.” (LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013, p.7).

limitando-se em poucos grupos ou pessoas. Percebe-se que as instituições de ensino são o reflexo de uma sociedade brasileira que construiu o currículo escolar de forma eurocentrada, exaltando a história dos outros e esquecendo suas próprias raízes.

Na escola nunca me foi mostrado o quanto de reis e rainhas o continente africano possuía, utilizando livros didáticos que por muito tempo me fizeram acreditar que a história africana teve o seu início com o período escravocrata, ignorando toda cultura, descobertas e evoluções antecedentes. A escola exalta com veemência a queda da bastilha como um grande marco histórico, mas esquece da revolta do malês, muito menos da defesa, luta e morte dos cabanos, sendo uma revolta popular e social que verdadeiramente influenciou na vida política do Pará.

A sociedade sabe quem é a rainha Elizabeth do Reino Unido, mas não faz a mínima ideia quem foi a rainha Nzinga Mbandi¹⁹. Zumbi dos Palmares é visto como um assassino, em contrapartida, a princesa Izabel possui a imagem de salvadora da pátria e dos “homens de cor”. Exemplos de uma lacuna educacional que retrata bem o lugar de inferioridade que a todo tempo esse país abolicionista, com alma de colonizador, “maquiadamente” coloca a comunidade preta.

As consequências pessoais dessa falta de autoconhecimento foram sentidas e, infelizmente, transmitidas para os brincantes-educandos, mas com o tempo a busca por essa afirmação e (re)descoberta fizeram com que as dúvidas se tornassem certezas.

Pois quando os educandos afro-descendentes se reconhecem, conhecem sua ancestralidade, podem construir uma estima positiva, e uma sociedade mais humanizante e democrática. E assim, paulatinamente vai desconstruindo, resignificando e reconstruindo os “quefazer”es” quotidianos. (ARRUDA, 2006, p. 63).

Com isso, o ingresso na universidade em 2014, no curso de licenciatura em dança da UFPA mostrou-me outros caminhos, tendo objetivos claros do próprio

¹⁹ Indomável, inteligente, combatente, destemida, soberana Nzinga Mbandi Ngola (1582-1663), a rainha ginga, foi o maior símbolo de resistência africana com a colonização, sendo rainha do povo Ndongo Ngola de etnia banto, atual Angola. Entrou para a história, pois conseguiu juntar vários povos para a sua luta contra os invasores portugueses, chefiando pessoalmente o exército até os seus 73 anos, resistindo até o fim sem nunca ter sido capturada, sendo assim tão respeitada pelos portugueses que a Angola só foi dominada depois da sua morte aos 81/82 anos. Os historiadores dizem, inclusive, que além de guerrilhar os comandados de Nzinga formavam quilombos que poderiam ter servido de referência para alguns dos milhares que surgiram pelo Brasil.

PPP²⁰ do curso, que buscava desde o primeiro semestre esse âmbito de artista-pesquisadores da cena. Todavia, o momento crucial para esse processo se sucedeu, sem sombra de dúvida, quando tive o conhecimento do possível lugar de resistência iniciada pelos meus antecedentes: a comunidade quilombola da vila de São Benedito, que fica localizada no município de Cametá. Possibilidade que ainda não foi confirmada e tão pouco legalizada, pois toda legalização do povo preto para o povo preto requer muitos anos de insistência e paciência.

Mas essa possibilidade foi o suficiente para fortalecer a minha vontade na pesquisa e defesa da bandeira afrodescendente, principalmente dentro da academia, diante de uma cultura artística que ainda permanece de forma eurocentrada, principalmente com a técnica do balé clássico.

As lembranças remotas da infância com homens que sentavam em cima de troncos de madeira que estavam deitados, tocando com as mãos ou com umas varetinhas (cacetes) nesse mesmo tronco, não se esquecendo das senhoras logo à frente dançando elétricas sempre segurando a saia rodada e florida. Lembro-bem da quentura terrível de doer à cabeça, dentro de um barracão enorme, que sempre tinha muita gente entrando, saindo, e entrando de novo, porém o que mais me impressionava era aqueles tocadores, cantadores e dançadores que estavam sempre presentes nos festejos, independentemente do calor ou cansaço. Visões afetuosas que tive quando participei por longos anos da festividade de São Benedito em Cametá.

Quando entrei na academia essas lembranças tão ricas culturalmente se tornaram mais presentes, fazendo com que buscasse compreender o significado de cada uma delas. Assim aquele afeto que dançava, tocava, cantava, gingava e expressava a cultura ancestral tinha um nome: samba de cacete.

O samba de cacete é uma prática cultural encontrada nas povoações remanescentes quilombolas, permanecendo até hoje viva na alma e memória de seus praticantes. São encontradas no interior do Pará – entre outras localidades do Brasil – no baixo Tocantins, manifestando-se principalmente nos municípios de Baião, Cametá e Oeiras do Pará.

²⁰ O projeto político pedagógico (PPP) é um documento que deve ser produzido por todas as instituições de ensino segundo a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, criando um guia para que a comunidade escolar – alunos, pais, professores, funcionários e gestores – consigam transformar a realidade. Dessa forma o documento diz quais são os objetivos da instituição, e o que vai fazer para alcançar essa meta em todas as dimensões.

Sendo uma manifestação corporal e cultural negra, o samba de cacete surgiu a partir das necessidades encontradas por determinadas comunidades, que não tinham nada para se distrair após o trabalho árduo na roça, encontrando na música, canto e dança a alegria e o agradecimento pelo dia vencido. Era uma manifestação espetacular que dava a oportunidade para o povo expressar a sua dor, ficando restabelecidos em cada fim de festa.

A oralidade, como foi dita anteriormente, é a transmissão falada dos conhecimentos armazenados na memória de cada praticante. A imitação, por sua vez, é gerada de avô para pai, de pai para filho, no sentido de que aquela manifestação cultural já possui um arquétipo, trejeitos e características próprias que a define e diferencia das demais, tendo sempre um condutor da manifestação.

[...] Eles são chamados de mestres, capitão, capitoa, pai, madrinha, padrinho e outros. Esses condutores, além de serem possuidores de todos os conhecimentos da manifestação, deixam transparecer que a transmissão desse conhecimento exige comprometimento com a continuidade. (AZEVEDO, 2015, p. 42-43).

A repetição está presente para efetivar as práticas e saberes de uma manifestação espetacular, pois através disso a memória afetiva - que já é possuidora de um registro dos antepassados - relembra, manifesta, compartilha e oportuniza através da repetição a proliferação pessoal e coletiva de uma história cultural, que por séculos foi obrigada a ser esquecida, e hoje, conseqüentemente, têm-se a sabedoria do mestre para preservar e conservar os ensinamentos do antigo continente de origem de seus pais e avós, tendo a dança como fonte de compartilhamento, festejo e união. Para Rodrigues (1997, p.30) “a dança exerce a função de revivificar a memória, construindo-se a partir dos próprios sentidos da festividade.”.

Pesquisar o outro, na maioria das vezes, torna-se fácil, pois as observações, julgamentos e afirmações, estão longe do nosso fazer, agora quando isso se torna tão presente a ponto de sermos nós mesmos, é desafiador. Desafio por conta da própria incerteza da justiça diante de um distanciamento que dificilmente é ativado pelo pesquisador, julgamento que requer um profundo processo de estudo para assim possuir a possibilidade de encontrar algum lugar. Com isso, prefiro mergulhar nesse rio do inacabamento, diante de um corpo feminino, preto, periférico e afirmativo, que a todo o momento está em processo de (re)descobrimento com o emaranhado da pesquisa.

Pesquisa. Trajeto. Resignificação. Dúvidas. Muitas dúvidas. Infinitas dúvidas. Idas. Voltas. Paradas. Busca. Ancestralidade. Presença. Espetacularidade. História que continua sendo escrita e vivida nessa trama transcendental que sobrevive e renasce, assim como a fênix, de geração a geração, possuindo em uma das suas linhas uma brincante-intérprete-pesquisadora que caminha, vasculha, percebe, detecta esses registros identitários em cada batuque do tambor, que ao ecoar acorda, pulsa, transpassa, fortalece, trazendo de volta vidas passadas e a certeza que vidas futuras precisam continuar tecendo essa grande rede afro-amazônica.

3. “MÃE PRETA DEU SANGUE BRANCO A MUITO “SINHÔ MOÇO”...”

Em 2016 fui contemplada com a Bolsa de Iniciação à Produção Artística (PIBIPA), do Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará, cujo programa tem o objetivo de estimular a formação em produção e gestão de atividades artísticas resultantes do ensino de pesquisa e extensão, contemplando todos os cursos de artes da UFPA. Especificamente na área da dança, a pesquisa tem uma durabilidade de nove meses, tendo como resultado final uma apresentação artística.

A priori tinha o anseio, enquanto artista em constante (re)construção, de pesquisar alguma coisa dançada afro-amazônica que tivesse a saia rodada como um elemento preponderante no movimento, sendo comum e muito característico da cultura paraense, mas que houvesse também um elo com a literatura.

Diante disso, deparei-me com o livro “Batuque” de Bruno de Menezes quando estava procurando músicas no site de pesquisa *google* apenas com sons percussivos. Acaso ou algo predestinado? Não sei, mas tenho a convicção do quanto tive sorte, pois não tem sentimento maior de pertença do que conhecer e valorizar o que vem de dentro.

Inicialmente resolvo mergulhar nas entrelinhas etnocenológicas do poema que leva o nome do título do livro, “Batuque”. Fala-se de lundu, patichouli, requebro do quadril, jogada de saia, cadência, dando uma sensação de está junto, colado, impregnado nesses corpos suados e eletrizantes.

Todavia, o pesquisador precisa está sempre preparado para as modificações recorrentes da pesquisa, pois está sujeito a todo o momento em tomar outro rumo, mudando assim subitamente nas formas e trejeitos nesse caminho que tem algo a atingir. Diante de um processo em dança inacabado, discorro para outro poema, sentindo-me ainda mais presente em suas linhas, como uma verdadeira protagonista, pois sou uma mulher preta, periférica e futura mãe. A seguir, descrevo as nuances etnocenológicas desse caminho da Mãe Preta.

3.1. Da periferia para o mundo: Literato-etnógrafo da Amazônia.

Toda criação tem um criador, então nada mais justo do que esmiuçar os feitos desse poema, a partir da investigação e reflexão dos trajetos e anseios de um

poeta admirável, inquieto e buliçoso, que não se aprisionava no âmbito de uma só estética literária, movendo-se assim por vários circuitos estéticos, sempre com o mesmo andar em busca de lavrar sua arte provando, aprovando, experimentando fazeres (MENEZES, 2015).

Em termos biográficos, aos 21 dias de março de 1893, comemoração de São Bento, nasceu - apressadamente, sem assistência médica, aos sete meses de gestação - Bento Bruno de Menezes Costa, de origem pobre, criado no bairro do Jurunas, na cidade de Belém do Pará. O seu ar de pessoa incomum²¹ viera desde o nascimento. (WANZELER, 2016, p.1).

Bruno de Menezes, o notável homem das letras amazônicas, era filho de “Seu” Dionísio, pedreiro, retirante cearense, e a Maria Balbina, dona de casa vinda do interior. Nascido de família pobre e periférica sentiu na pele desde cedo à contradição existente em uma cidade na qual poucos tinham muito, e muitos tinham pouco.

De acordo com Rocha apud Wanzeler (1994, p.10) em seu ensaio intitulado “Bruno de Menezes: traços biográficos”: “o primeiro trabalho foi como aprendiz de gráfico ainda muito jovem, com onze anos de idade, período marcado por horas de trabalho a fio, pelo descaso, castigos e humilhações impostos pelo “gerente” do espaço, o senhor Manoel da Costa.”. Fatos que, entre outras experiências compartilhadas, provavelmente contribuíram para torná-lo um crítico ferrenho do sistema capitalista, levando-o a vivências anarquistas entre as décadas de 1910 a 1920, conforme aponta Figueiredo (2007).

Bruno de Menezes nasceu e foi criado no bairro do Jurunas, cursando apenas o primário no Grupo Escolar José Veríssimo. Em meio a embarcações e batuques, desde a sua infância conviveu com um trânsito cultural, presentes nas festas em homenagem aos santos padroeiros da igreja católica, ou pelas manifestações dos folguedos celebrados, principalmente nas brincadeiras de boi bumbá. Essa tradicionalidade contribuiu significativamente para sua formação intelectual e social, pois sempre foi carregada por um caldeirão de diversidades culturais.

²¹ Bruno nasceu “empelicado”, ou seja, envolto pela fina, mas resistente membrana que o manteve imerso em líquido amniótico durante os nove meses de gestação, o que se torna raro porque na maioria dos casos o saco amniótico, também conhecido como bolsa, rompe-se durante o trabalho de parto logo após as primeiras contrações. Estima-se que aconteça esse caso uma vez a cada 80 mil nascimentos, por isso acredita-se que quando o bebê nasce dentro do saco amniótico é um sinal de boa sorte.

Sua obra possui um intervalo de 40 anos, de 1920 a 1960, tornando-se, por conta de seu prestígio, um membro da Academia Paraense de Letras, no dia 30 de maio de 1944, na qual chegou à presidência. Esse período o Brasil, especificamente no estado do Pará, vivenciava mudanças diversas que atingiam diretamente a vida social, econômica e cultural da população belenense. Como um observador nato e altruísta, esses fatos não passaram impunes aos olhos de Bruno.

No início do século XX, Belém tinha se tornado um dos grandes centros escoadores da produção de látex para o resto do mundo, mas também se tornou importadora de modelos culturais europeus, principalmente o francês. As riquezas geradas pela produção da borracha proporcionaram um dos períodos mais intensos, cultural, econômica, social e urbanisticamente da história de uma das principais capitais amazônicas: a *Belle Époque*²². (WANZELER; PACHECO, 2016, p.3).

A Belle Époque Amazônica proporcionou benefícios imensuráveis para a alta sociedade paraense na época, atingindo uma riqueza mercantil que nascia das matas com as seringueiras, onde “a partir da década de 70 do século XIX, a migração nordestina para a Amazônia possibilitou a formação da força de trabalho para os seringais, e em consequência, a expansão da produção da borracha. O seringueiro tornou-se o elemento principal e indispensável no processo produtivo.” (SOUZA; FERRANTI; PACHECO, 2009, p.2).

Os negócios advindos da goma elástica abasteceram os cofres públicos através de impostos e do comércio do látex (SARGES, 2000). Os centros das economias da borracha foram Belém e Manaus, servindo de entrepostos comerciais para a compra e venda do látex, uma vez que na época a Amazônia possuía o monopólio do produto, já que não existia a *havea brasiliensis* em nenhum lugar do mundo.

Novos padrões hegemônicos também foram adotados, com refinados valores culturais, que estavam presentes nos hábitos luxuosos e higiênicos, bem como na literatura, arquitetura, cinema, teatro, música e artes visuais. Busca-se, obviamente com a alta sociedade, mudanças nos paradigmas sócios comportamentais, adotados com novas posturas e relações sociais advindas das influências europeias, como um modelo “padrão” que melhor se adequava para a sociedade em questão.

²² Expressão francesa com o significado de “Bela Época”.

Bruno, sendo um vivenciador da classe baixa renegada e apartada, decidiu denunciar através da escrita suas dores e de tantos outros vivenciadores dessa “margem”, tornando-se “um lutador incansável, homem ligado diretamente às cooperativas relacionadas à terra, preocupado com as desigualdades sociais existentes, uma mente com fervor revolucionário que visibilizou negros, prostitutas e flagelados, denunciando as iniquidades por meio de seus escritos, quebrando o paradigma de se falar pela classe menos favorecida, pois em Bruno a margem tem voz, história e importância.” (WANZELER; PACHECO, 2016, p.4).

No entanto, a dita decadência da *Belle Époque* proporcionou e favoreceu o surgimento de outras perspectivas e visões, sobretudo na comunidade artística brasileira, tendo finalmente voz e vez.

Bruno de Menezes vivenciou a transformação socioeconômica de Belém e isso marcou profundamente suas letras. Sua obra poética, primeiramente, foi fortemente influenciada pela estética simbolista – *de la musique avant toute chose* – no início da década de 1920 e que daria o tom em grande parte de sua obra literária. No entanto, aos poucos, a veia modernista pulsou mais forte. (WANZELER; PACHECO, 2016, p.4).

O modernismo foi um movimento literário que ansiava por mudanças mais ou menos radicais, buscando uma literatura genuinamente brasileira, sobretudo na literatura e nas artes plásticas, sendo marcada principalmente pela liberdade de estilo e aproximação com a linguagem falada.

Em relação ao termo Modernismo, Coelho (2015, p.15) diz que é “um estilo, uma linguagem, um código, um sistema ou um conjunto de signos com suas normas e unidades de significação. Implica uma visão de mundo.”. Inclusive em alguns países esse movimento se manifestou com grande violência contra as tradições antecedentes, como o Romantismo ou Vitorianismo, diferentemente de outros países que, a tudo indica, houve um desdobramento de ideias.

Menotti del Picchia (1892-1988)²³, esteve presente na Semana de Arte Moderna²⁴, sendo um evento que marcou o início do modernismo no Brasil,

²³ Poeta, romancista, ensaísta, cronista, jornalista, advogado, tabelião e político brasileiro. Foi um dos articuladores e ativista da Semana de Arte Moderna, ocorrendo em São Paulo no período de 11 a 18 de fevereiro de 1922, defendendo a integração da poesia com os tempos modernos, a liberdade de criação e, ao mesmo tempo a criação de uma arte genuinamente brasileira. A sua obra mais marcante está no poema “Juca Mulato”, contando a estória sobre o caboclo Juca que era trabalhador de uma fazenda. Esse livro de poesias foi publicado antes da Semana de Arte Moderna ainda em 1917 e, conseqüentemente, reproduzido em jornais de todo o país.

²⁴ A Semana de Arte Moderna foi uma manifestação artístico-cultural que ocorreu no Teatro Municipal em São Paulo. O evento reuniu diversos segmentos de arte, tais como: apresentações de dança,

tornando-se referência cultural do século XX. “Por esses motivos, para a historiografia da Literatura Brasileira, o Modernismo começa no Brasil a partir da Semana de 1922. Entretanto, no Pará, essas ideias sobre rompimento com estéticas anteriores chegaram antes de 1922.” (PACHECO, 2016, p.166).

Bruno foi um grande protagonista do estilo modernista na região amazônica, destacando em um de seus primeiros versos, no poema “Arte Nova”, ainda no ano de 1920, uma frase muito significativa, que aspirava ao seu desejo de conseguir construir uma nova poética, no qual diz: “Eu quero uma arte original.”, embora na época ainda não se caracterizasse praticante do modernismo.

“Arte Nova” é um metapoema, no qual o autor tenta questionar o fazer poético. Para ele, a criação poética é um árduo trabalho, é tirar a palavra de um encarceramento semântico. Re-significar as palavras é uma tarefa que se impõe: rever conceitos e formas literárias é uma necessidade íntima do poeta. Ele, embora sem direção, já anuncia a sua nova concepção de poesia. Caminha para a liberdade de poder expressar o que estiver de acordo com sua concepção poética. (PACHECO, 2003, p. 167).

Diante disso, foi o idealizador e diretor da revista “Belém Nova”, porém Bruno não se colocava como o idealizador, mas sim como um dos seus fundadores. Sendo lançada no dia 15 de setembro de 1923, a revista apontava novos rumos para a literatura amazônica através de suas publicações, sendo um dos recursos utilizados para divulgar e fortalecer o Modernismo no Pará.

Georgenor Franco, poeta paraense, em uma palestra denominada “À margem do movimento modernista”, expõe a sua opinião sobre os novos rumos da literatura: “pelo visto, verifica-se que o movimento modernista, antes de evoluir e revolucionar a literatura no Sul do país, já fervilhava no Pará. Isso prova que o nosso estado nunca esteve atrelado a carro de bois.” (INOJOSA, 1994, p.112).

Portanto, quando Georgenor diz que “o nosso estado nunca esteve atrelado a carros de bois” não está negando os diálogos culturais sul-norte, tampouco o mérito plausível e significativo para o movimento advindo da Semana de Arte Moderna, mas sim tenta esclarecer que não foi só a partir da Semana de Arte Moderna que o Pará veio a conhecer o modernismo, ou seja, não estávamos de

música, exposição de obras (pintura e escultura), recital de poesias e palestras. Alvo de críticas e em parte ignorada, a Semana não foi bem entendida em sua época, pois os artistas buscavam novas visões artísticas, a partir de uma estética inovadora, indo a contraponto com as regras antecedentes vigentes, inspirando-se e tendo bastante influência com as vanguardas europeias.

braços cruzados como a historiografia indiretamente rotula quando nem se quer cita nas pesquisas o movimento construído no Pará.

No Pará e na Amazônia, de um modo geral, assim como em São Paulo, os intelectuais que estavam à margem do cânone literário começaram a se reunir, formar grupos, debater e partir para operar mudanças não só no campo literário, mas também no campo político, econômico e social. (PACHECO, 2013, p.171).

Diante desse pressuposto, Santos (2012, p.54) reflete que “na luta por essa mudança um dos principais objetivos dos membros da revista Belém Nova era propagar seus ideais e manter-se independente da hegemonia Paulista. Para manter essa independência era necessária a união entre os estados da Bahia, Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará, Maranhão e Amazonas, pois sendo assim, o intercâmbio entre esses estados tornava-se um fato social.”.

De acordo com Fabris (1994) essa indiferença dos paulistas em relação aos paraenses, tendo conseqüentemente a sua, por vezes, total exclusão da historiografia do movimento modernista brasileiro, está justamente na visão crítica do norte como sinônimo do resto do Brasil, representando uma leva de cultura ultrapassada, parada no tempo, a literatura do norte na época era vista como história de mitologia. Portanto, eles não eram apenas indiferentes com relação à história literária do Pará, mas a ignoravam, pois os literatos paraenses já estavam engajados na luta por uma nova arte bem antes da Semana de 22, então não seria nada interessante, sobretudo para o prestígio conquistado pelos paulistas, mostrar esse movimento.

Os escritos de Bruno possuíam uma variedade de temas, abarcando a negritude, erotismo, religiosidade, análise do discurso, simbolismo, modernismo e a militância política. Das temáticas citadas, dois principais pontos de criticidade do autor mais se destacam, tais como: a cultura negra e a luta contra as desigualdades sociais. Bruno estava sempre imerso nesse rio de protagonismo, pertencimento e ancestralidade, tendo o livro de poemas “Batuque”, como uma de suas grandes e prestigiosas obras, cujo reflexo desse olhar de alteridade.

Batuque, coletânea de poemas negros, obra máxima de Bruno de Menezes, foi publicada pela primeira vez no volume *Poesia*, que reunia os versos de *O Crucifixo* (1920) e *Bailado Lunar* (1924), e intitulada *Versos Brasileiros* dedicada a Jorge de Lima. De lá pra cá, já teve oito edições, o que é surpreendente “num país onde supostamente ninguém lê poesia e numa região onde aparentemente não se publicam livros”. (SILVA apud FARES, 2012, p.128).

Batuque canta os costumes da presença ativa africana na Amazônia, composta por imagens dessa grande região banhada por água doce, com cheiro forte das ervas expostas nas barracas, ou do pitiú impregnado no ver-o-peso. Fala-se dos rituais africanos e o sincretismo presente com a igreja católica, sendo outra “rota” de fuga dos negros escravos para manifestar o que é seu. Escuta-se fortemente o batuque visceral e presente dos negros, pois o poema vibra, estremece, solta sons.

“É uma obra enriquecida de musicalidade e recursos estilísticos novos que trouxeram para o norte o cheiro e os sabores da África” (SANTOS, 2012, p.67). Poemas ritmizados e fortes, marcados pela cadência poética e transcendental, apresentando um andamento rítmico com sua quase ausência de vírgulas, dando sonoridade e tempo livre para as palavras, indo de acordo com os sentidos de cada leitor, sendo reflexo de uma das características do Modernismo.

Dessa forma os poemas advindos do livro Batuque, segundo Santos (2007) possuem uma alta carga de erotismo, que inevitavelmente seduz o leitor, pois o transporta para outro tempo e espaço em que há a distensão do ritual, das festas de batuque, ao mesmo tempo em que consegue a partir de um olhar profundo de quem não só observou, mas viveu nesse universo, uma poética que insere a cultura subalterna afrodescendente na poesia moderna universal, questionando o estatuto de universalidade dessa poesia e inserindo aí os traços da diferença.

Diante desse pressuposto, Dias e Gebra (2012, p.92) caracterizam que a escrita de “Bruno de Menezes consegue envolver com os seus versos aqueles que conhecem a presença do negro como “somador” de nossa sociedade brasileira, por meio dos costumes, dos hábitos e da motivação cultural que desempenha seu papel de coorganizadora de nossa formação histórico-social.”.

Ortiz (2014, p.8) na tentativa de verificar como o negro é inserido e representado em dois olhares diferentes no espaço-tempo, pela ótica de dois autores que produziram uma poética expressiva e libertadora, tais como: o moçambicano José Craveirinha (dono de uma poética de resistência) e o brasileiro Bruno de Menezes (representante da poética amazônica), analisa o livro “Batuque” como uma “[...] verdadeira vitória da Literatura Afro-Brasileira, paraense e amazônica, pois temos o seguinte quadro: um negro pobre, pertencente à região norte que escreveu sobre o negro, um sujeito marginalizado. Temos um sujeito marginal que tenta dar visibilidade a outro sujeito marginalizado, o negro. Vemos

nesta configuração uma verdadeira representação de classes e representações sociais que lutam por um lugar, anseiam serem ouvidas e reconhecidas como qualquer outra.”.

Diante disso, destaco sobre a falta de protagonismo e representatividade que as instituições de ensino, no caso em questão, a rede pública, possuem em relação aos artistas paraenses, onde o ensino-aprendizagem nas aulas de literatura, quase que unanimemente, acaba exaltando o que vem de fora, dos grandes “centros” do país, sendo artes advindas principalmente de São Paulo ou Rio de Janeiro.

Ocultam as nossas próprias histórias, dizendo feitos que nada tem a ver com a formação cultural e social pertencente. Então é angustiante perceber o quanto as raízes paraenses são inferiorizadas, por vezes, modificadas, como se a região norte não fosse capaz de nascerem grandes artistas e percussores de pensamentos que modificaram, contribuíram e geraram avanços sociais para a sociedade brasileira.

Saliento também que ao ler o poema “Batuque” me teletransporto para as rodas de carimbó, que tanto revigoram e aquecem a alma, seja na festança da vila de casa, nos encontros de grupos paráfolclóricos, ou nos pontos turísticos da cidade de Belém, como a Praça da República ou a Estação das Docas. Independentemente do lugar de encontro, à sinergia de trocas múltiplas, porém singulares, é a mesma, cujo nutriente vital perpassa pelo meu corpo. Portanto, discorro do poema.

— *“Nega qui tu tem?
— Marimbondo Sinhá!
— Nega qui tu tem?
— Marimbondo Sinhá!”*

Rufa o batuque na cadência alucinante
— do jongo do samba na onda que banza.
Desnalgamentos bamboleios sapateios cirandeios
cabindas cantando lundus das cubatas.”
(MENEZES, 2015, p.21).

Esta cantiga traz um diálogo entre duas mulheres com classes antagônicas, a “nega” e a “sinhá”. Esse diálogo flui mostrando primeiramente a posição social submetida em cada uma: a sinhá patroa, dona da pureza e da liberdade de seus escravos; a nega escrava, sexualizada, e que trabalhava para sobreviver, ou tentava sobreviver enquanto trabalhava. Enquanto isso surge coloquialmente à denúncia de um “maribondo” que morde, ataca e interfere no trabalho da nêga.

Marimbondo ou Maribondo se originam do termo quimbundo, tratando-se de uma vespa parasitoide que caça aranhas para torná-las hospedeiras e refeições futuras de suas lavas, a caça é feita após paralisá-las com sua ferroadada. Dessa forma, essa associação é utilizada para mostrar o primeiro momento em que os pruridos sexuais inevitavelmente paralisavam os sentidos da nega, “ – *“Eu tava na minha roça maribondo me mordeu!...”*, infeliz destino ligado a um cotidiano de ferroadas do invencível e impiedoso “instinto” ²⁵.

Logo em seguida utiliza o recurso da onomatopeia para nos colocar diante da vista do batuque, sujeitando a métrica ao ritmo da dança energética. “O som afro dos bumbos nos é sugerido pela aliteração dos versos “E o BATUQUE batendo...”, principalmente pela presença da consoante oclusiva /b/; o reco-reco é lembrado na “... cantiga cantando” sendo a consoante /k/ responsável por esta sonoridade; nos versos “Rufa o batuque na cadência alucinante / do jongo do samba na onda que **banza**”, a cuíca soa na alternância dos sons /ã/ e /õ/.” (MENEZES, 2015, p.101).

Batuque, assim como pode ser música também é dança, sendo originada, segundo alguns pesquisadores, de Angola e do Congo, podendo ser realizada em roda como tantas outras manifestações de origem africana, simbolizando a união fraterna, onde não só os dançarinos participam, mas também os músicos e os espectadores, tendo no centro um dançarino solista ou par de dançarinos, substituindo e sendo substituído em cada umbigada²⁶.

O lundu também está presente nas linhas etnocenológicas de Bruno, sendo “uma das danças afro de maior erotismo, que se inicia com o convite ao amor feito disfarçadamente pelo homem, à dama que começa rejeitando o parceiro, mas acaba por aceitar o jogo, através da umbigada.” (MENEZES, 2015, p.101).

Sudorâncias bunduns mesclam-se intoxicantes
No fartum dos suarentos corpos lisos lustrosos.
Ventres empinam-se no arrojo da umbigada,
As palmas batem o compasso da toada.
[...]
E o batuque batendo e a cantiga cantando

²⁵ Há muito tempo tem-se maquiado as ações machistas advindas dos homens contra a mulher, principalmente ações de cunhos sexuais em todas as suas estâncias. Discursos que relatam que aquele ato de desrespeito, violência e total abuso de um corpo feminino foram causados, exclusivamente, por conta de um impulso interior/natural que o faz praticar “inconscientemente”. Dessa forma, deturpam as suas reais intenções, vitimizando ações de total desrespeito que atingem bruscamente não só a parte física, mas psicológica da mulher, colocando a verdadeira vítima como réu. Pura manobra machista e sexista do sistema.

²⁶ Toque de umbigo com umbigo que o solista dar para outro substituí-lo, nas danças de roda, segundo alguns pesquisadores, trazidas pelos escravos bantos.

Lembram na noite morna a tragédia da raça!

Mãe Preta deu sangue a muito “Sinhô moço”...
(MENEZES, 2015, p.21)

O batuque que bate, mas fortalece. O sofrimento que estraçalha, mas engrandece. Essa dor visceral presente e cotidiana, simplesmente por querer ser o que é, serviram de ponte, a duras lutas e chibatadas, para fixar cada prego da liberdade.

Sendo a concretização nessa busca pela identidade através de uma obra, observa-se que Bruno de Menezes “esteve lá”, o que lhe concede certa autoridade para dizer, descrever e refletir sobre esses feitos presentes na vida afrodescendente, sendo não apenas literária, por todos os seus feitos para a literatura paraense, mas possivelmente etnográfica, por descrever intimamente a vivência do seu povo.

A etnografia como abordagem de investigação científica traz algumas contribuições para o campo das pesquisas qualitativas, em particular para o estudo que se interessam pelas desigualdades sociais, processos de exclusão e situações sócio-interacionais [...] preocupa-se com uma análise holística ou dialética da cultura, isto é, a cultura não é vista como um mero reflexo de forças estruturais da sociedade, mas como um sistema de significados mediadores entre as estruturas sociais e as ações e interações humanas. (MATTOS, 2011, p. 50).

A etnografia compreende que o estudo é desenvolvido a partir da observação participante, convivendo diretamente no cotidiano de um grupo particular de pessoas, em um período considerado de tempo. Segundo o antropólogo Roberto Carlos de Oliveira apud Wanzeler (2016) a observação participante é um método de pesquisa que coloca o pesquisador no meio da comunidade que está estudando, ou então à maneira de analisar a cultura do outro por dentro, assegurando vivência, *in locos*, ao pesquisador de campo.

Sendo assim, muitas vidas são descritas: o “Cheiro da Mulata” gostoso que cheira a jasmim, sendo uma frôzina nova, trabalhadeira, que possivelmente se tornaria uma futura “Mãe Preta”, para assim alimentar os filhos dos brancos; Mestre Desidério com a “Oração da cabra preta” ou o “Pai João”, simbolizando o mesmo personagem em momentos diferentes. Na mocidade, o homem da Tocaia, da capoeira, que corre atrás de um rabo de saia, no outro um negro brasileiro que envelheceu, mas deixou uma tradição de grande valentia e luta.

Bruno descreve tantas vidas e histórias para assim entender e perpassar pela sua, pois os seus escritos são regados não só de diversas africanidades amazônicas, mas, sobretudo, de muito pertencimento.

3.2. Amas, amas-de-leite, mãe-preta: entrelaço entre afetos e violências.

Aluga-se uma preta para ama com muito bom leite, **de 40 dias**, e de primeiro parto, é muito carinhosa para as crianças, não tem vício algum e é muito sadia; **e também se vende a cria.** (Jornal do Commercio, 03/08/1850 In MAGALHÃES; GIACOMINI, 1983, p.77).

O termo ama de leite refere-se à mulher que amamenta a criança alheia, hoje sendo denominado de aleitamento cruzado²⁷. Essa prática foi muito recorrente e comum no sistema escravista, pois o amor materno por vezes era deixado de lado pelas sinhás por conta da cultura europeia, onde se acreditava que não tinha valor social, sendo vista como uma prática “indigna” que só cabia para a escrava fazer.

Segundo Pinheiro *et al.* (2015, p.126) o “outro motivo possível que levava as mães brancas a delegar a tarefa de amamentar seus filhos era porque a sociedade às consideravam como mulheres debilitadas, fracas, franzinas e pálidas, em detrimento das negras, que eram consideradas mulheres fortes, voluptuosas, resistentes e melhor ambientadas ao calor dos trópicos. O cuidado realizado pela ama-de-leite era integral e consolidado dentro de um vínculo forte e mútuo com a criança branca, seguindo todo o seu processo de desenvolvimento que partia desde o seu nascimento até a entrada da adolescência.”.

As mulheres das classes dominantes, além de serem moldadas a partir de um padrão europeu, encontravam justificativas para não praticar a amamentação de seus filhos, tais como: físico – dar de mamar fazia mal para mulher, pois o leite é algo precioso para a sua preservação, já que possui uma saúde fraca e estável ²⁸; estético – deforma o peito e o faz ficar caído por conta da sucção do bebê, perdendo

²⁷ É uma prática de amamentação de entrega do bebê pela sua mãe para outra mulher amamentar, porque não tem leite o suficiente ou não pode amamentar. Essa prática de maneira oficializada no Brasil perdurou até final do século XX, pois foi proibida pelo Ministério da Saúde por aumentar o risco do bebê ser contaminado com alguma doença através da transmissão pelo leite. A solução mais válida seria recorrer ao banco de leite humano, que está sempre presente nos hospitais, pois passa por um rigoroso processo higiênico e de controle, constatando através de exames que a doadora de leite não possui nenhum tipo de doença.

²⁸ Argumento utilizado em defesa das mulheres brancas no contexto brasileiro por Gilberto Freyre, tendo como justificativa o aspecto físico totalmente frágil, pois engravidavam ainda muito jovens, e sem um intervalo considerado entre um filho e o outro, impossibilitando-as de exercer essa função, tendo as mulheres negras como as melhores e mais capacitadas no poder de lactação. “A tradição brasileira não admite dúvida: para ama de leite não há como a negra” (FREYRE, 1978, p.361).

assim a beleza; respeito – mostrar os seios para as outras pessoas era um ato vergonhoso e de puro desrespeito para a sociedade na época, forçando-a ficar isolada dentro da casa durante a amamentação; vida conjugal saudável – o cuidado e a amamentação de seu filho era uma barreira à vida social e conjugal, pois existia um descontentamento de seu marido por sempre “cheirar a leite”, além das normas “moralistas” alimentadas pelos médicos ao dizer que é proibido por ordem médica ter relações sexuais durante o período de amamentação, pois “[...] o esperma, dizem, estraga o leite e o faz azedar.” (BADINTER, 1985, p.98).

Sendo assim, foi transferida para as amas-de-leite a função não só de amamentar, mas cuidar, ensinar, zelar e transmitir amor para as crianças brancas, tornando-se inclusive por muitas sua “mãe de criação”. O contato íntimo da ama de leite negra com o filho branco acabou influenciando na língua portuguesa, sobretudo na linguagem infantil, onde a palavra “dói” do adulto vira “dodói” para a criança, ganhando um toque cuidadoso e doce africano, além de muitas palavras presentes no nosso vocabulário, tais como: pipi, bumbum neném, lili, mimi, au-au, cocô e nho-nho, analisa Freyre (1978). “Vale ressaltar que, enquanto os filhos dos senhores eram bem alimentados, os próprios filhos das amas ficavam com pouca ou quase nenhuma nutrição, chegando a viver em condições sub-humanas, alguns até morrendo em decorrência desse processo.” (PINHEIRO *et al.*, 2015, p.129).

Esse contato de proximidade foi estabelecido, mas o direito e a liberdade eram atingidos, pois as negras, assim como os demais escravos, continuavam sendo uma simples propriedade, objeto de troca, aluguel ou de compra e venda. As amas, especificamente, além de serem exploradas no trabalho doméstico, eram usadas como mais uma fonte de renda para os seus senhores, sendo diversas vezes vendidas e anunciadas nos jornais diários, tornando-se uma prática bastante lucrativa nas grandes cidades.

Nesse mundo permeado de afetos, favores, força e violência da escravidão, as amas-de-leite teceram com os filhos da família branca, e mesmo com os pais desses filhos, uma relação íntima de troca afetiva; enunciada em inúmeras obras de literatura que analisei. Mas essa relação não se constituía apenas de modo idílico; sua própria existência dependia da escravidão, ela era a condição dessa ligação afetiva que tanto marcou a infância brasileira, a ponto de ser evocada até os dias de hoje. (GIACOMINI apud DEIAB, 2006, p.47).

As mulheres que eram selecionadas como amas possuíam, por vezes, um maior valor no comércio de escravos, além disso, eram as que tinham maiores

possibilidades de morar em melhores condições do que as demais escravas da senzala. Em alguns casos, inclusive, circulavam por lugares da casa que até então eram negados para os escravos, ganhando inclusive roupas, possuindo condições de vida melhores do que a dos negros livres.

Todavia, é importante salientar que a imagem distorcida, e até utópica, da mulher negra escrava que vivia rodeada de flores e privilégios dentro da casa grande, sendo a protegida e predileta diante de uma família patriarcal e doce, não condiz em nada aos verdadeiros fatos, sendo uma metáfora que servia justamente para minimizar os abusos e explorações que a mulher negra era submetida diariamente.

Sonia Maria Giacomini²⁹ (1988) se propõe em analisar no seu livro “Mulher e Escrava: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil” a situação da mulher escrava, mas de forma realista, contrapondo-se as ideologias freyrianas que permeavam a historiografia da escravidão, pois trazia pesquisas que amenizavam por muitas vezes a exploração.

Quanto ao primeiro [silêncio sobre as mulheres], ele aparece travestido na mitologia sobre a natureza doce e patriarcalista do escravagismo brasileiro. Mas é interessante notar que esta mitologia não se limita a produzir uma imagem deformada da relação senhor-escravo. Isto porque, na sua lógica a mulher escrava ocupa um papel central: ‘ponte entre duas raças’, ‘embaixadora da senzala na casa-grande, e vice-versa’, e outras coisas do gênero. Em outras palavras: as relações senhor-escrava, senhora-escrava, filhos branco-escrava jogam um papel estratégico na estruturação de teorias sobre o patriarcalismo da escravidão brasileira. (GIACOMINI, 1988, p.19).

Neste sentido, argumenta que as baixas taxas de natalidade das negras no sistema escravista brasileiro era um contraste da preferência dos senhores pelo seu potencial produtivo, em detrimento da capacidade reprodutiva. Sendo assim, negras grávidas continuavam com os trabalhos pesados e forçados sem nenhuma estrutura física e emocional, causando muitos abortos que foram interpretados como uma “resistência escrava”.

“O abuso sexual a que as escravas eram submetidas também é abordado. A própria potencialidade sexual da mulher escrava e de seu corpo, no limite, poderiam ser apropriados pelos senhores, dada sua condição de escrava-coisa. Para além disso, as determinações patriarcais da sociedade – que ditavam a dominação do homem pela

²⁹ Doutora em Sociologia pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro – IUPERJ. É professora do Departamento de Ciências Sociais da PUC-Rio desde 1980, onde leciona na graduação e na pós-graduação, coordenando atualmente o Núcleo Interdisciplinar de Reflexão e Memória Afrodescendente – NIREMA e o Curso de Especialização História e Cultura Afro-Brasileira.

mulher – legitimariam ainda mais a exploração da escrava, que além de propriedade privada era mulher.” (DEIAB, 2006, p.39-40).

Giacomini apud Deiab (2006) analisando uma série de anúncios de compra, venda e aluguel de escravas, analisa que ser mãe-preta de filho-branco implicava na negação da maternidade do próprio filho, isso porque os anúncios que oferecem as escravas enfatizam “sem cria” ou sequer mencionam sua existência. As crias das escravas seriam utilizadas apenas para a manutenção da “capacidade de aleitamento da ama”, até o momento em que a senhora branca desse à luz.

AMA DE LEITE

Nos altos da livraria Universal, à rua da Cadêa, precisa-se d’uma ama de leite. Prefere-se pessoa livre, e paga-se 2.000 diários não tendo filho.

Fonte: Jornal Diário Belém p.4, nº 206 de Quinta-feira, 10 de Setembro de 1874. Ano VII. (GUTIERRES, 2013, p.117).

AMA DE LEITE

Attenção.

Na Entrada de S. José n.1 precisa-se de uma ama de leite, prefere-se livre e sem filho; paga-se bem.

Fonte: Jornal O Liberal do Pará. p.2. Belém do Pará,. Quarta-feira, 26 de Outubro de 1870. Ano II, nº 241. (GUTIERRES, 2013, p.118).

Diante disso as amas, amas-de-leite ou mães pretas passaram por diversas explorações, desde a negação da sua cria e da própria criação de uma família, sem falar dos abusos constantes sexuais cometidos pelos seus senhores, além dos castigos cruéis e constantes a mando das sinhás que possuíam um extremo ciúme. Relações entre senhor-escrava, senhora-escrava que não foram interrompidas para as marcas profundas na história familiar da sociedade brasileira, sendo uma personagem histórica e real de extrema importância na vida da criança branca.

3.3. Mãe Preta: poema que dança-canta-toca-luta.

MÃE PRETA

No acalanto africano de tuas cantigas,
nos suspiros gementes das guitarras,
veio o doce langor
de nossa voz,
a quentura carinhosa de nosso sangue.

És, Mãe Preta, uma velha reminiscência
das cubatas, das senzalas,
com ventres fecundos padreando escravos.

Mãe do Brasil? Mãe dos nossos brancos?

És, Mãe Preta, um céu noturno sem lua,
mas todo chicoteado de estrelas.
Teu leite que desenhou o Cruzeiro,
escorreu num jato grosso,
formando a estrada de São Tiago...

Tu, que nas Gerais desforraste o servilismo,
tatuando-te com pedras preciosas,
que deste festas de esmagar!
Tu, que criaste os filhos dos Senhores,
embalaste os que eram da Marquiza de Santos,
os bastardos do Primeiro Imperador
e até futuros Inconfidentes!

Quem mais teu leite amamentou, Mãe Preta?...

Luiz Gama? Patrocínio? Marcílio Dias?
A tua seiva maravilhosa
sempre transfundiu o ardor cívico, o talento vivo,
o arrojo máximo!

Dos teus seios, Mãe Preta, teria brotado o luar?
Foste tu que na Bahia alimentaste o gênio poético
de Castro Alves? No Maranhão a glória de Gonçalves Dias?
Terias ungido a dor de Cruz e Souza?

Foste e ainda és tudo no Brasil, Mãe Preta!

Gostosa, contando a história do Saci,
ninando murucututu
para os teus bisnetos de hoje...

Continuas a ser a mesma virgem de Loanda,
cantando e sapateando no batuque,
correndo o frasco na macumba,
quando chega Ogum, no seu cavalo de vento,
varando pelos quilombos.

Quanto Sinhô e Sinhá-Moça
chupou teu sangue, Mãe Preta?!...

Agora, como ontem, és a festeira do Divino,
a Maria Tereza dos quitutes com pimenta e com dedê.
És, finalmente, a procriadora cor da noite,
que desde o nascimento do Brasil
te fizeste “Mãe de leite”...

Abençoa-nos, pois, aqueles que não se envergonham de ti,
que sugamos com avidez teus seios fartos
— bebendo a vida! —
que nos honramos com o teu amor!

— *Tua bênção, Mãe Preta!*”.

(MENEZES, 2015, p.32-33).

Início com o poema inspirador na sua íntegra para nos abrilhantar e acalantar no seu colo etnocenológico de mãe, diante de tantos rabiscos verídicos que retratam bem uma das várias manchas sociais que o Brasil tem contra as mulheres negras. Mãe Preta, tão querida, homenageia de forma única a mãe africana no nosso país, tornando-se uma figura que teve e têm um papel importante na formação e estruturação da família brasileira.

Desde quando ingressei na universidade venho adquirido uma relação cada dia mais próxima com obras literárias, que falam diretamente da vida do negro no Brasil, mas não só de açoites e senzalas, e sim de lutas, conquistas, protagonismos e herança.

Lembro-me bem que o “Sou Negro” de Solano Trindade³⁰ foi o primeiro poema no qual utilizei como poética para a criação de uma apresentação artística, sendo apresentada na Escola de Teatro e Dança da UFPA, como parte da Semana Acadêmica, no ano de 2015. Desde, então, tento desvelar essa rede de significados que os poemas possuem, sobretudo nas suas entrelinhas.

Solano Trindade, assim como Bruno de Menezes, viveu no tempo do modernismo, trazendo assim muitas características do movimento em seus escritos, mas nunca foi mencionado como um poeta modernista. Sendo um artista popular e negro, veio a integrar-se em outro movimento, à parte, não reconhecido oficialmente, que é a literatura negra.

Esses dois artistas declaradamente negros, no que tange a representatividade e defesa do povo negro, em estados distintos (Pará e Recife), foram de suma importância para o fortalecimento e a continuidade de histórias, pois falar sobre o negro na época era, sobretudo, um ato de valentia, configurando-se em uma literatura de resistência.

³⁰ Francisco Solano Trindade nasceu em Recife-PE, no bairro de São José, sendo filho do sapateiro Manuel Abílio, mestiço de negro com branca, e da quituteira dona Emerenciana, descendente de negros e indígenas. Poeta, ativista político e artista múltiplo, sua trajetória foi marcada pela valorização da estética negra e da cultura afro-brasileira, sempre em defesa da população negra mais pobre, denunciando através da sua arte, temas como racismo e a discriminação. Participou dos históricos congressos afro-brasileiros realizados em 1934 e em 1937, respectivamente, em Recife e Salvador. Criou a Frente Negra de Pernambuco e o Centro de Cultura Afro-Brasileira, estruturando em Pelotas (RS) um grupo de arte popular já existente, transformando-se em 1943 no Teatro Popular Brasileiro.

Com a bolsa de pesquisa tive a oportunidade de desvelar as letras de Bruno, buscando afetos mais íntimos e verdadeiros da minha ancestralidade através das letras que se traduziriam em dança. O andamento da pesquisa, juntamente aos estímulos que temos diariamente (consigo, com o outro, no ambiente), fez-me perceber que não cabia mais falar só do poema “Batuque”, pois precisava expandir, esvoaçar todos os afetos e sentidos experienciados, sem amarras. A dança não tem amarras.

Sendo assim, escolho durante o percurso da pesquisa o poema da “Mãe Preta”, para assim expressar de forma poética a figura simbólica e histórica de quem amamentou com o seu leite nossos heróis e poetas, sendo mãe não só do que foi fecundado e gerado em seu ventre, mas de tantos outros, sem distinção de cor. Torna-se, então, a “mãe de leite” do Brasil.

A “Mãe Preta” da qual fala o poema, em um caráter metafórico, não é somente a genitora dos africanos trazidos da África para o Brasil, ela também se tornou mãe de todos os indivíduos aqui nascidos, seja em maior ou menor grau [...]. Mas esta mãe em particular possui uma peculiaridade que lhe faz única: ela, que já havia gerado uma nação, gerou outra no novo mundo e dotou-a com as especificidades da primeira. (LEAL, 2012, p.94).

A herança inicia através do mar, que balança, balanceia, com voz e sangue. O “acalanto africano de tuas cantigas” (MENEZES, 2015, p.32) tão doce e sereno, acalma e fortalece suas crias, cujos herdeiros diretos de seu sangue que por vezes foi aquecido ou jorrado dentro dos porões. Sua áurea reluzente de mãe fazia do langor a resistência por dias melhores, porque poderiam subitamente tomar-lhe tudo, menos a alma livre e liberta.

Seu canto africano dizia para os filhos dos grandes reinos e nações das memórias que sua pátria mãe possuía, e a certeza que tudo não passou de um mal entendido, mal do século gerado por mentes retrógradas e etnocêntricas. Assim, uma nova trajetória começa a ser escrita por essa mãe, saindo das cubatas³¹ africanas libertas para as senzalas brasileiras escravas.

És, Mãe Preta, uma velha reminiscência
das cubatas, das senzalas,
com ventres fecundos padreando escravos.

³¹ “Cubata, s.f. Palhoça, habitação rústica de negros. ABOR.: “Doutras feitas, era um negralhão que, sangue estuante, nostálgico da cubata...” (J. M. Hesketh Conduru, *O riso faz bom sangue*, 1972: 210). [...] No bundo *cubata*, casa de palha, M. Soares (1954, I: 149). Capello-Ivens dão o mesmo sentido e H. Chatelain deriva de *Ku-ribata*, em casa de (*Kimb. Grammar*, 87), fontes consultadas por J. Raymundo (1936: 174). O. Ribas explica que é a fusão das expressões quimb. *ku bata*, em casa (1969: 276).” (SALLES, 2003, p.128).

Mãe do Brasil? Mãe dos nossos brancos?³²

Esses novos filhos nascidos no novo mundo eram agora chamados de escravos, sendo retirados, sem nenhum pudor, dos braços da Mãe Preta, entrando na saga da escassez e dor em busca da liberdade. “Contudo, figuram entre as crias da mãe preta não apenas aqueles que por desventura se tornaram cativos, mas também outros filhos que se distinguem dos demais, principalmente no que se refere à questão da cor.” (LEAL, 2012, p.95).

Essa mãe não faz distinção entre seus filhos, amamentando, cuidando e zelando, como uma grande genitora de amor, mesmo que, por hora, tenha que por submissão negar pra sua cria, para assim multiplicar com os de criação.

O poeta pergunta: mãe do Brasil? A questão é pertinente. Se a resposta for sim, deve-se considerar que tal mãe não é somente a genitora daqueles que lhe são semelhantes na cor e na raça, mas também daqueles que lhe são diferentes. Ser mãe do Brasil equivale a dizer que ela também é mãe dos brancos e de toda a descendência nascida da mescla dessa raça com as demais que aqui já existiam ou que para cá fora trazidas por força ou por livre vontade. (LEAL, 2012, p.95).

Portanto, com esses aspectos e contribuições, sem sombra de dúvida, Mãe Preta é a grande mãe do Brasil. Essas contribuições não foram só maternais, mas social, cultural, linguística e econômica, considerando que a nação brasileira, e todas as suas especificidades, possui uma contribuição preponderante dos negros, estando presente de tal forma que é impossível ignorá-los, pelo menos dessa vez.

E mesmo diante do chicote que deixam marcas, Ela desenha, escorre, nutre com suas águas cor-de-algodão a todos, formando constelações de afeto e cuidado, por mais que essa presença viva fosse ignorada, principalmente pelos pais dos filhos de criação, ficando quase imperceptível e sem luz como um verdadeiro “[...] céu noturno sem lua” (MENEZES, 2015, p.32). Sendo assim os negros, representados pela Mãe Preta, ficam imersos durante séculos em uma sombra permeada pelo homem branco, tendo uma presença deslocada e esquecida, surgindo apenas sob um ângulo no qual são apresentados parcialmente. (LEAL, 2012).

³² As citações que serão mostradas no decorrer do texto foram retiradas da obra “Batuque” de Bruno de Menezes, a partir do poema intitulado “Mãe Preta”. Vide publicação do livro constará nas referências bibliográficas.

Tamanho é o seu prestígio que Ela também teve a responsabilidade de cuidar dos filhos dos senhores da alta corte, cujas personalidades ditas marcantes e históricas para o Brasil. Avistou de perto, enquanto embalava os bastardos, os deleites de Domitila com Dom Pedro I, para o desprazer, solidão e consequente morte da Imperatriz Leopoldina.

[...] Tu, que criaste os filhos dos Senhores,
 embalaste os que eram da Marquiza de Santos,
 os bastardos do Primeiro Imperador
 e até futuros Inconfidentes!

Bastardos espalhados por vários cantos do Brasil em decorrência de uma infidelidade cruel e calhorda, cujo reflexo de um patriarcado asqueroso – que ainda permeia, infelizmente, no século XXI - em detrimento do exímio de um único gênero, que obviamente não era o feminino.

Em relação aos inconfidentes³³, Leal (2012, p.96) reflete que “estes inconfidentes têm nome e figuram livros de história, nos quais são descritos seus feitos e sua jornada, mas a mãe preta permanece oculta, indefinível, sem nome ou feições, não são citados as suas obras, não lhe é dado espaço para mostrar quem é. Isto está refletido nos próprios romances brasileiros, nos quais, muitas vezes, o negro somente aparece como um vulto, uma imagem longínqua, geralmente presente em áreas da casa grande como a cozinha ou a senzala.”.

“Quem mais teu leite amamentou, Mãe Preta?...” (MENEZES, 2015, p. 32). Quem mais se nutriu na infância? Para que na fase adulta tenha força suficiente nessa busca pela liberdade. O alimento foi gerado, e todos aqueles que adotaram a terra brasileira como sua, sugaram fortemente desse leite.

Ela não apenas nutriu o poeta, o romancista brasileiro: “Foste tu que na Bahia alimentaste o gênio poético de Castro Alves? No Maranhão a glória de Gonçalves Dias?”. Mas que também serviu de modelo inspirador para a nossa nascente literatura, e quando falamos em literatura autenticamente brasileira, estamos nos referindo ao Romantismo Brasileiro que, segundo Antônio Cândido, foi o responsável por adequar a nossa literatura ao presente. (LEAL, 2012, p. 97).

³³ A Inconfidência Mineira foi um dos mais importantes movimentos sociais da história do Brasil, pois retratava a luta do povo brasileiro por liberdade. No auge da Corrida do Ouro, em 1789, um grupo formado por estudiosos, poetas e religiosos resolveram lutar contra a opressão do governo português com altas taxas e impostos abusivos. Além da independência os Inconfidentes, liderados pelo alferes Joaquim José da Silva Xavier, conhecido por Tiradentes, eram a favor da criação de um governo republicano.

O simbolismo representado por Cruz e Souza traz a tona uma discussão interessante e conflituosa. Com o olhar atento de Leal (2012) para a questão, faz-se uma comparação rápida entre Bruno de Menezes e Cruz e Souza, que até então pareciam tão próximos por conta da cor da pele, mas a representatividade os afasta consideravelmente. No primeiro têm-se a presença viva dos negros, suas lutas e conquistas, fonte de heranças culturais que influenciou e vem influenciando a identidade afro-amazônica paraense. No segundo, diferentemente, percebe-se uma fuga da ancestralidade, estando alheio pela causa negra quando nem se quer, por uma única vez, fala diretamente sobre o assunto.

Percebe-se assim a exaltação e orgulho de Menezes dos feitos gerados pelos antepassados, enquanto que Cruz e Souza, de certa forma, renega sua origem, não se posicionando, segundo alguns autores, por vergonha, pois não queria ser associado à questão do negro no Brasil.

A fuga de Cruz e Souza é o reflexo de uma mentalidade bastante comum na época, colocando o negro no âmago da inferioridade, incapacidade intelectual e atraso da espécie. Todavia, Mãe Preta tão doce e acolhedora não ligou para a negação, e também o amamentou, ignorando todo o tipo de postura que a renega, pois está disposta a compartilhar, com os seus, tudo que aprendeu na pátria mãe, sempre com muitas histórias para contar.

Gostosa, contando a história do Saci,
ninando murucututu³⁴
para os teus bisnetos de hoje...

Na hora de dormir fala sobre as grandes aventuras de reis e rainhas que não são tão fictícios assim. Conta às histórias de representantes do folclore brasileiro, embrulhando os seus filhos de criação com afeto, enquanto adormecem após uma linda canção de ninar. Aproxima-os do sono facilmente, como se fosse o próprio murucututu emprestando em cada entardecer o seu sono materno para as crias.

No Brasil, depressa a velha indígena foi substituída pela velha negra, talvez mais resignada a ver entregue ao seu cuidado a ninhada branca do colonizador. Fazia deitar as crianças aproximando-as do sono com as estórias simples, transformadas pelo seu pavor, aumentadas na admiração dos heróis míticos da terra negra que não mais havia de ver. Dos elementos narrados pelas moças e mães brancas, as negras multiplicavam o material sonoro para a audição infantil. [...] Os ouvidos brasileiros habituaram-se às entonações

³⁴ O murucututu ou murucutu é uma espécie de ave, sendo a maior coruja tropical e uma das maiores do Brasil. Já na sabedoria popular, a murucututu é conhecida como a mãe do sono ou ave sonolenta, ajudando a adormecer crianças que demoram a dormir, emprestando o seu sono.

doces das mãos pretas e sabiam que o mundo resplandecente só abriria suas portas de bronze ao imperativo daquela voz mansa, dizendo o *abre-te Sésamo* irresistível: era uma vez. (CASCUDO apud ARROYO, 1968, p. 51-52).

A negra que por séculos teve sua imagem sexualizada, cujos apetites fluidos sexuais deveriam ser nutridos pelos homens brancos, “pelo bem da pátria”, agora, “retoma o caráter de pureza, de inocência, qualidades estas tão distintas daquelas as quais a negra, a mulata em nossa sociedade, e também fora dela, fora estigmatizada, ou seja, a mulher sensual, de apetite sexual descontrolado” (DEIAB, 2016, p.101).

Continuas a ser a mesma virgem de Loanda,
cantando e sapateando no batuque,
correndo o frasco na macumba,
quando chega Ogum, no seu cavalo de vento,
varando pelos quilombos.

Confesso que é um dos trechos que mais me cativa, pois é lindo demais sentir a pureza e virgindade da negra, que também brinca, canta, dança, sapateia. Essa Virgem de Loanda³⁵ que não abandona as raízes, continua no seu gingado ao som de muito batuque, sempre chamando os demais para também manifestar e compartilhar o espírito festivo. Diante de tantas qualidades que os povos africanos nos presentearam, sem dúvida a de valor inquestionável é a resistência.

Diante do que foi exposto Leal (2012, p.101) reflete que:

O poeta paraense, intencionalmente, situa Mãe Preta em Loanda, região esta que, em termos geográficos, pode designar dois lugares distintos segundo Vicente Salles: uma continuidade do Pará, pois há uma comunidade em Alenquer denominada Loanda. Em termos de região africana, refere-se ao povo Angola, que habitavam uma região de semelhante nome.

Percebe-se uma ligação entre essas regiões, ilustrando bem a representatividade e memória viva de um continente que muito contribuiu para o que somos e fomos.

A afroreligiosidade encontra-se presente nessas linhas etnocenológicas, mas sem a mistura dos motivos, dessa vez o catolicismo não tem vez. Não há proibição. Não há perseguição. Agora Mãe Preta está livre para cultuar e pedir a proteção de Ogum, seu pai, senhor do ferro, da guerra, grande protetor que vem para abrir todas as demandas escravocratas que pairam cotidianamente no caminho

³⁵ Luanda é a capital e a maior cidade de Angola, localizada na costa do Oceano Atlântico, e sendo o principal porto e centro econômico do país.

de sua filha. Grata pelo amor e proteção grita “— Ogunhê!!!!”, saudando o seu Orixá de cabeça. É Ogum que dá força para resistir a tanta amamentação sugada, que jorra não só o leite, mas o próprio sangue: “Quanto Sinhô e Sinhá-Moça chupou teu sangue, Mãe Preta?” (MENEZES, 2015, p.33).

Como o poema é uma poética aberta para diversificadas interpretações, cuja função do poeta é criar mundos dentro do seu próprio mundo, Leal (2012, p.99) tira questões interessantes do mesmo trecho, mas com nuances diferentes, tais como: [...] O mais usual pode ser interpretado no sentido de alimentação, ou seja, a mulher que amamenta os filhos do seu senhor. Contudo, a questão também pode ser analisada de um outro ângulo. Sabendo-se que o negro sustentou, e ainda sustenta, uma pequena parcela de indivíduos ricos, diz-se que o vampirismo econômico do branco para com o negro ainda não cessou e o “sangue negro” continua a ser sorvido para o deleite do branco rico e de seus descendentes.”.

Portanto, Leal (2012) leva para outro parâmetro de criticidade que ainda permanece nos dias de hoje, onde os verdadeiros herdeiros da economia brasileira saem da senzala para serem submetidos – pela segunda vez - para a periferia, enquanto que os brancos construíram seus hotéis de luxo e mansões nos grandes centros da cidade. Nada de novo sob o sol.

Mas ainda sim Mãe Preta festeja, cozinha e celebra sua representatividade e importância como a grande mãe de leite do país.

Agora, como ontem, és a festeira do Divino,
a Maria Tereza dos quitutes com pimenta e com dendê.
És, finalmente, a procriadora cor da noite,
que desde o nascimento do Brasil
te fizeste “Mãe de leite”...

Ela também é a mãe de santo dos terreiros, cuidando de todos os seus filhos de fé. Cozinheira dos quitutes afros trazidos pelos seus avôs e ensinados ainda na infância. Mãe Preta é uma relíquia viva, contando histórias em cada traço, marca ou expressão, pois suas rugas representam a velhice, mas também a juventude, diante de uma alma que como ninguém lembra perfeitamente cada herança ancestral deixada pelos antepassados, dando a devida continuidade nesse livreto da vida.

Por fim, finalizo com esse trecho que é um verdadeiro presente de Bruno, sendo um reconhecimento da vivência histórica, e por tudo o que fez a ama, ama-de-leite, mãe preta. Essa mãe que ontem amamentou os seus filhos e filhas, para hoje nutrir com sua memória a áurea por justiça e liberdade. Ontem o líquido que foi

associado com muita dor, sofrimento e morte, hoje nos dá a vida. Sua seiva nutriu os filhos, e hoje os filhos de seus filhos, que em nada tem vergonha, muito pelo contrário, orgulha-se da genitora tão forte e protagonista de uma longa história. Portanto, bebam de um dos trechos mais líricos e valiosos da poética afro de Bruno de Menezes.

Abençoa-nos, pois, aqueles que não se envergonham de ti,
que sugamos com avidez teus seios fartos
— bebendo a vida! —
Que nos honramos com o teu amor!

Por tudo que fez, faz e vem fazendo constantemente por nós, minha mãe, só me resta, humildemente, e com muito amor e respeito, tomar a sua benção: “Tua benção, Mãe Preta!”.

4. A ESPETACULARIDADE DA MÃE PRETA: elementos-simbólicos-afetivos.

O significado de espetáculo, segundo o Aurélio Júnior (2011, p.391): “1. Tudo o que chama a atenção, atrai e prende o olhar. 2. Representação teatral, ou apresentação musical, circense, etc. [...]”. Diante disso, Armino Bião como ator e pesquisador da cultura popular, ressignifica esse termo com os seus feitos artísticos, a partir de um estudo dissecador com o mestre Jean-Marier Pradier, fortalecendo e difundindo o conceito de espetacularidade aqui no Brasil. Esclarece-nos:

De fato, em algumas interações humanas – não em todas – percebe-se a organização de ações e do espaço em função de atrair-se e prender-se a atenção e o olhar de parte das pessoas envolvidas. Aí, e então, de modo – em geral – menos banal e cotidiano, que no caso da teatralidade, podemos perceber uma distinção entre (mais uma vez, de modo metafórico) atores e espectadores. (BIÃO, 2009, p.35).

Observa-se que esse processo criativo coreográfico da “Mãe Preta” bebeu abundantemente nessa fonte da espetacularidade, encontrados nos trejeitos, arquétipos, simbolismos, e o que tudo isso gerou nesse transe corêutico constante do inacabamento, que se configurou em mudanças. A teatralidade, diferentemente da espetacularidade:

[...] é o jogo cotidiano das interações face a face, onde somos simultaneamente atores e espectadores. Num mesmo dia, em diversas situações, a mesma pessoa é mãe, filha, mulher, amante, dominadora, estrangeira, compatriota, introspectiva, extrovertida, patroa e empregada: o que depende do “outro”. (BIÃO, 2009, p. 158-159).

Diante disso, as técnicas cotidianas são utilizadas pelo artista, ocasionando no público uma sensação de familiaridade e espontaneidade nas cenas, ou seja, a teatralidade seria uma espécie de jogo cotidiano dois papéis sociais, o domínio do meio de interação íntima e pessoal. Por sua vez, a espetacularidade possui uma linhagem do teatro “teatral”, pois busca técnicas extracotidianas das relações sociais, em prol do olhar e atenção do outro, sendo “[...] o reino da grandiosidade, do chocante, do impressionante” (BIÃO, 2009, p. 158). Bião esclarece que essas categorias (teatralidade/espetacularidade) não podem ser compreendidas como estados distintos e afastados, mas como categorias da sociedade contemporânea.

Diante do que foi exposto, essa mãe claramente está imersa na espetacularidade do fazer artístico, possuindo uma metamorfose associada aos vários estágios da vida, em que há um desenvolvimento temporal constante. Provem-se agora, e sem cautela, desse leite etnocenológico.

4.1. Indutores da composição coreográfica.

A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios. Depois desse acolhimento, não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido. (SALLES, 1998, p. 33-34).

A criação é um movimento que surge na confluência das ações da tendência e do acaso (OSTROWER, 1990), e a “Mãe Preta” não seria diferente, cujo poema gerado pelos acasos da vida e percepções sentidas no espaço-tempo. Associo a uma massinha de modelar, onde a qualquer momento pode ser remodelada de diferentes formas, relevos, mas ainda permanece sendo a mesma massinha inicial.

Uma criança não vai moldar um objeto, vestuário, comida, entre outros, sem que essa imagem esteja totalmente emaranhada com o seu fazer cotidiano, ou seja, acredito muito que os objetos tocados, os formatos, cores vistas no ambiente, estão muito vigentes na poeticidade de cada um, sendo assim expressados nas brincadeiras de modelar.

Essa massa que modela e dança ganhou um novo formato com a escolha do poema da “Mãe Preta”, mas sem perder a essência afro-amazônica que é sempre regada de muito canto, batuque e batidas de pés presentes nos carimbós e lundus. A escolha sucedeu-se com os afetos do cotidiano quando percebi, ainda em 2016, que muitas mulheres do meu ciclo de amizade começavam a engravidar, seja com a mesma idade que a minha, aos 20 anos, ou bem mais novas.

Choque. Pânico. Julgamentos. Repulsa. Depressão. Foram uma das palavras mais utilizadas nos desabafos virtuais via *Facebook* que pude ler, onde quase que por unanimidade essas novas mães tinham que enfrentar não só o baque da gravidez inesperada e não planejada, mas o “aborto” paternal consequente, e os julgamentos sociais recorrentes.

Diante dessa realidade que se tornou tão comum e naturalizada, comecei a observar que tipo de nuances essas mães da vida real tem. Não pude isolar e tão pouco excluir esses fatos que direta e indiretamente moldam minhas ações, diante de uma sociedade que é machista e sexista, então o contato com o poema foi à última pista para mostrar que era disso que precisava ser falado.

Cecília Almeida Salles³⁶ em seu livro “Gesto inacabado – processo de criação artística” reflete sobre o universo da criação artística em diferentes áreas, e

³⁶ É doutora em Linguística Aplicada e Estudos de Línguas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1990). Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

do quanto está sempre sujeita a modificações, pois não é um quarto de quatro paredes fechado e sem brechas, sempre haverá uma luz de inacabamentos que afetará de alguma forma no andamento da pesquisa. A obra está sempre em estado de provável mutação.

Tudo isso nos leva ao tempo da construção da obra. Um tempo que tem um clima próprio e que envolve o artista por inteiro. O processo mostra-se, assim, como um ato permanente. Não é vinculado ao tempo de relógio, nem a espaços determinados. A criação é resultado de um estado de total adesão. [...] O tempo é, por sua vez, o grande sintetizador do processo criativo que se manifesta como uma lenta superposição de camadas. (SALLES, 1988, p.32).

Portanto, tem-se na crítica genética³⁷, segundo as lentes de Salles (1988), a investigação da obra de arte a partir de sua construção, observando o planejamento e ânsias iniciais para assim refletir os encontros e desencontros no resultado da obra, percebendo as muitas ou quase imperceptíveis mudanças que os afetos no andamento da pesquisa oferecem, bem como a execução e amadurecimento. Essa visão nos esclarece esse longo processo de dúvidas, ajustes, incertezas, acertos, erros, aproximações que tiveram que ser vivenciadas na construção coreográfica da “Mãe Preta” para não só possuir uma unicidade enquanto obra, mas afetos gerados enquanto artista.

O livro “Teatro do Movimento – um método para o intérprete-criador” obra de Lenora Lobo³⁸ em parceria com Cássia Navas³⁹ busca também analisar, assim como dar caminhos, nesse processo de criação e ensino da dança a partir de um método, como foi dito anteriormente, de Teatro do Movimento. Esse método foi desenvolvido por Lenora Lobo para favorecer o processo de criação e ensino da dança, tendo uma genealogia conectada a dois mestres do movimento humano: Rudolf Laban e

da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sendo coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação.

³⁷ O crítico genético, segundo SALLES (1988), preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação, sendo um pesquisador que comenta a história da produção da obra de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores.

³⁸ Graduada em Arquitetura pela Universidade Santa Úrsula, Rio de Janeiro, sendo especializada em dança pelo Laban Center for Movement and Dance na London University (Londres), e no Centre International de Dance (Paris). Iniciou os seus estudos de Balé em Recife e no Rio de Janeiro, passando pelas mãos de Klauss e Angel Vianna, tornando-se assistente de Klauss quando dirigia a Oficina para Atores do Centro Cultural São Paulo. Colaborou, ainda, na reforma dos conteúdos programáticos das disciplinas de Corpo e Movimento e Expressão Corporal, e na reforma do currículo de bacharelado em Artes Cênicas.

³⁹ Professora-doutora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena/Instituto de Artes (IA)/Universidade Estadual de Campinas, sendo doutora em dança e semiótica (PUC/SP), pós-doutora em artes (ECA/USP) e especialista em gestão e políticas culturais (UNESCO, Université de Dijon, Ministère de la Culture/France).

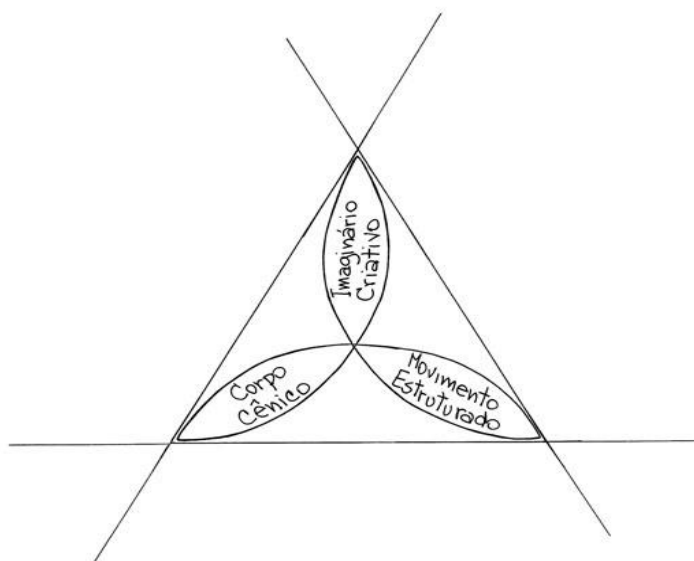
Klauss Vianna. Portanto, esse registro dos princípios metodológicos idealizados por Lenora sistematiza esse outro caminho metodológico que pode ser usado por bailarinos, coreógrafos e professores de dança.

É pensando na dança e no teatro, como artes que se escrevem em e por corpos em movimentos, elaborando composições cênicas com objetivo de comunicar seu imaginário, é que organizo este método, com o objetivo de auxiliar a formação daqueles que chamo **artistas do movimento**. Quando abro mão do nome dança e batizo o método de Teatro do Movimento, tenho como objetivo derrubar as barreiras entre estas duas linguagens, para trabalhar em suas fronteiras. (LOBO; NAVAS, 2003, p.74).

“Quando um movimento expressivo interpretado pelo corpo consciente de um ator bailarino se torna mais dança ou mais texto?” (LOBO; NAVAS, 2003, p.74) pergunta que foi repentina no meu processo artístico, pois sentia desde o início a necessidade de recitar o poema, por mais que a dança com sua especificidade e autonomia fosse capaz de expressar, a partir do movimento, cada palavra escrita por Menezes. Existe uma linha divisória onde diz que dança é estritamente movimento e o teatro estritamente a fala? Que lugar é esse que a dança fala, canta, toca, expressa livremente sua poeticidade, vontades e aspirações?

Lobo e Navas (2003, p.47) acreditam que “a dramaturgia, embora mais presente no teatro, não determina qual produto pode ser considerado mais dança ou teatro.”, mas a estruturação do movimento e, conseqüentemente, a construção e execução no corpo, podem apontar caminhos para o território da dança. Diante disso, Lenora começa a elaborar a dança e o teatro enquanto escrita ou composição cênica, a partir dos três eixos fundamentais que se interligam: corpo cênico, movimento estruturado e imaginário criativo. A partir desse tripé tem-se a composição, cuja resultante final será o produto da química singular de cada coreógrafo e/ou diretor.

Figura 1 – Triângulo da Composição.



Fonte: LOBO, 2003.

Como pode existir composição sem um corpo cênico, preparado em qualquer prática de dança ou teatro? Como pode existir composição sem ações, espaço, tempo, fluência, organizados mais ou menos na estruturação da cena? Da mesma forma, se dança é expressão e comunicação, à medida que nossos corpos se movem trazem, no movimento, nosso imaginário – pensamentos, ideias, emoções ou sensações. (LOBO; NAVAS, 2003, p. 76-77).

“No eixo imaginário criativo, estabeleço uma relação com um estado imaterial onde habitam as imagens e as idéias. [...] o que se costuma chamar de energia espiritual pode se mesclar com o que chamo de energia mental [...]” (LOBO; NAVAS, 2003, p. 76). Diante disso, enquanto artista em constante formação e tendo a poeticidade dançada como área profissional e de atuação, pontuo que tenho as demais artes como fonte rica para a composição, a partir da poeticidade que busco atingir, e isso não acaba deslocando-me do lugar de origem artística, a dançada, mas sim fortalece os sentidos e, sobretudo, a verdade na cena nessa busca custosa da minha identidade na arte.

Por sua vez, Graziela Rodrigues⁴⁰ em seu livro “Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação” investiga uma inovadora linguagem nas raízes

⁴⁰ Professora titular da Universidade Estadual de Campinas UNICAMP onde atua na Graduação em Dança e no Programa de Pós-graduação Artes da Cena. Criadora do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). Autora, roteirista, coreógrafa, atriz, bailarina e circense de espetáculos com produção independente, ingressou na UNICAMP em 1987, contribuindo efetivamente no Curso de Dança.

mais íntimas das manifestações populares da cultura brasileira, criando um “caminho próprio”, a partir de uma autêntica dança baseada nos fundamentos desse corpo brasileiro. No conjunto de pesquisas realizadas constam a umbanda, o candomblé, a capoeira, o congado, o maracatu, a folia de reis, do divino e outras folias, o batuque, entre outras danças regionais. “As pesquisas de campo situam-se como fontes, onde o corpo retrata a sua história, entrelaçando festividade e cotidiano, numa integridade de ser de cada um. [...] as relações de identidade do corpo tornam-se inevitáveis.” (RODRIGUES, 1997, p.24).

Dessa forma, busca-se preparar o corpo do bailarino que já está, em sua maioria, moldado por uma rigidez física e academicista, retirando nas fontes da pesquisa de campo esse novo olhar para as manifestações espetaculares de cunho popular e brasileiro. Nesse processo, tem-se um coabitar com a fonte identitária, tendo como artifício os laboratórios e processos criativos, para assim entender os registros antecedentes que estão e sempre estiveram embutidos nesses corpos brasileiros.

A liberdade de ação, “sem projeto”, sem “academicismo”, configurou um aspecto essencial para a construção do Processo de formação do bailarino-pesquisador-intérprete. Como se ele fosse adquirindo vida própria, aguardou-se a maturação de suas sínteses, pois, imprimir-lhe uma diretriz, impondo-lhe interpretações, resultaria um outro trabalho que não este. Ao “abrir mão” do caminho oferecido pela formação adquirida, houve uma inversão na própria conduta do bailarino-pesquisador-intérprete, pois tais conhecimentos sofreram transmutações decorrentes do que as fontes ensinavam. Portanto, não houve perdas e sim ampliações de recursos. (RODRIGUES, 1997, p.23).

Diante disso, Rodrigues (1997) reflete, a partir dos resultados obtidos dos bailarinos que vivenciaram esse processo, que cada um possuiu uma descoberta de seu potencial artístico, criando uma autonomia própria. A consciência dos preconceitos, o questionamento de valores que, em sua maioria, são deixados de lado, principalmente à identificação de um modelo dançado interno que sempre esteve presente dentro de cada um, proporcionou em uma organicidade nos movimentos expressados, produzindo assim um sentimento traduzido por eles de “estar com o corpo vivo”.

Portanto, a busca por uma brasilidade dançada de Rodrigues (1997) ajudou-me preponderantemente nesse trajeto da pesquisa afro-brasileira, sobretudo afro-amazônica, trazendo essas influências para a cena. A Lobo e Navas (2003) com o

tripé conceitual ajudam-me não a definir o meu lugar artístico, no que tange a interligação com o teatro (ator bailarino, dança teatro, etc), por entender que ainda estou em um percurso fluido, mas por seu método propor trabalhar o indivíduo a partir das suas histórias corporais. A ideia de Salles (1998) da criação imbricada pelo desenvolvimento constante de uma obra que está sempre em processo, surge para tentar compreender as constantes modificações que a apresentação artística da “Mãe Preta” vivenciou, deixando-a livre, diante de quatro apresentações, em quatro sensações e momentos diferenciados. Descrição que será feita e esclarecida a seguir.

4.2. Diálogos entre mães: a relação com a Orixá feminina Oxum.

*O ni òyá beere, o ní òyá beere ó,
O ní òyá beere ó, ó ni òyá bé lópó omo
Osun a dé omo wa.*

*E fibó e fibò dò wa òyá Osun,
E fibó dò wa òyá Osun, e fibò dò
Wa òyá Osun.⁴¹*

“OXUM. Deusa do amor, do doce desejo, da beleza, da fertilidade e da riqueza. Narcisista, dengosa, sensual, esperta. Oxum é a mãe dos pássaros e dos peixes, senhora da brisa e da água fresca, louca por jóias, mestra em línguas [...]” (RISÉRIO, 1953, p.114.), foi a mãe escolhida para dar caminhos na composição da coreografia. Observa-se que uma mãe-poema me escolheu, e outra mãe-coreografia foi escolhida, cujo afeto etnocenológico e transcendental propagou uma rede de particularidades e sentimentos.

Na dança é necessário que haja uma busca por uma filosofia individual ou coletiva, que está intimamente ligada nos sentidos, objetivos ou visões de mundo, tendo um determinado começo para assim possuir uma continuidade. Dessa forma, a obra de arte, destacando-se a dança, nasce dela para o pesquisador/dançarino, é algo imanente, que imana, nasce de um para o outro.

⁴¹ “Ela é a grande mãe, ela é a grande mãe, ela é a grande mãe. Ela é a mãe a quem suplicamos para Termos muitos filhos. Oxum é quem nos dá filhos É ela quem nos cobre (protege), é ela que nos cobre no rio, é a mãe Oxum, ela quem nos cobre no rio, é a mãe Oxum, é ela quem nos cobre no rio, é a mãe Oxum.” Cantiga para Oxum em iorubá, sendo traduzida por Bárbara (2002, p.149).

Todavia, quando essa rede de significados ultrapassa o objeto em questão, no caso dessa pesquisa o livro, o parâmetro que até então era imanente passa a ser transcendente, ou seja, ultrapassa o significado desse objeto que está ali para ser lido, chegando assim no cunho religioso ao se relacionar com um Orixá. Por exemplo, a imagem da cruz para o cristão é transcendente, pois é um símbolo da fé, ou seja, foi além do significado de uma simples imagem.

Portanto as movimentações foram influenciadas não só pelas técnicas que já estão marcadas na pesquisadora-intérprete (balé, contemporâneo e afro), mas também pelas questões simbólicas-afetivas transcendentais que os (as) filhos (as) de santo trazem em seus corpos quando dançam para a sua mãe Oxum. Entretanto, é importante destacar as diferenças significativas entre um ritual performático moderno, com os rituais sagrados afroreligiosos.

Enquanto os ritos sagrados têm como função principal o contato com o divino, os rituais modernos têm uma função social de contato com a sensibilidade humana, não necessariamente associada ao divino. [...] As danças sagradas do candomblé são ensinadas aos devotos pelos membros mais velhos da comunidade, com o objetivo de manter as tradições religiosas. Em comparação com a educação do dançarino da dança moderna ou clássica, o processo de incorporação de determinadas formações em dança é similar, com a diferença que no lugar da manutenção da tradição religiosa, na dança moderna ou clássica trata-se da conservação do conhecimento cultural artístico, o qual é transferido por meio do ensino para a geração seguinte. (HÄNDELER, 2010, p.48).

Evidentemente que utilizei essa citação como auxílio para a compreensão dessa arte do espetáculo, tendo como horizonte teórico-metodológico a etnocenologia, onde segundo Pradier (apud GREINER; BIÃO, 1999, p.24) é uma “forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar, e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano”, então houve uma preocupação em perceber a importância ritualística dessa manifestação, sobretudo de forma teórica e a partir de conversas orais e visuais com os filhos (as) de santo, buscando uma movimentação que não fosse construída apenas pelos aspectos técnicos, pois não queria está totalmente desconectada com o simbolismo religioso, mesmo não sendo praticante da religião.

Foto 1 – 1ª apresentação (cena nº 1): movimentos ondulatórios. Fotógrafo: Leandro Barbosa, 2017.



Fonte: BARBOSA, 2017.

A escolha por uma divindade afro-religiosa se sucedeu, primeiramente, pela busca, desde 2015, por uma ancestralidade dançada. Consequentemente isso fortaleceu a minha admiração e respeito em tudo que era relacionado com a questão afroreligiosa, sobretudo no candomblé, mesmo não tendo ainda contato direto nos festejos. Não lembro em que momento esses afetos pelos Orixás, sobretudo para Oxum, foram gerados, mas acredito que nessa vida nada é por acaso.

Com isso, têm-se a escolha da grande protetora das águas doces, dos lagos, rios e cachoeiras, a deusa do ouro, amor, beleza e prosperidade. Oxum teve muitos filhos, sendo assim considerada a Orixá-mãe da fertilidade, trazendo movimentações em sua dança de forma arredondada, assim como Iemanjá, para nos falar sobre a maternidade, do lado farto e fecundo das mulheres.

Diante disso, Oxum é a bomba percussora para a vitalidade e qualidade desse processo criativo coreográfico, no qual preferi, desde o início, que as movimentações seriam de forma improvisada⁴² e de acordo com os anseios atuais,

⁴² Händeler (2010, p.50) ao refletir sobre as diferenças e similaridades do ritual do candomblé para o ritual da cena artística, diz que a “improvisação também faz parte de ambos os rituais. No candomblé, por exemplo, especialmente, ao final das festividades, quando os Orixás já estão incorporados, em transe de possessão, a interação entre eles acontece de forma livre e espontânea. Nesse momento, portanto, a rigidez das regras de estruturação do ritual cede lugar à improvisação. [...] Enquanto isso, na dança, a improvisação, em geral, exerce importância fundamental no processo de criação. [...] A improvisação em dança faz parte da sensibilização do corpo, por meio de estímulos rítmicos, temáticos ou abstratos e tem como objetivo acessar uma parte da consciência que pode ser comparável a um estado de transe.”

pois não queria encaixotar-me com movimentos pré-determinados, deixado assim a composição sempre livre.

É essencial destacar que Oxum se fez presente de forma simbólica-afetiva, ou seja, baseava-se nos significados e arquétipos com o objetivo de executar unicamente as movimentações para a apresentação artística, isso não quer dizer que busquei representar a própria Orixá divinizada, pois muitas nuances foram feitas a partir de muitas mães pretas, ela foi uma delas.

A corporalidade, nesse contexto sócio-cultural-religioso, merece destaque ao ser comparada a outras formas de corporalidade, devido à sua forma singular: o corpo em trânsito entre a ação física e a dimensão transcendental do invisível. (MARTINS, 2008, p. 83).

Oxum, ligada a energia do elemento “água”, assim como Iemanjá⁴³, baseia-se no vai e vem misterioso e sensual de suas pequenas ondas, tendo movimentos suaves, mas precisas, como se acariciasse a todos em sua volta. Oxum está sempre carregada de muito ouro, para assim mostrar sua beleza e extrema vaidade, por isso a indumentária é banhada de amarelo ouro para abrilhantar ainda mais sua áurea.

Os festejos afroreligiosos, assim como a maioria das manifestações afro-brasileiras, utiliza-se dos sons ao vivo para executar o canto e a dança pertencente, e na apresentação artística não poderia ser diferente. Então montou-se uma banda não só para acompanhar, mas fazer parte da composição, sendo composta por três pessoas: Mayra Monteiro na voz, Jó Costa no violão, Welliton Barreto (alemão) no atabaque e efeitos nas três primeiras apresentações, e Alexandre Maués na 4ª apresentação. Mãe Preta quebrou barreiras, criou mundos, ultrapassando todas as expectativas imaginadas ou nem se quer idealizadas, abrindo portas e conquistando sonhos, apresentando-se por quatro vezes. Caminhos etnocenológicos que serão descritos mais adiante.

⁴³ Iemanjá é um orixá feminino, sendo considerada a “Rainha do Mar” e uma das divindades mais queridas do Candomblé e da Umbanda. Muito cultuada e respeitada, Iemanjá é tida como a mãe de quase todos os Orixás, por isso sua representatividade está muito ligada com a fecundidade. É a padroeira dos pescadores, pois habita e protege os grandes mares e oceanos, decidindo o destino de todos aqueles que entram no mar.

Foto 2 – 1ª apresentação (cena nº 1): banda musical. Fotógrafo: Leandro Barbosa, 2017.



Fonte: BARBOSA, 2017.

O atabaque atende aos usos mais diversos, indo das práticas secretas nos santuários dos candomblés até as festas públicas. Por isso, os tratos e os significados que tem o atabaque vão variar de acordo com os desempenhos nas danças, cortejos e práticas religiosas; o instrumento ocupa, assim, um lugar de destaque nas manifestações populares afro brasileiras. No seu âmbito sagrado, o atabaque está decisivamente incluído no sistema sociorreligioso do candomblé. (SABINO; LODY, 2011, p.95).

O atabaque é um elemento de comunicação entre o mundo material e os Orixás. Quando Oxum gira, para e mergulha, assim como Iemanjá, está saudando os atabaques, agradecendo-o. Essa comunicação afetiva é entre a divindade e as pessoas que incorporam o Orixá.

Foto 3 – 1ª apresentação (cena nº 3): saudação para o atabaque. Fotógrafo: Leandro Barbosa, 2017.



Fonte: BARBOSA, 2017.

As frases musicais tradicionais estão estreitamente associadas às frases corêuticas e seus ritmos pedem a exigência de movimentos ordenados. Cada orixá possui um toque que expressa a característica mais profunda de sua personalidade, a saber: para Iemanjá é o *jincá*; para Oxum é o *ijexá*⁴⁴; para Ojá-lansã é o *ilu* e para Obá é o *vassi*. Nas cantigas, são relatados os vários acontecimentos e os vários caminhos da sua vida.” (BARBARA, 2002, p.146),

Sendo assim utiliza-se o toque do *ijexá* para a execução da coreografia, a partir de duas músicas⁴⁵ da Maria Bethânia: Louvação a Oxum e Canto de Oxum. Portanto, têm-se muitos elementos simbólicos-afetivos, tais como: vestimenta de cor amarelo ouro (simbolizando sua riqueza); movimentações de *ijexá* com passos suaves, leves e circulares (simbolizando o toque remetente a sua personalidade e história); movimentos ondulatórios dos ombros e braços (simbolizando a fluidez de suas águas); preponderância da região pélvica (simbolizando o nascimento); mãos em côncavo para representar um espelho (simbolizando sua vaidade); carícias constantes em si mesma, principalmente na face e cabelo (simbolizando sua beleza).

Foto 4 – 1ª apresentação (cena nº 3): pés sutis dançando o *ijexá*. Fotógrafo: Leandro Barbosa, 2017.



Fonte: BARBOSA, 2017.

Conforme imagem acima, tem-se na apresentação a leveza dos pés, que mesmo havendo o contato direto com a energia do solo precisa mostrar sempre em

⁴⁴ “Região de Oxum, na Nigéria, cortada pelo rio do mesmo nome; “subgrupo” iorubá.” (RISÉRIO, 1953, p.159).

⁴⁵ Houve a utilização da música “Batuque nas águas” do Nana Vasconcelos, mas por meio eletrônico na 1ª apresentação, o que será descrito posteriormente.

suas movimentações uma sutileza e leveza, pois Oxum desliza no espaço, como se tivesse jorrando em todos os cantos sua água.

[...] os pés das Oxuns apresentam uma sutileza dos contatos: perpassando pelos micro-apoios de todo o pé, o movimento caracteriza-se pela suspensão, pois o solo é trabalhado pelos pés em pequenas porções como se estes o estivessem acariciando. Seus pés denotam muita sensualidade. (GRAZIELA, 1997, p.47).

Foto 5 – 3ª apresentação (cena nº 2): força de atração do pé com o solo. Fotógrafo: Diego Leal, 2017.



Fonte: LEAL, 2017.

A sua mobilidade pélvica é preponderante, pois quando Oxum move essa região faz um convite para a reprodução. Então onde está a vida da mulher? No útero. “Independente de serem homens ou mulheres, quando a entidade feminina é recebida, esta configuração da bacia é o movimento mais significativo de todo o corpo.” (GRAZIELA, 1997, p.50).

Seus braços longos e com movimentos ondulatórios, representam o grande rio que banha e cuida dessa cidade rodeada de água doce, ao mesmo tempo em que se molha, purificando-se com o seu imenso amor.

O centro do movimento de Oxum que é a dona da fertilidade, é a bacia. Seu movimento ondulatório propaga-se até os ombros, como uma pequena onda. Os ombros rodam sobre si mesmos, levemente, ligando-se ao pescoço. Os pés fazem um movimento de abertura seja do lado direito, seja do lado esquerdo, e, contemporaneamente, abraçam-se os cotovelos. Mas o que mais caracteriza e manifesta a qualidade e a energia dos movimentos de Oxum é o movimento dos ombros, que é diferente do *jincá* de Iemanjá, pois o de Oxum é mais redondo, mais leve, suave, e ela o utiliza para atrair seus amantes ou as coisas de que precisa. (BÁRBARA, 2002, p.155).

Foto 6 – 3ª apresentação (cena nº 2): movimentos ondulatórios. Fotógrafo: Diego Leal, 2017.



Fonte: LEAL, 2017.

Vale ressaltar também do quanto à admiração pela beleza é uma característica em sua dança, a forma como se olha e acaricia no espelho mostra-nos essa poética do amor próprio, como diz Graziela (1997, p.34): “Oxum, orixá dos rios e cachoeiras, desenvolve os movimentos suaves com as mãos, trabalhando nas águas doces; há o reconhecimento dos dedos e acentuada concavidade das palmas.”.

Foto 7 – 1ª apresentação (cena nº 3): admirando-se no espelho de Oxum. Fotógrafo: Leandro Barbosa, 2017.



Fonte: BARBOSA, 2017.

Tem-se uma carga de potencialidade e autoconfiança externa que, em sua maioria, carece em muitas mães atuais, onde o cuidado por sua beleza é deixado de lado para privar-se exclusivamente no cuidado diário dos filhos. Portanto, Oxum nos mostra que é possível doar amor, ao mesmo tempo em que se recebe amor.

Foto 8 – 3ª apresentação artística (cena nº 2): admirando-se no espelho de Oxum.
Fotógrafo: Diego Leal, 2017.



Fonte: LEAL, 2017.

Diante do que foi exposto, o conceito de anatomia simbólica, proposto pela pesquisadora e coreógrafa Graziela Rodrigues, dialoga com esse processo criativo coreográfico, pois houve um intenso contato com essa ancestralidade que dança, de modo que o corpo tornou-se um receptor de duas forças energéticas e contrárias, tais como: a energia do solo, a partir do contato direto dos pés com a terra; a energia do céu, a partir da transcendência com os antepassados.

A estrutura absorve o simbolismo do mastro votivo, enunciada pelo estandarte que representa os santos de devoção. A parte inferior do mastro liga-se à terra e a parte superior interliga-se com o céu. O corpo representa o próprio mastro festivo, em torno do qual ocorre o circuito energético. Com esse simbolismo o corpo assume a configuração de sua força psíquica. (RODRIGUES, 1997, p. 44).

Antes de tudo, é importante ressaltar que o meu estado de corpo não alterou o meu estado de consciência, de modo que sabia exatamente o que estava fazendo e para aonde deveria ir, diante de um roteiro pré-determinado. O estado de corpo e estado de consciência é uma expressão utilizada por Bião para tratar dos objetos da

etnocienologia. Esclarece que essa expressão é utilizada para “referir-me por um lado à indissociabilidade, tão cara à etnocienologia, entre corpo e consciência e por outro para reportar-me às artes do espetáculo que se sustentam em boa medida na prática e exercício de alteração dos estados de corpo habituais do dia a dia.” (2009, p.36-37).

Em contrapartida ao estado de consciência, que provoca a alteração total do modo de consciência, possuindo estados modificados ou alterados como, por exemplo, o transe, êxtase ou a possessão. Dessa forma, observam-se essas alterações de estados de corpo e estado de consciência nos terreiros afroreligiosos. Bárbara (2002, p.147-148) nomeia essas alterações do corpo de estado de consciência e estado de transe, analisando os festejos de candomblé:

A primeira parte do ciclo corêutico é o *xirê*, dançado no começo das festas. As filhas-de-santo participam formando uma grande roda na qual todas as energias da natureza são chamadas a descer e a participar da cerimônia. A formação dessa roda poderia ser a tentativa de construir um espaço sagrado onde se concentrariam as energias dos orixás. A segunda parte do ciclo corêutico é a dança dos orixás, executada em estado de consciência alargada, pois os adeptos estão em transe; é o próprio orixá neste momento que dança, e é a própria dança que cria o orixá em estreita relação com os toques. A divindade mostra ao público sua história mitológica, redistribuindo, então, a energia vital e trazendo o mundo sagrado de volta ao cotidiano.

Neste momento, a anatomia simbólica mostra que a estrutura óssea dos pés, quando estão descalços e em contato direto com a terra, possibilita um retorno para as histórias antepassadas. “Os pés apresentam uma íntima relação com o solo. Penetram a terra como se adquirissem raízes, sugam-na como se recolhessem a seiva; amassam o barro; levantam a poeira; mastigam, devolvem e revolvem a terra através de seus múltiplos apoios.” (RODRIGUES, 1997, p.46). Esse contato inicial da base que possui vários apoios possibilita numa edificação dessa estrutura física da “Mãe Preta”, ao revivificar histórias antecedentes ao mesmo tempo em que manifesta a sua.

Dessa forma, torno-me um corpo-mastro energético, a partir do momento em que conto vidas passadas nesse contato dos pés nus no solo, e referencio simbolicamente a divindade a partir do contato com a transcendência vinda do céu.

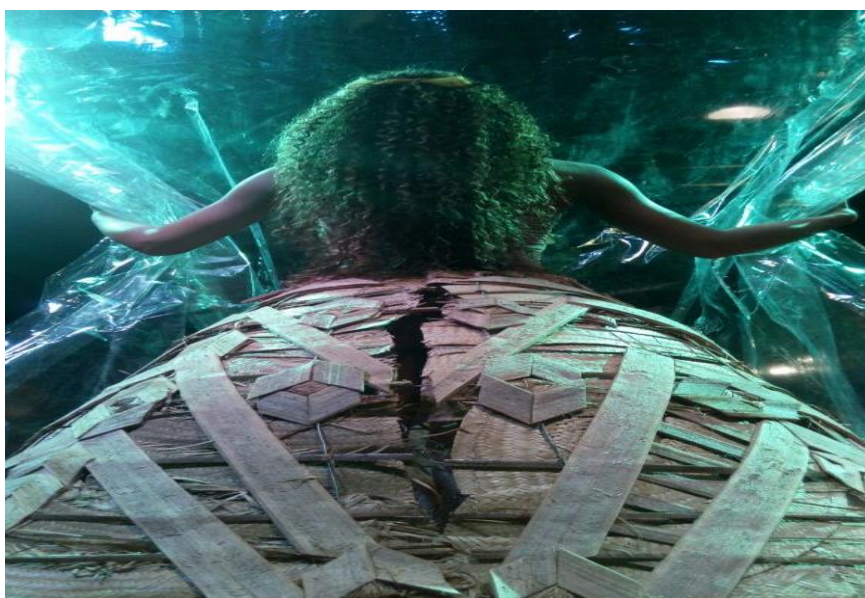
Rodrigues (1997, p.47) diz que “nas distintas linguagens das danças de cada orixá e entidade, pelos pés enunciam-se suas configurações, associadas a seus respectivos significados. A maneira como é utilizada a combinação dos apoios e a

quantidade de esforços empregados, encontra-se muitas vezes associada a uma ação específica.”. Os pés do Orixá Obaluaê, por exemplo, possuem um contato intenso com o solo, como se tivessem garras que impregnavam o tempo todo com o chão durante o movimento, tendo saídas mínimas, pois em iorubá o nome Obaluaê significa o “rei da terra”, expressando assim na dança.

Diante disso, a parte superior (movimento do estandarte/divindade) gera uma força pertencente e contrária em direção para o recebedor votivo, possuindo uma energia apontada para baixo ↓. A parte inferior (raízes do mastro/histórias antepassadas) gera também uma força contrária energética apontada para cima ↑. Portanto, esse grande elo céu-terra da brincante-intérprete-pesquisadora, com a Orixá Oxum, que se manifestou a partir de um mastro vivo e presencial, sendo o próprio corpo-mastro que move, revive e dança para e com o mundo, possibilitou um contato mais íntimo com a ancestralidade que a tanto tempo idealizava e buscava.

4.3 Nuances da Mãe Preta: elemento-simbólico-afetivo da saia de miriti.

Foto 9 – 1ª apresentação artística: agradecimento pelo dia. Fotógrafo: Leandro Barbosa, 2017.



Fonte: BARBOSA, 2017.

A saia de miriti foi um dos elementos-simbólicos-afetivos mais importante no andamento da pesquisa, por toda sua relação etnocenológica e afetiva com a “Mãe Preta”. Diante disso, a saia de miriti surge primeiramente para simbolizar a

relação religiosa – mesmo não sendo um material religioso - que gira em torno de sua produção, acontecendo a partir da integração de uma das faces culturais de maior celebração religiosa do estado do Pará: o Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Vamos desvelar os traços históricos que esse material tem.

Foto 10 – 1ª apresentação artística: aparição da saia de miriti. Fotógrafo: Leandro Barbosa, 2017.



Fonte: BARBOSA, 2017.

O miriti é uma palmeira característica da área de várzea, pertencente à flora amazônica. É muito conhecida e utilizada no nosso estado, principalmente no município de Abaetetuba, gerando grande economia para a cidade. Dessa árvore o ribeirinho aproveita todas as partes para satisfazer suas necessidades cotidianas, da alimentação à expressão artístico-cultural, incluindo-se os brinquedos que são confeccionados da bucha do miriti. (SILVA; CARVALHO, 2012).

Macêdo (2016, p.5) expõe que o miriti é:

Denominada *árvore da vida*, pois dela, tudo se aproveita (raízes, estipe, palmas, troncos, fibras, frutos), tem no tupi guarani a origem do nome, cujo significado é contém água. Os povos indígenas da Amazônia foram os primeiros a utilizá-los na confecção de utensílios domésticos, representações de animais, brinquedos, meio de transporte e na alimentação.

Sendo um material acessível para muitas construções, inclusive de casas, trapiches, na produção de artesanato, doces, licores, produtos de beleza. Silva e Carvalho (2012) apresentam e enfatizam os brinquedos de miriti como face da

cultura amazônica em seu artigo “A cultura e a educação amazônica na arte dos brinquedos de miriti”. “Os brinquedos de miriti constituem uma forma inédita de expressar e representar o universo ribeirinho amazônico-paraense-abaetetubense. É um bem cultural da região Amazônica que enriquece a diversidade desse lugar. Legalmente é reconhecido como patrimônio imaterial e cultural do Estado do Pará.” (SILVA; CARVALHO, 2012, p. 18).

Esses saberes na produção do brinquedo são vivenciais, de modo que é preciso observar e praticar manualmente para assim obter o resultado, ou seja, este conhecimento cultural vem sendo socializado há gerações por meio da oralidade e da observação. A oralidade sempre esteve presente na cultura de um povo, e a utilização do miritizeiro não seria diferente, construindo e reconstruindo mundos.

Confeccionados por artesãos e seus familiares, os brinquedos de miriti inicialmente eram feitos pelas crianças ribeirinhas para suas brincadeiras. O marco histórico temporal, originário da feitura desses brinquedos, encontra-se perdido e disperso no tempo amazônico, todavia, achado e preservado na memória dos velhos ribeirinhos abaetetubenses que passam anos de suas vidas em contato com a palmeira, transfigurando-a com muita criatividade, cada parte que a compõe, nas inúmeras possibilidades de utilização, no sentido de suprir as necessidades do seu dia a dia. (SILVA; CARVALHO, 2012, p. 20).

O miriti transformou-se, com o tempo, em um símbolo de resistência ao processo generalizado da globalização, diante de uma indústria em larga escala para suprir as necessidades do mercado, onde quanto menor o tempo de produção maior a comercialização e lucratividade. Nenhuma máquina é capaz de reproduzir aquilo que somente as mãos humanas, que são carregadas de traços culturais, são qualificadas a produzir. Oliveira *apud* Silva e Carvalho (2012, p.20) diz que:

O fato do brinquedo artesanal ainda se fazer presente numa sociedade dominada pela automação, e, mais recentemente, pela informática testemunha não só o conflito entre polos antagônicos, mas também representa a negação – realizada por artesãos amadores e profissionais – em deixar parecer não apenas brinquedos, mas fundamentalmente, um modo de se expressar no mundo: aquele que resulta da habilidade manual.

Portanto, essa estética originária de um povo expressa sua resistência e preservação em cada artesão e artesã, que com suas mãos hábeis e criativas produzem, expressam e rejeitam a condição de mero reprodutor que é concedida no interior da estrutura capitalista e mercantil, resistindo de geração a geração, de mão a mão, como um sujeito participante e construtor da cultura de sua própria

comunidade, sem automatismo ou superficialidades. Consequentemente transformam-se em agentes colaboradores da diversidade cultural não só brasileira, mas do planeta (SILVA; CARVALHO, 2012).

Esses saberes compartilhados, ao longo dos anos, dos mais velhos para os novos mostra-nos um setor educacional, mas fora da ambiência educacional. São conhecimentos tradicionais que buscam não só o fortalecimento e protagonismo de sua própria história, mas compartilham várias vivências e formas de sobrevivência da vida cotidiana do caboclo abaetetubense.

O elo da pesquisa baseou-se não só na representatividade da cultura popular, por vezes subjugada e classificada da margem, mas sim na relação afetiva que esses brinquedos de miriti adquiriram desde o início na grande festividade religiosa para a Nossa Senhora de Nazaré, tornando-se hoje elemento fundamental para a festa. “O brinquedo de miriti ultrapassa os limites de Abaetetuba quando integra uma das faces culturais da maior celebração religiosa do Estado do Pará, o Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Este ocorre anualmente na manhã do segundo domingo do mês de outubro nas ruas de Belém, Capital do Estado.” (SILVA; CARVALHO, 2012, p. 21).

[...] esses brinquedos continuam a peregrinar no Círio seja nas mãos de um promesseiro, nas girândolas dos artesãos ou nas mãos cuidadosas dos que querem brincar ou adornar sua moradia, da criança ao idoso, de qualquer modo é a nostalgia de sua leveza e encantamento de suas cores que emprestam a alegria e a poesia na procissão. (SILVA; CARVALHO, 2012, p.22).

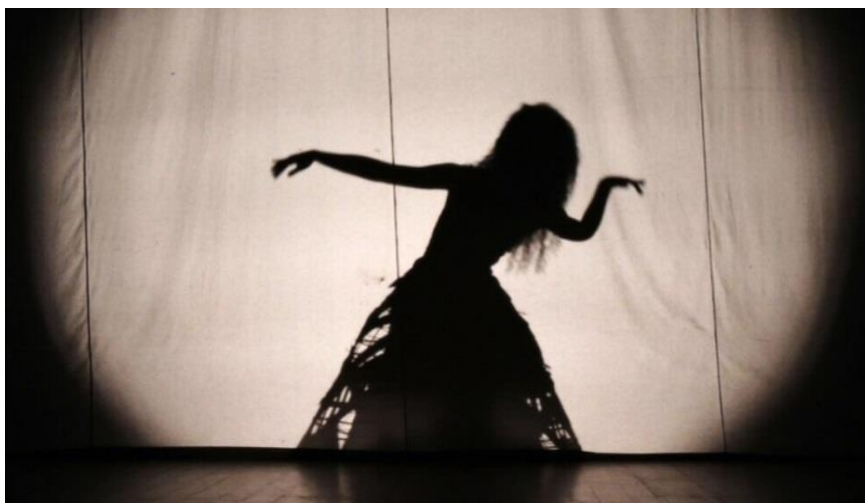
Portanto, essa relação simbólica-afetiva entre um brinquedo para o divertimento das crianças ou como objeto decorativo nas residências, faz-se presente na memória e nos corações religiosos de cada católico paraense.

É necessário destacar que com o andamento da pesquisa, e os seus estímulos etnocenológicos, outro elo foi sentido e se fez presente nas apresentações artísticas: as saias volumosas utilizadas pelos Orixás. Deu-se uma atenção especial por ser uma indumentária que não faz distinção de gênero, ou seja, tanto Orixá feminino quanto masculino usa saia, além de que “para “montar” no corpo do(a) filho(a)-de-santo, o Orixá não escolhe sexo, faixa etária, grupo étnico [...]” (MARTINS, 2008, p.83), onde um filho-de-santo pode ser regido por uma Orixá feminina, e assim dançar para ela, e vice-versa.

A indumentária que cobre o corpo que dança, cultua e agradece, carrega uma volumosidade muito significativa, expondo os atributos simbólicos que os (as) filhos (as) de santo carregam por seu guia. “A combinação de cores, a textura dos tecidos e o uso de materiais são definidos pelas características do Orixá corporificado, comungando com o ritual da festa.” (MARTINS, 2008, p.83).

Diante disso, a saia de miriti compõe um volume carregado de arquétipos e simbolismos dos Orixás, buscando traços delicados e singulares na estruturação das talas, em homenagem a Oxum. Portanto, tem-se uma relação do miriti de forma etnocenológica, sendo um elemento-simbólico-afetivo que também buscou saciar-se nessa fonte profunda e misteriosa afroreligiosa.

Foto 11 – 1ª apresentação artística (cena nº 1): movimento da saia de miriti juntamente com os braços. Fotógrafo: Leandro Barbosa, 2017.



Fonte: BARBOSA, 2017.

4.4. Nuances da Mãe Preta: processo de ciclos e reciclos.

“Mãe Preta” percorreu por muitos caminhos para chegar até aqui, trilha que ainda continua caminhando, onde os afetos e sensações temporais foram às poéticas principais para os devaneios constantes nessa transfiguração. Essa nuance me proporcionou não só em ultrapassar barreiras estaduais, mas a realizar um grande sonho, pois a sua poética etnocenológica foi transmitida para outros vivenciadores que são nutridos de muito acarajé e dedê. Conheci a Bahia de todos os santos, dancei samba de roda no meio da mata, conheci a Escola de Dança da

Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) e tantos outros sonhos, que serei sempre grata.

Diante disso, tornou-se uma apresentação artística, que até então tinha hora e data marcada para chegar ao fim, em quatro apresentações diferentes, em dias, horários e programações distintas, mostrando que o legado da “Mãe Preta” seria regado de muitos acasos e histórias para contar.

De uma maneira bem geral, poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de habitando o mesmo teto. (SALLES, 1998, p. 26).

Essas vivências tornaram-se tão imprescindíveis e presentes nos meus feitos e afetos artísticos, que não oferecer uma atenção especial e exclusiva desse processo no meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) seria quase um boicote a mim mesma.

Diante disso, descreverei esse processo em quatro momentos, tais como: primeira apresentação artística, como resultado de pesquisa da bolsa PIBIBA/2016; segunda apresentação artística, como parte da II Gira de Artistas-Pesquisadores do grupo TAMBOR; terceira apresentação artística, como parte do Encontro Nacional de Estudantes de ARTE – ENEARTE; quarta apresentação artística, como parte do X Seminário de Pesquisa em Dança da UFPA – Processos de Criação em Dança: Poéticas e Pedagogias.

A primeira apresentação artística da “Mãe Preta” aconteceu no dia 2 de fevereiro de 2017, no Teatro Universitário Cláudio Barradas⁴⁶, por volta das 10 horas e 30 minutos. A programação foi feita exclusivamente como resultado da minha pesquisa artística que tinha sido desenvolvida no ano de 2016, sendo bolsista pelo projeto “Dança e Etnocenologia”⁴⁷, com a coordenação da Profa. Dra. Maria Ana Azevedo de Oliveira⁴⁸.

⁴⁶ Inaugurado em 19 de junho de 2009, o Teatro Cláudio Barradas vem atender a uma demanda de diferentes experiências estéticas de Artes Cênicas. O conjunto formado pelo Teatro Universitário e a Escola de Teatro e Dança contribuiu consideravelmente para o cenário artístico belenense, de modo que sua construção foi feita dentro desse mesmo espaço de atuação e estudos artísticos com cursos técnicos e graduações. Essa junção tem como função contribuir para o desenvolvimento das Artes Cênicas no Pará, sendo um espaço aberto aos inúmeros grupos artísticos da cidade e da região com os quais poderá estabelecer uma prática enriquecedora.

⁴⁷ “A partir do interesse dos alunos do Curso Técnico de em Dança e da Licenciatura em Dança sobre os estudos da Etnocenologia, no ano de 2014, em parceria com o GETNO Grupo de Pesquisa em Etnocenologia, coordenado pelo professor Miguel Santa Brígida e o LADANÇA, coordenado por mim, realizamos encontros quinzenais com os alunos, para leitura de textos e discussões sobre a

O PIBIBA oferece mensalmente uma bolsa como incentivo para a produção artística, tendo os meses de pesquisa iniciados em abril, para terminar com o resultado artístico em dezembro. Todavia, houve atraso nesse resultado, pois no dia que deveria ser apresentado, o que se sucedeu da pesquisa, ainda no ano de 2016, teve que ser cancelado.

Diante disso, estende-se essa data para o ano seguinte, sendo um fator que não só me favoreceu significativamente por conta do tempo estendido, mas proporcionou uma maturidade nas nuances etnocenológicas que “Mãe Preta” começou a trilhar, tendo o primeiro elo com a pesquisa/pesquisadora através do seu lar: as águas.

No réveillon de 2017 tive o privilégio de passar na ilha do Marajó⁴⁹, mas especificamente no interior de Currálinho. Esse contato direto com a natureza, sobretudo com aquela imensidão de rio, proporcionou-me naturalmente em outra estética performática para a apresentação. As mudanças artísticas foram sendo feitas imagneticamente, sempre sentada em uma ponte na beirada no rio, tendo a relação direta e íntima com a Orixá homenageada.

Foto 12 – Visita em Currálinho/Ilha do Marajó – Pará. Fotógrafo: Jó Costa, 2017.



Fonte: COSTA, 2017.

Etnocenologia. [...] Diante desse fato proponho o projeto Dança e Etnocenologia e sinalizo a importância do mesmo, justificando-o pela necessidade de discussões, reflexões e trocas de conhecimento sobre a espetacularidade das danças populares, no âmbito acadêmico, com discentes e docentes desta e de outras instituições, a fim de promover e fomentar uma produção científica na área da dança.”. (OLIVEIRA, 2016, p.5).

⁴⁸ Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, e professora adjunta da Universidade Federal do Pará, atuando no Curso de Licenciatura em Dança, na Escola de Teatro e Dança da UFPA. Atualmente é Coordenadora da Licenciatura em Dança da UFPA, coordenando nos anos (2007-2008 e 2012-2014).

⁴⁹ É uma ilha situada no estado do Pará. Considerada a maior ilha fluviomarinha do mundo, pois é banhada tanto por águas fluviais, quanto oceânicas, possuindo 12 sedes de municípios pontilhados por matas, rios, campos, mangues e igarapés.

Depois disso, volto para Belém restaurada e decidida a fazer uma apresentação daquele jeito que imaginei, mesmo diante de um tempo curto. Portanto a apresentação ficou desenvolvida em cinco momentos: saia de miriti; aparição da brincante-intérprete-pesquisadora; primeira dança para Oxum; depoimentos; segunda dança para Oxum.

Primeiro momento: Saia de miriti. Começa-se utilizando a saia de miriti, mas a partir da sombra, utilizando uma panada branca com uma luz branca de fundo, ou seja, fiquei atrás da panada e na frente da luz branca, para assim mostrar os movimentos através desse sombreado, a fim de representar os mistérios que giram em torno de cada Orixá. Na dança, a sua personalidade e identidade é revelada, podendo ali identificar não só o elemento da natureza regente, mas o gênero, que independe do seu filho (a) de santo.

Foto 13 - 1ª apresentação artística (cena nº1): movimentos sombreados. Fotógrafo: Leandro Barbosa, 2017.



Fonte: BARBOSA, 2017.

Com isso, traz-se movimentações fluidas da água, carícias nos braços para mostrar a riqueza, e a mão levemente em concha para simbolizar o espelho. Ao som de Naná Vasconcelos, com a música “Batuque nas águas”, a representação simbólica-afetiva de Oxum se faz presente para o público.

Foto 14 – 1ª apresentação artística (cena nº1): movimento remetente a Oxum.
Fotógrafo: Leandro Barbosa, 2017.



Fonte: BARBOSA, 2017

Segundo momento: Aparição da brincante-intérprete-pesquisadora. Mostro-me para todos declamando a primeira “Mãe Preta” dessa pesquisa, cuja mãe-poema geradora da apresentação em questão, segundo a ótica de Bruno de Menezes. Desde o início da pesquisa, quando ainda era o poema “Batuque”, já estava incluso na minha composição a utilização do poema falado, mesmo que a dança já estivesse expressando sobre isso.

Lenora Lobo (2013) acredita que existe uma relação antiga entre o teatro e a dança, assemelhando-se na medida em que ocorre uma fusão entre eles, ou seja, quando um ator personifica e escreve no seu corpo técnicas de dança, para consequentemente dramatizar nos textos e/ou personagens, e vice-versa.

[...] “Quando um movimento expressivo interpretado pelo corpo consciente de um ator bailarino se torna mais dança ou mais teatro?” Depois de inúmeros estudos teóricos e vivências práticas com atores e bailarinos, chegamos à conclusão de que a dramaturgia, embora mais presente no teatro, não determina qual produto pode ser considerado mais dança ou mais teatro. Todavia, a estruturação do movimento e especialmente, a construção do corpo podem, sem dúvida, apontar caminhos para a fixação do território da dança. (LOBO; NAVAS, 2003, p. 74-75).

É importante mais uma vez destacar que associo com o método do Teatro do Movimento, a partir da nomenclatura de artistas do movimento, unicamente para conversar com a minha composição diante da proposta de descrição desse

processo, mas me intitulo como uma artista em constante processo, estando à procura desse lugar de atuação enquanto professora afro-amazônica.

Terceiro momento: Dança para Oxum. Neste momento traz-se simbolicamente a segunda “Mãe Preta”, que está em constante diálogo com a primeira, essa mãe divinizada a quem tanto respeito, e peça chave da pesquisa. Com isso, fiz movimentações de acordo com a poeticidade construída no decorrer do tempo de pesquisa, lendo, assistindo e experimentando no meu corpo esse outro corpo transcendente, sempre tendo consciência da minha licença poética, e do respeito pela entidade. Ao som do Ijexá canta-se a primeira música ao vivo de Maria Bethânia, Louvação a Oxum.

Foto 15 - 1ª apresentação artística (cena nº 3): dança para Oxum. Fotógrafo: Leandro Barbosa, 2017.



Fonte: LEANDRO, 2017.

Oxum é a própria vaidade. Na minha concepção, o seu balanço cadenciado mostra-nos a áurea que ilumina não só os seus filhos, mas filhos dos seus filhos, como se fosse o sol que sempre em cada morada oferece as boas vindas logo de manhã cedo. Às vezes, abaixa-se simulando estar perto de uma fonte, banhando-se no seu rio ou simplesmente olhando nas águas, enaltecendo o prazer nos cuidados de sua beleza, mostrando aos demais o quanto é bonita.

Sua dança parece ser de uma bela mulher que sabe que está sendo observada, no entanto finge não notar a presença dos observadores. Busca-se

sempre fazer movimentações para agradar e prender a atenção de todos porque não gosta de passar despercebida.

Foto 16 - 1ª apresentação artística (cena nº 2): saudação para Oxum. Fotógrafo: Leandro Barbosa, 2017.



Fonte: BARBOSA, 2017.

Quarto momento: Depoimentos. Neste momento, têm-se falas avulsas de vários depoimentos que recebi através da rede social *Facebook*, de mães reais de diferentes idades. A priori, tinha o desejo de selecionar de 5 a 6 mães, fazendo uma visita em suas casas para acompanhar a rotina com os filhos (as), cujo intuito era resignificar essas vivências nos meus movimentos, mas com o tempo curto e acelerado isso não foi possível. Por isso, utilizei esse site, pois sabia que seria uma ferramenta mais fácil e rápida para entrar em contato com essas mães.

Publiquei uma única e simples pergunta: “O que é ser mãe para vocês?”. Diante disso, li diversos depoimentos, de diferentes mães que tiveram o seu primeiro filho, sendo a mais nova com 16 anos, e a mais velha com 40 anos. Esses escritos de várias vidas traziam realidades que, infelizmente, são muito comuns no nosso dia a dia, que é o aborto constante vindo dos pais, e consequentemente as dificuldades financeiras e principalmente psicológicas que essa mãe solteira sofreu ou sofria.

Outro ponto de destaque foi um depoimento, em especial, da mãe Eveliny Gonçalves, de 32 anos, aluna da mesma turma do curso de Licenciatura em Dança. Eveliny por longos anos pensava que era estéril, então doava o seu amor maternal

para os sobrinhos ou demais crianças, além de que já tinha se conformado que não poderia procriar.

Mas aos 30 anos Evelyny, que até então tinha a convicção que era estéril, ganha a grande notícia que estava grávida. Primeiramente foi tida como um susto como qualquer gravidez, mas depois um presente divino dado por Deus, e gratidão eterna por ele ter estendido as mãos no seu útero para gerar Daniel, que hoje está com 2 anos.

Fui mãe muito nova, aos 16 anos. Fui mãe quando pensava em ser estéril, aos 30 anos. É bem verdade que sofri muito para ter o meu filho, foi uma gravidez difícil, complicada, mas venci. Fui mãe aos 22 anos, bem no auge da minha carreira, danças, viagens, pensei logo “E agora? O que vai ser da minha vida?”. Sabe, essa vida de mãe solteira não é nada fácil: rótulos, julgamentos, noites mal dormidas, dá banho, levar para o sol, arrumar a casa, ter emprego, primeiro passo, dentinho, limites, palavras. Ser mãe é isso mesmo, adaptar-se ao novo horário. É não ter tempo para lavar o cabelo. É juíza, carcereira, ré, amiga, e às vezes até inimiga, adolescentes. São eternas crianças brincando de acertar e errar. (Depoimentos coletados via Facebook, 2016).

Esses depoimentos coletados foram unidos de forma aleatória, ou seja, transcrevi as frases que eram mais interessantes para a proposta, não utilizando os depoimentos na íntegra, pois era inviável, considerando que tive por volta de 30 depoimentos de diferentes mães. Com isso, essa transcrição transforma-se em uma faixa de música a partir de áudios feitos por mim, pois seria a sonoplastia utilizada na cena.

Diante disso, a movimentação é de uma mãe real que se abstém de tudo para e pelo seu filho, inclusive de si mesma, trazendo de forma simbólica essas vivências diárias a partir do “se despir”, ou seja, há uma retirada da primeira roupa em cena. A retirada da roupa mostra imagetivamente a retirada do que é seu para oferecer para o outro, no caso o seu filho (a), retirando o seu tempo de descanso, retirando as suas horas de sono, retirando às vezes até a vontade de cuidar de sua beleza, tudo para dar mais atenção e cuidado para o que gerou.

Foto 17 - 1ª apresentação artística (cena nº 4): agradecimento por ter gerado um filho. Fotógrafo: Leandro Barbosa, 2017.



Fonte: BARBOSA, 2017.

O ato de se despir não está atrelado à perda, mas sim ao amor. Quando essa mãe coloca o mundo girando sempre em torno do filho, mostra-nos o afeto maternal, e o amor diferente que também foi gerado junto com esse nascimento. Nunca fui mãe, mas o que mais ouço é do quanto à vida se torna mais significativa quando ganha o primeiro descendente, e isso só vai aumentando quando concebe outros filhos (as). Percebo também, diante do meu círculo de amizade, do quanto às mães, principalmente aquelas que estudaram comigo no ensino médio, tornaram-se mais maduras, objetivas e bonitas depois que tiveram os seus filhos (as), mostrando que a primeira gestação não só mudou completamente a rotina de cada uma, mas sim suas vidas, pois gerar uma vida é um renascimento pessoal.

Nos depoimentos, que desencadearam em uma faixa de música, finalizo com a seguinte frase: “Ser mãe é gerar, cuidar, um afeto desmedido sem ser incontido. É uma verdadeira Mãe Preta, que mesmo de, apesar de que, nunca deixou de zelar pelos seus filhos. São muitas mães pretas.”. E essa mãe, mesmo diante da imagem errônea de que um filho (a) gera perdas e atrasos, fortifica-se, enfrenta e vence dia após dia todas as dificuldades advindas não só nos tropeços econômicos, mas no convívio social.

Foto 18 - 1ª apresentação artística (cena nº 4): agradecimento por ter gerado um filho. Fotógrafo: Leandro Barbosa, 2017.



Fonte: BARBOSA, 2017.

Quinto momento: Oxum e suas águas. Nesta cena, trazem-se novamente os afetos gerados por essa mãe divinizada, diante de todas as batalhas cotidianas da vida com a escolha de ser mãe real. Assim, Oxum reaparece para acalantar a todos, com suas águas amarelo ouro, cuja fortaleza transcendente homenageia todas as mães reais, sejam aquelas que saem do interior em busca de uma vida, ou da capital, que trabalham sol e chuva para colocar o alimento em cima da mesa, lutando para conseguir um trabalho digno e, sobretudo, salários honestos e que realmente estejam de acordo com o seu esforço.

O objeto cênico utilizado nesse momento, para retratar a poeticidade buscada, era uma grande lona de plástico na vertical, para que assim, de forma imaginativa, visualizasse esse corpo cênico completamente imerso em um mar. Infelizmente a projeção da luz não foi com a tonalidade amarelada como esperado, pois não houve um tempo antecedente para esse teste, mas nada que interferisse no simbolismo da cena.

Foto 19 - 1ª apresentação artística (cena nº 5): movimento com a panada de plástico. Fotógrafo: Leandro Barbosa, 2017.



Fonte: BARBOSA, 2017.

Assim essa água imagética se fez presente dentro de um teatro, mesmo diante de muitas correntezas, protegendo e regendo o mundo, assim como as mães.

Foto 20 - 1ª apresentação artística (cena nº 5): movimento com a panada de plástico. Fotógrafo: Leandro Barbosa, 2017.



Fonte: BARBOSA, 2017.

A segunda apresentação artística da “Mãe Preta” aconteceu no dia 17 de abril de 2017, no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES – UFPA), por volta das 19 horas e 30 minutos. A apresentação fez parte da “II Gira de Artistas-Pesquisadores do Grupo Tambor”, programação que fez o lançamento do site etnocenologiaamazonica.net, mostrou os anais do III Encontro Paraense de Etnocenologia⁵⁰ e solos de artistas-pesquisadores do grupo TAMBOR.

Logo após a minha primeira apresentação, a professora Maria Ana Azevedo fez-me o convite para participar dessa programação, mesmo não fazendo parte do Grupo TAMBOR, aceitei imediatamente, pois seria outra oportunidade para mostrar o meu trabalho.

Todavia, o espaço pequeno e limitado ocasionou em uma considerável adaptação na apresentação, iniciando no reciclo. Quando visitei o espaço pela primeira vez, logo pude perceber que as mudanças não seriam mínimas como tinha imaginado, pois não só o espaço como a estrutura não me oferecia à oportunidade de usar a lona branca (primeiro momento) e a lona de plástico (quinto momento). É importante considerar que essa apresentação foi pensada exclusivamente para o Teatro Universitário Cláudio Barradas, então as adaptações fora daquele espaço eram inevitáveis.

Diante disso, pensei em permanecer com a lona de plástico e a projeção, mas de forma horizontal, ou seja, estaria pisando nessa área banhada por Oxum, enquanto que os demais momentos não seriam modificados, mas o acaso mais uma vez transitou por “Mãe Preta”. Quando cheguei ao local em questão, logo fui acionada que não poderia usar a lona de plástico por falta de espaço, pois no lugar que tinha selecionado, e inclusive direcionado a luz anteriormente a data de apresentação, estava sendo ocupado por outra artista-pesquisadora, então não poderia de forma alguma interferir na poética dela.

O tempo não estava de acordo comigo, então decidi oferecer uma liberdade maior para “Mãe Preta”, onde a partir dos afetos gerados no aqui e agora as adaptações na coreografia surgiriam naturalmente. E assim pela primeira vez utilizo

⁵⁰ O Encontro Paraense de Etnocenologia é uma realização do ICA, PPGARTES, ETDUFPA por meio do TAMBOR – Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocenologia (CNPq – 2008). Foi implantado em 2012 como uma realização bienal que objetiva refletir sobre a produção do conhecimento a partir da etnocenologia, enquanto Etnociência das Artes e Formas de Espetáculo. Dessa forma, o evento propõe a constituição de um espaço permanente de produção de conhecimento e troca de informações entre artistas, pesquisadores, profissionais e estudantes ligados ao campo das artes.

a saia de miriti aparecendo para o público. “O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhes oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolvem sua produção.” (SALLES, 1998, p.38). Portanto, começo a sentir essa afetividade presente entre a saia de miriti e a Orixá Oxum.

O grande projeto vai se mostrando, dessa forma, como princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: princípios gerais que norteiam o momento singular que cada obra representa. Trata-se da teoria que se manifesta no “conteúdo” das ações do artista: em suas escolhas, seleções e combinações. Cada obra representa uma possível concretização de seu grande projeto. (SALLES, 1998, p.39).

Foto 21 – 2ª apresentação artística (cena nº 2): saudação para Oxum. Fotógrafa: Thatyanne Pureza



Fonte: PUREZA, 2017.

Penso que a apresentação de fato dos meus anseios, sensações, antepassados e, sobretudo, do que buscava externalizar, o emaranhado de sensações internas que a pesquisa me gerava, começou de fato a ser revelada a partir dessa apresentação, tanto que as adaptações geradas pelo acaso foram fixadas e literalmente cravadas nas duas apresentações seguintes, como se não fizesse mais sentido fazer de outra forma.

A terceira apresentação artística da “Mãe Preta” aconteceu no dia 15 de novembro de 2017, na Escola de Dança da UFBA, por volta das 20 horas e 30 minutos. A apresentação fez parte do “Encontro Nacional dos Estudantes de Arte -

ENEARTE⁵¹”, que nessa edição foi feita em Salvador pela Universidade Federal da Bahia.

Nesse ano, a terra do dendê, acarajé e grande centro da cultura afro-brasileira, trouxe para o Enearte⁵² o tema “Tropicália – a arte não tem portas”, trazendo a multiplicidade que o movimento Tropicália é lembrado. O encontro aconteceu nos dias 10, 11, 12, 13, 14 e 15 de setembro, tendo programações o dia todo e em vários pontos da universidade, com oficinas pela manhã, mesas redondas pela tarde e apresentações artísticas à noite.

“Mãe Preta” na programação das apresentações ficou para o último dia do encontro, no dia 15, juntamente com outras apresentações artísticas de teatro e dança que conversavam com o mesmo tema, tendo, por exemplo, posteriormente a minha apresentação, uma performance de teatro em que o artista representava um preto velho da Umbanda.

Diante disso, já estava decidida em fazer da mesma forma que na segunda apresentação, sem as lonas e tendo a saia de miriti como um elemento-simbólico-afetivo que não só se fazia presente, mas construía uma ponte com a Orixá divinizada Oxum, tornando-se o principal e mais significativo momento da “Mãe Preta”.

A Escola de Dança da UFBA possui dois teatros, o Teatro do Movimento (parte interna) e o Teatro Experimental (parte externa), sendo esse segundo o local selecionado para a minha apresentação. No dia 15, assim como nos dias anteriores, houve diversas apresentações artísticas, sendo que a minha ficou como a primeira apresentação do Teatro Experimental, iniciando no Teatro do Movimento. Sendo assim optei em dar continuidade logo após as apresentações do primeiro teatro, ficando no lado de fora e bem à frente. O objetivo era levar o público do teatro interno para o externo, declamando o poema.

⁵¹ O Enearte é um evento itinerante realizado desde 1988, de cunho científico, político, acadêmico, e cultural. Constituído por estudantes de Licenciatura e/ou Bacharelado das diversas áreas de Artes, em todo país. Tem por objetivo promover a discussão e a reflexão sobre a Arte e a sociedade, e apresenta-se como um espaço de intercâmbio cultural.

⁵² A programação é feita e composta pelos estudantes de cada Universidade Federal do Brasil, tendo um período de seleção a nível nacional para estruturar a programação desse encontro. O resultado foi mostrado pelo site do Enearte – Salvador, e além do meu nome, estava na listagem outros estudantes dos cursos de artes da UFPA, então foi solicitado o ônibus da própria universidade para a participação nesse evento.

Foto 22 - 3ª apresentação artística: concentração e oração antecedente a apresentação. Fotógrafo: Diego Leal, 2017.



Fonte: LEAL, 2017.

Desde 2015 possuo esse interesse em apresentações artísticas que tem como vínculo algum Orixá, tendo a primeira experiência com o guerreiro Ogum. Nesse percurso percebi que a licença poética não bastava, pois é imprescindível pedir permissão para as entidades homenageadas, para que não haja invasões e muito menos desrespeito. Portanto, tem-se que reverenciar a todo o momento essas entidades divinificadas, agradecendo a cada apresentação vivificada.

Foto 23 - 3ª apresentação artística (cena nº 1): citação do poema. Fotógrafo: Diego Leal, 2017.



Fonte: LEAL, 2017.

Foto 24 - 3ª apresentação artística (cena nº 1): citação do poema. Fotógrafo: Diego Leal, 2017.



Fonte: LEAL, 2017.

Confesso que foi a apresentação que mais me tocou e marcou nesse processo artístico, fechando com chave de ouro, mesmo não sendo a última apresentação. É importante destacar que o fato de ter sido na Bahia, estado de grande influência africana, lugar no qual tenho o sonho, não só de fazer cursos e oficinas de dança afro, mas de dar a continuidade no mestrado, favoreceu significativamente nos sentimentos gerados, proporcionando uma sensibilidade tão próxima que por diversas vezes me senti em casa, assim como me sinto no Pará.

Outro ponto de destaque é a maquiagem totalmente etnocenológica que foi feita para aquele momento, sendo criada, como todo percurso da “Mãe Preta”, através dos acasos e no aqui e agora, sem nenhum planejamento. Tive a maquiagem facial de Ruan Cavalcante e corporal de Dávison Cirilo, dois estudantes que estavam na coligação do Pará no Encontro, e que na hora dos acasos me ofereceram os seus talentos. Assim, tornei-me essa figura quase emblemática, sentindo que ela estava ainda mais presente em mim.

Foto 25 - 3ª apresentação artística (cena nº 1): citação do poema. Fotógrafo: Diego Leal, 2017.



Fonte: LEAL, 2017.

Nesse instante agradeço a ela pelo dom da vida, por ter me gerado, nos gerado, regido o mundo. Gratidão pelas portas inimagináveis que se abriram, pois há anos sonhava em andar nas terras Baianas, e principalmente fazer uma apresentação na Escola de Dança da UFBA. Esse momento, de aproximadamente 7 minutos, guardo na memória com muito carinho e afeto.

Foto 26 - 3ª apresentação artística (cena nº 1): citação do poema. Fotógrafo: Diego Leal, 2017.



Fonte: LEAL, 2017.

A mesa branca estava como objeto cênico para posicionar os acessórios dourados de Oxum, pois nesse reciclo senti a necessidade de utilizar de fato os acessórios, saindo do elo imagético. Todavia, reconheço que de certa forma essa mesa não combinou em nada com a poeticidade que se buscava passar, mas foi à única alternativa no momento, pois era inviável levar uma mesa mais elaborada de Belém para Salvador. Então tive que pedir emprestado da organização do ENEARTE.

Como foi dito anteriormente, muitos afetos significativos foram gerados nessa terceira apresentação, dentre deles a necessidade de mais uma vez deixar “Mãe Preta” livre, usando pela primeira vez um nu artístico.

Logo quando ingressei na Escola de Teatro e Dança – ETDUFPA, no curso de Dança, tinha muitas amarras que com o andamento das vivências artísticas fui aos poucos tirando, ou pelo menos amenizando, mas o principal deles era a nudez. Sempre achei a nudez um ato não só libertário, mas elevado de maturidade, pois você precisa está muito madura para expor o que possui de mais íntimo em seu corpo, estando preparada para possíveis interpretações preconceituosas ou vulgares. Diante disso, encaixava-me na porcentagem de artistas que não estavam maduros o suficiente para fazer isso, até “Mãe Preta” me dizer o contrário da forma mais natural e sensível possível.

As yabás, iabás ou lyabás, cujo significado de Mãe Rainha, é o termo dado aos Orixás femininos Yemanjá e Oxum, porque ambas estão ligadas intimamente com a gestação e aos cuidados de mãe, mas no Brasil esse termo é utilizado para definir todas as Orixás femininas. As fotos das yabás, em sua maioria, estão com o peito de fora, justamente para simbolizar a amamentação gerada por seus seios fartos e cheios de amor.

Diante disso, nada mais poético e verdadeiro do que mostrar simbolicamente esses seios que tanto amamentaram e nutriram não só os seus filhos, mais os filhos dos brancos (mãe-poema) e filhos dos seus filhos de descendência (mãe real). Portanto, fiz da maneira que ela pediu e desejou, tirando assim as minhas amarras, entrando no inacabamento da pesquisa e sentindo o pertencimento que cada vez mais estava atravessado na minha alma não só artística, mas pessoal. E assim “Mãe Preta” ao vestir sua saia ritualística de miriti se torna ainda mais divinizada, proporcionando-me uma das melhores sensações e recordações dessa curta

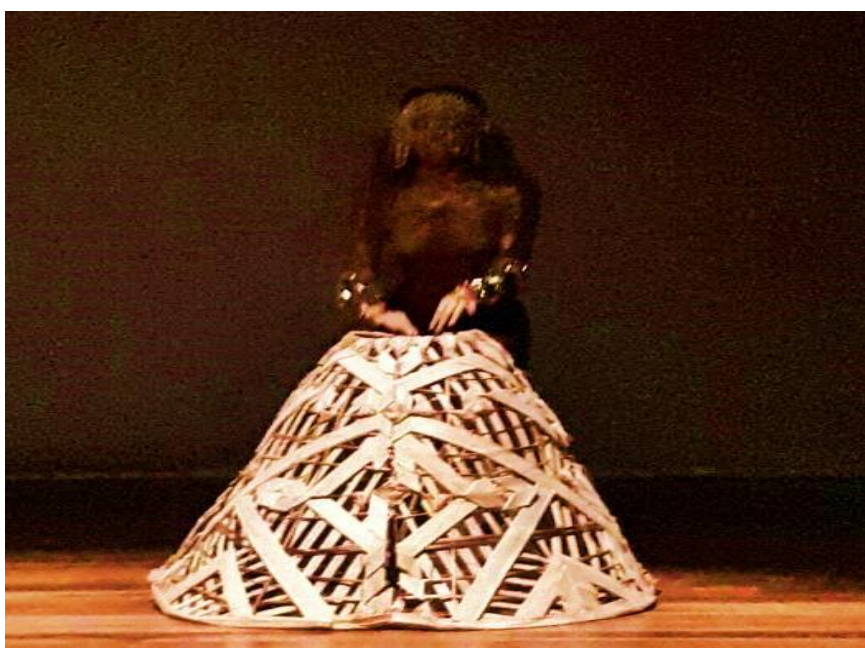
história artística. A seguir, demonstro uma sequência de fotos para elucidar o processo em questão.

Foto 27 - 3ª apresentação artística (cena nº 3): observando o filho imagético.
Fotógrafo: Diego Leal, 2017.



Fonte: LEAL, 2017.

Foto 28 - 3ª apresentação artística (cena nº 4): utilização da saia de miriti em cena.
Fotógrafo: Diego Leal, 2017.



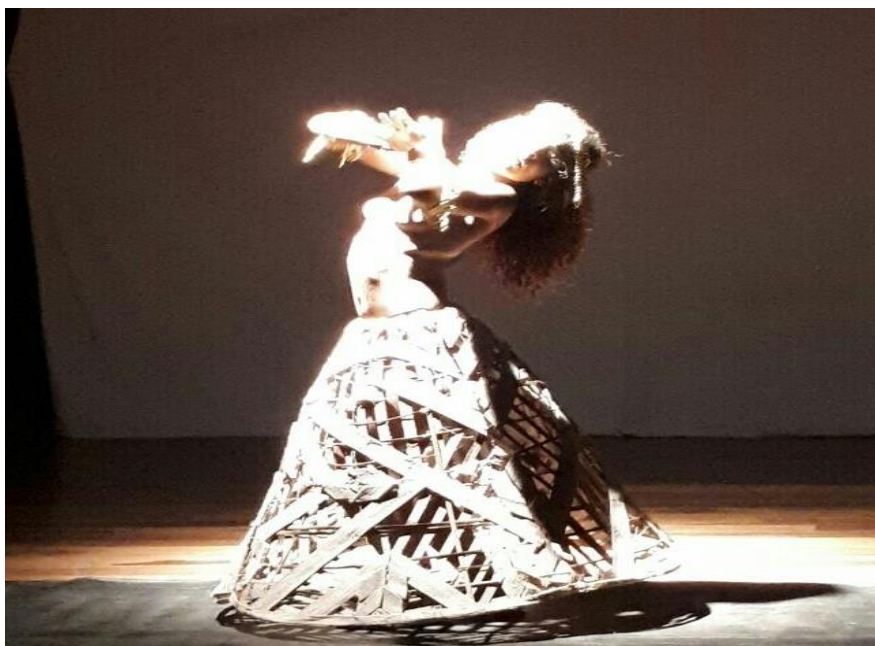
Fonte: LEAL, 2017.

Foto 29 - 3ª apresentação artística (cena nº 4): representação simbólica-afetiva de Oxum. Fotógrafo: Diego Leal, 2017.



Fonte: Leal, 2017.

Foto 30 - 3ª apresentação artística (cena nº 4): representação simbólica-afetiva de Oxum. Fotógrafo: Diego Leal, 2017.



Fonte: LEAL, 2017.

Foto 31 - 3ª apresentação artística (cena nº 4): representação simbólica-afetiva de Oxum. Fotógrafo: Diego Leal, 2017.



Fonte, LEAL, 2017.

A quarta e última apresentação artística da “Mãe Preta” aconteceu no dia 28 de setembro de 2017, no Teatro Universitário Cláudio Barradas, por volta das 20 horas. Antes de viajar para Bahia a professora Maria Ana, como uma das coordenadoras do seminário, fez-me o convite para apresentar novamente a “Mãe Preta”, como parte da programação do X Seminário de Pesquisa em Dança da UFPA⁵³. As apresentações artísticas na noite do dia 28 ficaram com a “Composição Coreográfica para Dança Clássica”, “Grupo Coreográfico da UFPA” e “Projeto de Pesquisa Dança e Etnocenologia”, onde representei o projeto etnocenológico que faço parte.

Com isso, retorno para a morada inicial da pesquisa, ou seja, para o teatro que me apresentei na primeira vez, mas senti um estranhamento como aquele filho, que em busca de uma vida melhor, cria asas para morar fora e ao retornar para a casa dos seus pais percebe que não está exatamente como antes. O tempo passou, a poeticidade artística no trânsito da vida de certa forma modificou, amadureceu,

⁵³ O X Seminário de Pesquisa em Dança da UFPA – Processos de Criação em Dança: Poéticas e Pedagogias, foi promovido pela Escola de Teatro em Dança da UFPA – ETDUFPA, no período de 25 a 29 de setembro. O seminário abordou sobre os processos particulares de construção e criação da cena coreográfica, tendo palestras, mesas temáticas e apresentação de trabalhos acadêmicos pela manhã, à tarde oficinas de dança e os relatos de experiências, e a noite com as apresentações artísticas.

ficando ainda mais interligada no seu proponente e externalizador. Então senti que aquelas cadeiras italianas tão distantes e separadas por uma parede imagética entre a plateia e o artista não cabia mais, “Mãe Preta” queria está mais próxima dos seus filhos. Todavia, eram várias apresentações artísticas, então a estrutura da platia, bem como o espaço da cena, deveria estar de acordo com todas as apresentações da noite do seminário, por conta disso o espaço da cena era largo e a plateia distante.

Diante disso, pela quarta vez “Mãe Preta” se faz presente, retornando ainda mais energizada e transcendente da Bahia, mostrando-se sempre com muita sutileza e delicadeza de mãe as mudanças etnocenológicas e afetivas experienciadas nesse processo artístico. A estrutura do roteiro permaneceu da mesma forma que a terceira apresentação: cena nº 1 – recitação do poema; cena nº 2 – louvação para Oxum; cena nº 3 – depoimento das mães; cena nº 4 – canto de Oxum. Nota-se que a diferença está na preparação da mesa para colocar as joias, a grande riqueza de Oxum.

Foto 32 – 4ª apresentação artística (cena nº 2): saudação para Oxum. Fotógrafo: Enderson Garcia, 2017.



Fonte: GARCIA, 2017.

A mesa arrumada com um pano amarelo fez parte novamente da composição para mostrar as joias, podendo inclusive apenas compor a cena artística, e não necessariamente ser usada. Infelizmente a distância da plateia ocasionou em uma mínima visualização do que a mesa mostrava, tendo muito ouro, o espelho, e diversas joias douradas para Oxum.

A música, com exceção da 3ª apresentação por conta da distância, foi ao vivo, oferecendo mais afetividade e presença na cena, por mais que os impasses no dia dessa apresentação acabassem ocasionando em uma posição muito fechada e apagada na cena. A banda deveria está mais inclusa.

Acredito que em cada apresentação um novo ciclo era iniciado, transformando-se em um processo baseado de ciclos e reciclos de acordo com os afetos e mudanças da “Mãe Preta”, como um feto que se desenvolve gradativamente dentro do útero para no momento certo está pronto suficientemente para vir ao mundo. Mayra Monteiro como espectadora-participante do processo, reflete:

Acho que no primeiro momento da tua pesquisa, no primeiro momento que tu apresentastes a tua performance, aquilo é, vem de ti, é como se fosse um laço familiar, tá no teu sangue, porém é como se aquela pesquisa fosse um primo distante que já estivesse ali conectado a você, porém ainda estás se aproximando, procurando conhecer ou então reencontrar. Na quarta vez, na última vez, lembro que chegaste pra mim para falar “Ah! Fiz algumas alterações”, aí quando olhei na hora “Taynara alterou tudo!” (risos). Então olhei assim tudo e fiquei “a Taynara não tem mais dúvidas do que ela quer!”, ou seja, a relação que ela tem com a pesquisa dela já não é mais o primo distante, já é algo próximo e não tão desconhecido. Já não era, mas o encontro mesmo, de fato, aconteceu ali. (informação verbal)⁵⁴.

Foto 33 – 4ª apresentação artística (cena nº 4): representação simbólica-afetiva de Oxum. Fotógrafo: Enderson Garcia, 2017.



Fonte: GARCIA, 2017.

⁵⁴ Entrevista concedida por MONTEIRO, Mayra. **Relatos sobre a “Mãe Preta”**. [jan. 2018]. Entrevistadora: Taynara Christinne Carvalho Garcia. Belém, 2018.

Percebe-se que as mudanças não foram sentidas apenas pela intérprete, mas pelos que ali estiveram presentes, mudanças para demonstrar que aquele feto antes foi um embrião que pairava pelo líquido amniótico, até todos os órgãos, músculos e nervos começar a funcionar, entrando na fase do desenvolvimento. Esse feto, a partir do tempo de gestação e dos nutrientes dados pela mãe, foi crescendo gradativamente, assim como “Mãe Preta” cresceu da placenta de Oxum.

Foto 34 - 4ª apresentação artística (cena nº 4): representação simbólica-afetiva de Oxum. Fotógrafo: Enderson Garcia, 2017.



Fonte: GARCIA, 2017.

Os afetos etnocenológicos como espectadora de Beatriz Trindade, elucidam, de forma honrosa, do que sempre busquei transmitir para o público.

Mãe Preta fala sobre todas nós mulheres que enfrentamos o dia a dia com a sua força, luz, graça e beleza. Estive presente em todas as apresentações, pude perceber que ao decorrer foi se modificando, mas nunca deixando a ancestralidade e essência da senhora Oxum que não poderia ser melhor contextualizada. No princípio foi perceptível o trabalho maravilhoso da pesquisa, pois os movimentos e detalhes se encaixavam perfeitamente, juntamente com a energia da artista. Porém na última vez, depois da apresentação no Enearte, foi tudo mais intenso, fiquei tão emocionada, consegui sentir realmente algo transcendental que transpassava desse plano terreno e conseguiu conectar a todos. (informação verbal)⁵⁵.

⁵⁵ Entrevista concedida por TRINDADE, Beatriz. **Relatos sobre a “Mãe Preta”**. [jan. 2018]. Entrevistadora: Taynara Christine Carvalho Garcia. Belém, 2018.

“Cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade for levada às últimas consequências, pode-se ver cada obra como um rascunho ou concretização parcial desse grande projeto.” (SALLES, 1998, p.39). Não há, portanto, uma obra artística fechada e pronta anterior ao fazer, pois assim o processo seria puramente mecânico, e não haveria espaço para o desenvolvimento, crescimento e vida. Então busquei o desejo de me expressar livremente e por inteira.

Foi possível perceber, na segunda vez que assistir ao espetáculo, que houve um maior envolvimento com o personagem, não que antes não tivesse, mas assim, no sentido de mostrar mais a Mãe Preta do jeito que elas realmente se configuravam, como aparecia na época. Então o fato de ter, por exemplo, os seios nus, que na primeira vez são encobertos, como se fosse vergonha, enfim, de exposição, já no segundo simbolicamente até esse próprio mostrar, deixar exposto os seios, não como uma forma de vulgarizar ou de exposição erótica do corpo feminino, mas de mostrar verdadeiramente quem é essa mãe preta, com todas as suas dores, angústias, mas também com seus sonhos e desejos. Então não há uma apelação no sentido de exposição do corpo, mas percebi que houve, e isso talvez pela própria evolução de quem fez, incorporou, encarnou a Mãe Preta, um amadurecimento nesse sentindo. Então se percebe que da primeira para a outra apresentação há um amadurecimento e uma entrada ainda maior, mais encarnada, digamos assim, na personagem, na pessoa da mãe preta, então acho que isso foi o grande diferencial. (informação verbal)⁵⁶.

Foto 35 - 4ª apresentação artística (cena nº 4): representação simbólica-afetiva de Oxum. Fotógrafo: Enderson Garcia, 2017.



Fonte: GARCIA, 2017.

⁵⁶ Entrevista concedida por CARVALHO, Leila. **Relatos sobre a “Mãe Preta”**. [jan. 2018]. Entrevistadora: Taynara Christine Carvalho Garcia. Belém, 2018.

Cesso com as impressões de minha mãe, Leila Carvalho, como espectadora-mãe desse processo, com grande agradecimento e gratidão por ter não só me gerado, alimentado, cuidado e fortificado para e com o mundo, mas por ter sido a mãe preta, diante de tantas “Mães Pretas”, que mais afetou, nutriu e esteve existente em todas as fases e no desenvolvimento contínuo desse feto que hoje se transforma em escritos. A ela o meu total e eterno amor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artista é envolvido pelas emoções e sensações, e sua obra, conseqüentemente, segue nesse mesmo caminho, envolto pela subjetividade da criação. “Mãe Preta” trouxe-me oportunidades e lições que levarei para sempre, não só como a primeira apresentação artística que atravessou o estado, mas como experiência de vida, sobretudo na valorização ainda maior nesse papel prazeroso, mas cansativo, de ser mãe.

Os resultados alcançados como foram ditos anteriormente, ultrapassaram todas as expectativas. O andamento da pesquisa proporcionou-me não só um amadurecimento artístico, mais sim a efetivação que de uma poética afro-brasileira, e afro-amazônica, que escolhi como linguagem expressiva. Sem falar das diversas limitações pessoais que consegui enfrentar diretamente, sobretudo a nudez, sentindo-me mais livre e apta para utilizar em futuras apresentações, mas sempre com muita cautela.

A metodologia adotada, a etnopesquisa proporcionou-me uma relação direta com a pesquisa, observando e analisando as nuances da “Mãe Preta”, percebendo que na sua continuidade os dados adquiridos no ambiente foram cruciais para o devido amadurecimento. Portanto, tudo é importante, nada é descartável.

As dificuldades durante essa pesquisa foram imprescindíveis, principalmente pelas mudanças repentinas, que em sua maioria, precisavam de um tempo considerável para ser feito, principalmente a saia de miriti, que após o retorno da viagem para o Marajó tive menos de duas semanas para a sua criação. Sem falar de elementos que até então não eram possíveis de ser feitos, como por exemplo, a panada de plástico, tendo que ter 6 metros de altura para assim elaborar uma fixação com a estrutura do teatro. Esse ciclo e reciclo foi permeado por muita correria e tensões, mas faria tudo de novo.

Ainda não gerei um filho, mas sinto que o meu feto etnocenológico está preste a nascer, foram mais de 4 anos de contrações constantes, umas quase imperceptíveis, mas outras de doer a alma. Não esquecendo os cansaços, a perda de peso, e as horas de sono perdidas, que não foram poucas.

Não foi nada fácil chegar até aqui, por diversas vezes pensei em abortar/trancar para assim impedir o crescimento que se desenvolvia a passos de formiga dentro do meu fazer artístico-educacional, perdi as contas, estribeiras,

paciência, e por vezes até a esperança. Mas dizem que nem tudo é um mar de rosas, e que os espinhos são bons e importantes para o amadurecimento, mesmo não sabendo o dia de amanhã me sinto amadurecida suficientemente para gerar esse feto, mesmo sabendo que ele precisa de longos anos para ter a estrutura, sabedoria e saúde que idealizo como uma artista em constante processo.

As contrações estão terminando, o nervosismo acabando, e o sonho de encerrar mais esse ciclo finalmente se concretizando. Gratidão é o que domina a minha alma, pois “Mãe Preta” ofereceu o seu amor e nutrição em abundância, para agora dar origem a mais um de seus filhos: o TCC.

REFERÊNCIAS

ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**: ensaios de preliminares para sua história e suas fontes. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

ARRUDA, Jorge. **Educando pela diversidade afrobrasileira e africana**. João Pessoa, PB: Dinâmica, 2006.

ASSIS, Maria José Paulino de. **Registro das memórias**: uma questão identitária. 2015. 121 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS, Universidade Federal da Paraíba, 2015.

AZEVEDO, Maria Ana. O corpo que dança: pesquisas em **etnocienologia**. **Repertório**, nº 25, p. 41-45, 2015.

AZEVEDO, Maria Ana Oliveira de. **O jogo da sedução**: no giro das saias do lundu marajoara. In: Revista Ensaio Geral, v.1, n.2. Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança. jul/dez/2009.

BADINTER, T. **Um amor conquistado** – O mito do amor materno. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

BARBARA, Rosamaria Susanna. **A dança das aiabás**: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé. 2002. 201 p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, 2002.

BARBIERI, Carolina L. A.; COUTO, Márcia T. As amas de leite e a regulamentação biomédica do aleitamento cruzado: contribuições da socioantropologia e da história. **Portal de revistas – SES**. vol. 8, nº 1, Jan./ Jun. 2012.

BISPO, Suely. Solano Trindade: negritude e identidade na literatura brasileira. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**. ano 7, nº 9, p. 1-30, 2011.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocienologia e a cena baiana**: textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: Ensaio de psicologia social. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

SOUSA, Rainer Gonçalves. Darwinismo social. **Brasil Escola**. Disponível em: <<http://brasilecola.uol.com.br/historiag/darwinismo-social.htm>>. Acesso em 17 fev. 2018.

DUMAS, Alexandra Gouvea. Corpo em Cena: oralidade e etnocienologia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. vol. 2. nº 1, p. 148-162, Jan/Jun. 2012.

FABRIS, Annateresa. **O futurismo paulista**: Hipótese para o estudo da chegada da Vanguarda ao Brasil. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade São Paulo, 1994.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. **O corpo da dança negra contemporânea**: diásporas e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos. 2017. 369 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Paulista de São Paulo, 2017.

FIGUEIREDO, Andrin Moura. Arte, literatura e revolução: Bruno de Menezes, anarquista, 1913-1923. In OLIVEIRA, Edilza Joana; NETO, Benzerra; MAIA, José., orgs. **Diálogos entre Literatura, História e Memória**. Belém: Paka-Tatu, 2007, p. 293-307.

GIACOMINI, Sonia Maria. **Mulher e escrava**: uma introdução ao estudo da mulher negra no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1988.

GUTIERRES, Damiana Valente Guimarães. **No colo da ama de leite**: a prática cultural da amamentação e dos cuidados das crianças na província do Grão Pará no século XIX. Dissertação (Mestrado em Educação) – Instituto de Ciências da Educação, Universidade Federal do Pará, 2013.

HÄNDELER, Frank. **Metamorfoses**: uma performance de dança teatro inspirada nos rituais sagrados do Candomblé. 2010. 99 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HENGLER, Cláudia Irene de Oliveira; SALVADOR, Marlene Alves. Quilombos urbanos: a resistência cultural negra nas favelas de São Paulo. **Rev. Educação em Foco**. p. 72-118, 2014.

INOJOSA, Joaquim. Modernismo no Pará. In: **Bruno de Menezes ou a sutileza de transição**: ensaios. Belém: CEJUP, Universidade Federal do Pará, 1994.

Instituto Nação. **Cia Treme Terra**. Disponível em: < <https://www.nacao.org.br/sobre-1-c4xz>>.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão ... [et al.]. 5. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

LOBO, L.; NAVAS, C. **Teatro do Movimento - um método para o intérprete criador**. 2. ed. Brasília: LGE Editora, 2003.

LOTIERZO, Tatiana; SCHWARCZ, Lilia. Raça, gênero e projeto branqueador: “a redenção de Cam”, de modesto brocos. **Rev. Artelogie**. nº 7, p. 1-26, 2003.

MACÊDO, Bruce Cardoso de. **Entre tramas: a utilização do miriti na artesanaria da cena**. 2016. 29 p. Artigo e criação de produto didático (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação, Universidade Federal do Pará e Universidade do Estado de Santa Catarina, 2016.

MACEDO, Roberto Sidnei. **A Etnopesquisa Crítica e Multirreferencial nas Ciências Humanas e na Educação**. EDUFBA. 2ª ed. Salvador, 2004.

Made for minds. **Tombuctu, o Património Cultural da Humanidade no Mali**. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt-002/tombuctu-o-patrim%C3%B3nio-cultural-da-humanidade-no-mali/a-16754965>>. Acesso em 19 abr. 2013.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MARTINS, Suzana Maria Coelho. **A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo**. Salvador: EGBA, 2008.

MATTOS, CLG. A abordagem etnográfica na investigação científica. In MATTOS, CLG; CASTRO, PA., orgs. **Etnografia e educação: conceitos e usos**. Campina Grande: EDUEPB, 2011, p. 49-83.

MOREIRA, Andressa Urtinga. **“Brincante é um estado de graça”**: sentidos do brincar na cultura popular. 2015. 187 p. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, 2015.

NETO, Alexandre Shigunov; MACIEL, Lizete. O ensino Jesuítico no período colonial brasileiro: algumas discussões. **Editora UFPR.**, nº 31, p. 169-189, 2008.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria Ferrão. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. **Educação em Revista.**, v.26. nº01, p. 15-40, abr. 2010.

OLIVEIRA, Maria Ana Azevedo. **Apresentação de Projeto de Pesquisa**. 2016. 12 p. Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, Universidade Federal do Pará, 2016.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1978.

PACHECO, Terezinha de J. D. Bruno de Menezes e o Modernismo no Pará. **Rev. Em Tese**, vol. 6, p. 1-253, Ago. 2003. Disponível em: <http://150.164.100.248/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2006/18-Terezinha.pdf>.

Pastoral do Menor: a serviço da vida de crianças e adolescentes. **Quem somos**. Disponível em: <<http://pamenbelem.blogspot.com.br/p/quem-somos.html>>.

PEREIRA, Edvaldo Santos. **Batuque: reverberação da memória na vivência de identidades afro-amazônicas**. 2013. 116 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, 2013.

Prefeitura Estância Turística de Olímpia. **Festival do Folclore**. Disponível em: <<https://www.olimpia.sp.gov.br/cidade-de-olimpia-festival-de-folclore>>.

PINHEIRO, Carlon Washington *et al.* O cuidado das amas-de-leite e o protagonismo do negro na história da enfermagem: uma luta por equidade. **História da enfermagem**: revista eletrônica, p. 124-134, Abril. 2015. Disponível em: <http://here.abennacional.org.br/here/9_AR_01015_MM.pdf>.

PINTO, Benedita Celeste de Moraes. Samba de cacete: ecos de tambores africanos na Amazônica tocantina. In _____. **Tambores e Batuques**: circuito 2013-2014. Rio de Janeiro: Sesc, 2013. p.28-36.

Portal São Francisco. **Colonização no Brasil**: Descoberta e Colonização (1500-1808). Disponível em: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/historia-do-brasil/colonizacao-do-brasil>>.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino – pesquisador – intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de Matriz Africana**: antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP - Annablume, 1998.

SANTOS, Josiclei de Souza. **Identidade e erotismo em Batuque, de Bruno de Menezes**. 2007. 58 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Pará, 2007.

SANTOS, Severina Faustino dos. **Reconfiguração da identidade negra na poesia modernista**: as vozes de Bruno de Menezes e Lino Guedes. 2012. 99 p. Dissertação (Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual da Paraíba, 2012.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a belle-époque (1870-1912)**. Belém: Paka-Tatu, 2000.

SILVA, Alberto da Costa e. **A enxada e a lança – a África antes dos portugueses**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SILVA, Claudete do Socorro Quaresma; CARVALHO, Nazaré Cristina. Na arte dos brinquedos de miriti. **Rev. Cient.**, nº 27, p. 17-32, jan/abr. 2012.

SOUZA; Cellayne P. B. de; FERRANTI; Tatiara R.; PACHECO; Agenor S. Arte e Cultura na Belém da Belle Époque. **VIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte**. 18 a 20 de junho de 2009.

Super Interessante. **Rainha Nzinga Mbandi**. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/historia/rainha-nzinga-mbandi/>>. Acesso em: 30 abr. 2001.

SPIX, J. B. Von; MARTIUS, C. F. P. Von. **Viagem pelo Brasil 1817-1820**. São Paulo: Imprensa Nacional, 1938.

WANZELER, Rodrigo de Souza; PACHECO; Agenor Sarraf. Bruno de Menezes, Etnógrafo Da Amazônia: Zonas Interculturais Em Boi Bumbá – Auto popular. **Rev. FSA**, vol. 13, nº 1, Jan./Fev. 2016. Disponível em: <<http://www4.fsanet.com.br/revista/index.php/fsa/article/view/974/730>>.

WANZELER, Rodrigo de Souza. Bruno de Menezes: fragmentos de memórias (des)construindo histórias de vida de um literato-etnógrafo. **XIII Encontro Nacional de História Oral**: História Oral, práticas educacionais e interdisciplinaridades. 1 a 4 de maio de 2016.