



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

DEPARTAMENTO DE ARTES

LICENCIATURA EM DANÇA

MAYARA MARIA FERREIRA DA COSTA

**FIO INVISÍVEL DA FUMAÇA ENCANTADA: NARRATIVAS
DO CORPO NA CONSTRUÇÃO DA AUTOIMAGEM**

RECIFE

2022

MAYARA MARIA FERREIRA DA COSTA

FIO INVISÍVEL DA FUMAÇA ENCANTADA: NARRATIVAS DO CORPO NA CONSTRUÇÃO DA AUTOIMAGEM

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Dança.

Orientador: Prof^o Esp. Diogo Lins de Lima

RECIFE

2022

MAYARA MARIA FERREIRA DA COSTA

**FIO INVISÍVEL DA FUMAÇA ENCANTADA: NARRATIVAS DO CORPO NA
CONSTRUÇÃO DA AUTOIMAGEM**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Dança.

Recife, 20 de maio de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Profº Esp. Diogo Lins de Lima - Orientador
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Profª Esp. Iara Domingos Barbosa Campos - Membro Externo

Profº Ms. Jefferson Elias de Figueirêdo - Membro Interno
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

RESUMO

O presente trabalho se trata de um memorial que traz em suas metáforas um fio invisível que costura memórias da minha trajetória enquanto uma mulher negra que utiliza a dança para refazer caminhos e movimentar a história. Trago o conceito de reconstrução de autoimagem, a fim de oferecer corpo, vida e memória às populações afro-indígenas, que há séculos possuem seus percursos ceifados pelo genocídio no Brasil, causando um apagamento físico e cultural de suas existências. Assumo como metodologias a autoetnografia e a oralitura, que me permitem criar caminhos autônomos para registrar essa pesquisa, visto que ela parte da minha própria história, pessoal e familiar, e se encontra com outras em formato de entrevistas a outros artistas que atualmente trazem o termo "retomada" para a reencontro com as suas identidades raciais e culturais e que em suas obras artísticas traduzem estas inquietações sobre os mitos da democracia racial no Brasil. A atual pesquisa possui como recorte territorial o estado de Pernambuco e suas danças tradicionais, que são legados e elos abraçados pela espiritualidade, como o Candomblé e a Jurema Sagrada, que nesse processo funcionam como chaves mestras no fortalecimento da autoestima dessas populações. Como não sou só, chamo para esses diálogos autoras e autores que são responsáveis por me despertar para o tempo não linear e a oportunidade de retornar, como: Lêda Maria Martins, Taísa Machado, Daniel Munduruku, Ailton Krenak, Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, entre outros que fazem com que a escrita desse registro seja iluminada e abençoada pelo passos daquelas e daqueles que caminharam antes.

Palavras-Chave: Autoimagem; Retomada; Ancestralidade; Dança; Tempo Espiral.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Foto da minha mãe, Miriam Ferreira, criança (acervo da família).....	23
Figura 2 - Foto do meu pai, Ismael Ferreira, criança (acervo da família).....	24
Figura 3 - Foto-montagem do trabalho audiovisual intitulado: Fio invisível da Fumaça Encantada.....	24
Figura 4 - Curumin da região do Mato Grosso de Marc Ferraz em 1882.....	26
Figura 5 - Foto minha antes de uma apresentação artística na Usina de Arte.....	27

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO	6
1.1TRAÇADO, RISCO E RECORTE.....	6
1.2 EXU LONAN.....	15
2. PORTÕES DO MUNDO	16
2.1 DESCORTINANDO	22
3. RUDIA.....	28
4. FECHANDO O CAICÓ.....	37
REFERÊNCIAS.....	41

1. INTRODUÇÃO

Era um caminho quase sem pegadas onde tantas madrugadas folhas serenaram era uma estrada, muitas curvas tortas quantas passagens e portas ali se ocultaram era uma linha, sem começo e fim e as flores desse jardim, meus avós plantaram. Era uma voz, um vento, um sussurro, relampo, trovão e murro nos que se lembraram uma palavra quase sem sentido um tapa no pé do ouvido todos escutaram um grito mudo perguntando aonde nossa lembrança se esconde meus avós gritaram. Era uma dança, quase uma miragem cada gesto, uma imagem dos que se encantaram. Um movimento, um traquejo forte, traçado, risco e recorte se descortinaram. Uma semente no meio da poeira chã da lavoura primeira meus avós dançaram. Uma pancada, um ronco, um estralo e um trupés e um cavalo, guerreiros brincaram. Quase uma queda, quase uma descida, uma seta remetida, as mãos se apertaram. Era uma festa, chegada e partida, saudações, despedidas, meus avós choraram. Onde estará aquele passo tonto e as armas para o confronto, onde se ocultaram? E o lampejo da luz estupenda que atravessou a fenda que tantos enxergaram. Ah, se eu pudesse só por um segundo rever os portões do mundo que os avós criaram..."

Música: Vale do Jucá. Composição: Siba Veloso

1.1 TRAÇADO, RISCO E RECORTE

Ao traçar perspectivas de vida, e quando uso a palavra "vida", neste contexto, é para representar a complexidade e profundidade que está ligada à experiência familiar e todas as relações de trabalho e sobrevivência relacionadas à saúde e tentativa de bem-estar em um mundo pandêmico e uma crise climática. Pensar sobre a vida nesse momento, faz com que o corpo dance no fluxo do vai e vem, círculo e circunferência, visto que não há possibilidade de certezas. Apesar de estar escrevendo no ano de 2022, esse trabalho se organiza desde a minha entrada na universidade em 2016. Trago esse delineamento com muitas voltas, mas escolho o

período do meu ingresso na graduação como chave para diversos questionamentos para iniciar esta conversa com quem me ler.

Início com a seguinte pergunta: Com quais ideias de mundo uma jovem negra de periferia, de 18 anos, entra em uma universidade pública? Afinal, componho um período histórico de filhos das ações afirmativas do governo vigente nesse período em que a Universidade se apresenta como uma possibilidade de continuidade de melhorias de vida e oportunidade de furar uma enorme bolha de segregações que os pais e avós não puderam perfurar, em busca de expansão de conhecimentos.

Dentro das periferias, poucas perspectivas se apresentam quando falo de retorno financeiro e de contribuição intelectual para a sociedade, mas, como em tudo nessa vida, algumas particularidades devem ser levadas em consideração. Tive a oportunidade de nascer e ser criada em um território fértil de criatividade mil. Falo a palavra criatividade em um sentido muito mais amplo do que ela pode se definir, pois é a ela que pessoas como eu recorrem todos os dias para se manterem de pé, para se adaptarem às consequências que nos são expostas.

A cidade a qual tenho praticamente uma relação maternal se chama originalmente "Marim dos Caetés", nome que vem do tupi-guarani, mas que a partir da invasão e colonização portuguesa e holandesa passa a se chamar "Olinda", vinda da expressão "Oh! Linda cidade para se construir uma vila!", enunciada por Duarte Coelho, militar e ex-governador, colonizador português, ao avistar as terras indígenas do litoral pernambucano. Essa cidade, que tem muito mais de 486 anos, afinal já era habitada milenarmente por povos guardiões de suas águas, altos e espiritualidades, é atualmente reconhecida por ser Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade pela UNESCO.

A Marim dos Caetés não só foi palco de grandes batalhas históricas, mas ainda hoje, a partir do único "saldo positivo" do terrível tráfico atlântico e genocídio indígena, foi a possibilidade de encontro de povos marginalizados na busca por sobrevivência de suas vidas. E, mais uma vez, quando falo sobre vida me refiro à manutenção para além do corpo material, mas sim da dignidade de possuir um território, se alimentar e cultivar suas tradições fazendo com que haja continuidade

de suas culturas já bastante dilaceradas pela dominação de seus corpos e liberdades.

Para falar sobre esses povos, é preciso ratificar e fixar nas nossas construções que as pessoas negras que chegaram a essas terras vieram de lugares distintos de todo o continente africano. Há em África diversos países com diferentes línguas, culturas e cultos. Não podemos continuar a exercer um pensamento de homogeneidade diante dessas presenças, pois enquadrar todas as pessoas negras em uma existência única de vida faz parte do processo de execução de suas memórias e descaracterização de suas individualidades.

África, no período pré-colonial, sempre foi um continente rico de diversidade cultural e de recursos naturais. Impérios se sustentavam através da boa gestão dos seus bens e suas rotas comerciais, com isso não quero esquecer que conflitos territoriais e étnicos sempre existiram, mas que nunca antes da chegada dos colonizadores europeus houve um projeto de desterritorialização e regimes de violência que se expandiram no mundo causando consequências até os dias de hoje. Dentro dessa escrita-conversa, me pergunto sobre: como arquivar as memórias a partir de uma cosmologia não hegemônica como a do ocidente, em que historicamente usa a palavra escrita e é tida como a única capaz de legitimar os eventos historiográficos da humanidade? Também penso: como um formato acadêmico pode abraçar outras formas de fazer ciência, acolhendo outras possibilidades de visualizar o mundo e contar suas narrativas? Como condução dessa escrita, optei pela metodologia de oralitura de Lêda Maria Martins, que a descreve como:

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

Escrever esse trabalho nesse momento me faz mais uma vez entoar o exercício da gratidão àqueles que vieram antes, pois nessa realização não ando só. Sou completamente afetada por estudos de inúmeras autoras e autores que

organizaram materiais grandiosos sobre esse elo que nos une. Chamo todas e todos para dançarem esse ritual comigo, pois antes da escrita veio a voz, a oralidade e, para tudo isso ser vocalizado, foi preciso ter o corpo como matéria primeira, e é por essa experiência corporificada que insisto em defender o conhecimento. Como diria a autora Lêda Maria Martins, em seu livro “Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela”, grafar o saber era inscrevê-lo no corpo, e assim ela aponta como isso se desenvolve nas tradições originárias:

Para os povos das florestas, a produção, inscrição e disseminação do conhecimento se dava, primordialmente, pelas performances corporais, por meio de ritos, cantos, danças, cerimônias sinestésicas e cinéticas” (MARTINS, 2021.p.36)

Falando superficialmente, alguns pontos específicos sobre o território ao qual escrevo em fluxo de tempo entre o ontem e o agora, penso na temporalidade como um espiral (MARTINS, 2021) que possibilita perceber as ações do tempo que insistem em permanecer, mas as que estão em curso da mudança. Dito isso, retorno à paisagem de conforto que recrio do lugar que me apresenta suas folhas de esperança. Olinda, por ser esse centro de fluxo e migrações, faz com que ela seja bela representação de como a cultura ressoa a qualquer possibilidade de inibir sua existência. Ela tem magia própria de se transformar o tempo todo, e quem manipula esse caldeirão de acontecimentos é o povo, é a rua!

Como diria o autor Luiz Antonio Simas sobre o seu livro “O corpo encantado das ruas”: “As ruas são como arquivos, verdadeiras bibliotecas da história”. E é a partir desse lugar encantado que as pessoas residentes desse espaço contribuem para alimentar a alma de si mesmas e dos encontros ofertados. Olinda se apresenta como esse lugar onde a dança, a música, o alimento, a pintura e as ruas constroem laços invisíveis entre o presente e o passado, e se torna esse lugar que tive a oportunidade de acessar a cultura popular pulsante em todos os seus sentidos. É ver desde os bastidores: os ensaios durante o ano inteiro para quando fevereiro chegar, as roupas sendo costuradas pela minha tia Sônia até poucos minutos antes do desfile de Vassourinhas no domingo de carnaval, o estandarte do bloco do meu pai indo para manutenção antes de sair na rua, para repor as franjas douradas e

lantejoulas gastas do carnaval passado, as orquestras e os caboclos de lança com seus sons agudos caminhando ao longe. Saber sobre o território é se situar sem precisar da bússola ou do *google maps* nos dias de hoje. É sobre reconhecer para além da vista, é ouvir, é saber os parentescos, é ser solidário e, logo, ser coletivo.

Após muito tempo vivendo quase que um mesmo direcionamento de vida que fomos programados a ter a partir dos nossos vínculos, através da universidade pude perceber as grandes possibilidades de vida diferentes da minha, pessoas com cores e territórios diferentes, e comportamentos, e culturas distintas. E foi aí que entendi o sentido de "tradição", ao compartilhar, por exemplo, como minha família se relaciona com o carnaval. Nesse aspecto, pude perceber como isso nos afeta diretamente, a exemplo dos tipos de sons, danças e programações que nós optamos por fazer habitualmente, e isso implica falar de como o território está inerente às nossas interações com o mundo.

Essa acaba sendo quase que uma primeira formação em sociabilidade e é a partir dela que criamos as raízes necessárias na construção de autoestima. Claro, nem todos se sentem contemplados por um certo tipo de apego ao território natal, e isso diz muito sobre a diversidade do sentir e das relações. Mas eu parto de um lugar de reflexão enquanto uma comparação histórica entre o passado que não teve a oportunidade de vivenciar o território natal e o presente que consegue se assentar e criar novas relações com o novo mundo. A partir do que não se tem registro histórico, surge a possibilidade de fabulação. Trazer esse ponto não é simplesmente falar sobre adaptação, e, sim, sobre estratégias.

Falar sobre táticas de sobrevivência dos povos negros e indígenas não estão dissociadas de criatividade e confiança espiritual. A exemplo disso, eu referencio Ifátinuke, uma nobre nigeriana yorubana que veio para o Brasil, especificamente para Recife - PE e trouxe em seu orí (cabeça) sementes sagradas e ouro nas entranhas de seus cabelos, para que, na chegada do novo mundo, pudesse comprar sua alforria e um sítio, a fim de refazer seu território e dar continuidade em novas terras seu culto, fundando o Ilê Axé Yemonjá Ogunté, ou também conhecido como Sítio de Pai Adão, situado no município de Olinda.

Essa ferramenta utilizada por essa mulher africana representa uma prática que carrega muito mais do que estratégia, mas legados de resistências que nos enraízam em algo maior. Esses saberes funcionam como transferências de conhecimentos passíveis de transformações. Podemos observar esse exercício em diversos contextos, porém a história que nos é contada apenas reforça os contextos de dor e sofrimento vivenciados por essas populações, e se não for a trajetória de dor a ser evidenciada, é a folclorização mitológica de seus imaginários.

Falado isso, gostaria de trazer uma ambientação para essa discussão que fala muito sobre a interação de todas essas cosmologias em um mesmo cenário, e de como cada uma se relaciona com o mesmo. Trago nada mais nada menos do que o carnaval pernambucano, onde, para os povos de matrizes afro-indígenas, a festa e o sagrado se manifestam na mesma sinergia. Nada termina para o outro começar, tudo se torna continuidade. Um feito acontecido aqui em Recife pela antiga gestão da prefeitura da cidade, tem se construído ao longo dos anos a ideia de um carnaval multicultural e descentralizado, onde a sugestão é criar interações com os diversos públicos para que toda a cidade seja ocupada, trazendo, assim, pluralidade em seus festejos.

Com isso, podemos visualizar diversas situações que se apresentam alimentando um comportamento geral de grande parte dos brasileiros que não vivem a tradição. Por outro lado, corpos brancos utilizam desse espaço para escrachar com identidades culturais que não são as suas, procuram esvaziar a imagética da existência do outro, por exemplo, criando fantasias que mimetizam a corporalidade indígena, negra e cigana. Povos esses marcados historicamente pela branquitude como motivos de chacota e subalternização dentro da pirâmide de poder estabelecida. Esse é, muitas vezes, um exercício alimentado pela falta de realidade das compreensões culturais estabelecidas em cada território e sobre como o carnaval brasileiro, e agora falo enquanto nação, é retratado como um momento de permissividade e passabilidade a alguns corpos e outros não.

Agora, trago a atenção para outro olhar do dominador sobre os corpos a partir do território e suas divisões. Por outros ângulos, esse comportamento da classe dominante social só se faz realmente dominante por conta dos seus acessos e

consolidação das posições de poder, seja ele econômico, social ou, até mesmo, na gestão das informações. Os estereótipos não se apresentam de forma apenas por uma falta de informação ou contato com outras realidades, mas, sim, porque reforça aos beneficiados um posicionamento de superioridade, de forma que o estereotipado aceite esse lugar como uma realidade, como bem nos lembra o autor Durval Muniz em seu livro “A invenção do nordeste”:

É esquecer que o estereótipo não é apenas um olhar ou uma fala torta, mentirosa. O estereótipo é um olhar e uma fala produtiva, ele tem uma dimensão concreta, porque, além de lançar mão de matérias e formas de expressão do sublunar, ele se materializa ao ser subjetivado por quem é estereotipado, ao criar uma realidade para o que toma como objeto. (MUNIZ, 2011, p. 30)

Mostrando esse contexto, que intervém diretamente na forma como pessoas fora das tradições as assimilam, quero fazer um convite a um breve aprofundamento. Chamar para olhar de dentro e ver com outros olhos como a magia realmente acontece. Para as tradições, quase tudo passa por um fundamento, e, sendo assim, a maioria das ações se estruturam e fundamentam por uma série de processos que findam em festa. Dentro desse espaço-tempo, tudo é ritualístico. Corpo e espírito caminham de mãos dadas para que tudo ocorra de forma satisfatória e integral. Se acompanharmos os verdadeiros bastidores do carnaval dentro das periferias, veremos um ano inteiro de dedicação e preparo. Para além dos ensaios de preparação física, há também uma preparação espiritual.

Como a maioria das manifestações culturais são ligadas a terreiros de candomblé e jurema, tudo o que assimilamos enquanto estética, que seriam suas indumentárias, acessórios, cores, músicas e seus ritmos, instrumentos e movimentações passam por procedimentos rituais, que, dentro desse universo, chamamos de obrigações. Nesse momento, ocorrem as ofertas em forma de alimentos, os banhos de limpeza e aconselhamentos através dos oráculos e entidades onde são orientados sobre como devem acontecer todos os procedimentos dentro do calendário litúrgico - festivo e ritualístico. Para as pessoas inseridas diretamente nas tradições, passar por esses processos faz criar-se uma

verdadeira metodologia de integração que passa por códigos de assimilação corporal, pois como reitera Martins:

No âmbito dos ritos, as performances, em seu aparato - cantos, danças, figurinos, adereços, objetos cerimoniais, cenários, cortejos e festejos -, e em sua cosmopercepção filosófica e religiosa, reorganizam-se os repertórios textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e conceituais da longínqua África, as partituras dos seus saberes e conhecimentos, o corpo alterno das identidades recriadas, as lembranças e as reminiscências, o *corpus*, enfim, da memória que cliva e atravessa os vazios e hiatos resultantes das diásporas. Os ritos cumprem, assim, uma função pedagógica paradigmática exemplar, como modelo e índice de mudança e deslocamento, pois, segundo Turner, "como um 'modelo para o ritual pode antecipar, e até mesmo gerar mudança'; como um 'modelo de' pode inscrever ordem nas mentes, corações e vontades dos participantes. (MARTINS, 2021, p. 48)

Falar sobre os ritos é, intrinsecamente, falar sobre o corpo. Quando não é ele que manifesta por completo a ação do ritual, é ele que o manipula. Nada acontece sem comunicações diretas e isso consiste em trazer interações com aquilo que é visível e invisível. O mistério das relações também consiste no segredo e, por isso, aqui, meu objetivo não é detalhar as ações e descrevê-las nos seus sentidos mais íntimos e aprofundados, mas mostrar como as possibilidades de ensino e aprendizagem passam por diversas camadas de compreensão e, sobretudo, neste contexto, a oralidade, que nessa escrita vira uma oralitura.

Pensar a palavra oral dentro da escrita se torna, muitas vezes, um caminho complexo, pois ela passa por um lugar extremamente físico, que retrata o lugar das vibrações que o exercício da fala nos leva a executar. Dentro das perspectivas africanas e indígenas, a fala tem um poder vibracional de emitir muito mais do que o sentido da palavra, mas também sua intenção energética. A exemplo disso, é o que pude vivenciar com a minha avó paterna, chamada de Dona Nega, que a partir dos seus conhecimentos das folhas e do poder da palavra praticava, enquanto forma de cura e proteção, o que chamamos de rezo ou benzimento. Além da intuição lhe apontar o direcionamento do que podia estar se passando com aquele corpo precisando de cuidado, ela possuía como auxílio um ramo de folhas de peão roxo e uma oração versada com diversas repetições que faziam sua voz vibrar. E, a partir

dessa vibração em forma de oração-canção, retirava todos os males que afligiam quem estava sendo rezado/benzido.

São formas de conhecimento e saúde trilhadas pelos ancestrais desde os primórdios, quando a saúde pública de qualidade não chegava, até os dias de hoje. Falado isso, não afirmo que um anula o outro. Pelo contrário, os povos tradicionais são os que mais acreditam na ciência e na tecnologia. Infelizmente, esses termos estão atrelados a contextos formatados com base na indústria que exaure, em grande massa, parte dos nossos recursos naturais, sem nenhum tipo de compromisso com a evolução coletiva. Mas o termo "tecnologia", no seu sentido amplo e aplicado pelos povos tradicionais, tem como princípio o desenvolvimento de expansão de conhecimentos dentro dos processos. Devido ao desgaste da palavra dentro do sistema capitalista, recorro a especificar sobre esse tipo de tecnologia chamando-a de "tecnologia ancestral".

Tudo o que foi falado até agora traz pistas do que seria esse tipo de tecnologia que busco refletir. É defender algo que está para além do que é material, logo, não necessariamente é visível. Quando, no título desse trabalho, falo de um fio invisível é para justamente entendermos que a linha que costura essas histórias é atemporal e constante porque há dentro dela uma manutenção das memórias, e, sendo memória matéria que precisa está sendo o tempo todo alimentada, precisa dos seus agentes para que possua continuidade. Por isso, os cultos se afirmam enquanto importância inquestionável dentro das tradições e, sendo elas quem são, tratam de sempre se renovar e estabelecer novas formas de se adaptar aos contextos e corpos mantenedores de suas salvaguardas. Por isso, a memória se torna uma tecnologia ancestral para os povos africanos e indígenas, porque, muitas vezes, foi a única coisa que não era possível dizimar.

Ela habita em minhas percepções pessoais, um campo mítico que, se acessado com sabedoria, traz possibilidades de aprendizagem e de expansão constante. Isso, por sua vez, diz muito sobre as noções de tempo não ocidentais. Por isso a tentativa de falar pelo tempo espiralado, pois, dentro dessas outras relações temporais, é possível ir ao passado como em uma máquina do tempo, não para alterá-lo, mas, sim, como forma de agradecer e reconhecer os eventos que nos

fizeram ser no hoje, fazendo com que, no presente, possamos evocar as mudanças necessárias, conquistando e realizando novos sonhos pro futuro. Na nação nagô, tradição a qual pertenço, temos uma divindade específica para se relacionar com o tempo, chama-se Íròkò. Então, como a minha escrita também é ritual, gostaria de saudá-lo agradecendo pela possibilidade de reconhecer o tempo e ser agente de suas alquimias. Iroko Issó! Eró! Iroko Kissilé!

1.2 EXU LONAN

Exú lonan

Modilê lodê e legbara,

Lebara mirê Exu tala kewa ô

Laroyê!!!!

(Canto tradicional de Exu na tradição Nagô)

O candomblé e a Jurema Sagrada, religiões às quais pertenço e trago para cá, também enquanto metodologia fundante das minhas formações, trazem dentro de suas vivências ritualísticas uma ligação direta com esse elemento da natureza que é o princípio dinâmico da comunicação, a qual chamamos de Exu. Vindo do panteão iorubano, esta divindade garante a primeira relação de comunicação entre o ilê e o ayê, e seu lugar de habitação imagética é a encruzilhada, pois é onde se apresentam as possibilidades, os fluxos, os trânsitos e movimentos. Em todo ritual, é a primeira manifestação convidada para nos agraciar com bons caminhos, boa fala e boa escuta. É a partir dele que tudo se inicia, pois é de sua responsabilidade gerenciar as articulações. Dentro de uma concepção religiosa e filosófica, a autora Lêda Maria Martins utiliza, desde 1991, em seus escritos, a noção de encruzilhada como:

A encruzilhada é um princípio de construção teórica e metafísica, um operador semântico pulsionado de significância, ostensivamente disseminado nas manifestações culturais e religiosas brasileiras de predominância Nagô e naquelas matizadas pelos saberes Banto. Nos Reinados, por exemplo, os grupos de Congos atravessam encruzilhadas em coreografias de meias-luas. Já os Moçambiques passam pelas encruzilhadas de costas, intensificando os significados das giras anti-horário

em respeito aos mestres e divindades das portas, porteiras e cruzamentos, cartografias e cosmogramas do sagrado. (MARTINS, 2021, p. 54)

Mais uma vez, recorro ao exercício de lembrar-nos das diversas cosmologias dentro de um lugar em que se comunicam, mas que se estabelecem e se cultuam de formas diferentes e por povos diferentes. Estar no Brasil é uma grande oportunidade de conhecer um mundo através de um mesmo território, sobretudo estudar sobre relações a partir dessa ótica nos aproxima de nossas realidades. Lembro de um momento importante da minha formação acadêmica, em uma aula com o professor Jefferson Figueirêdo, que ao exemplificar noções de organicidade corporal em dança pensando em espaço, tempo, fluxo e eixos, nos trouxe o questionamento de ao invés de estudarmos apenas a partir do octaedro de Laban, que se utiliza das figuras geométricas como suporte de movimentação, trabalhássemos a ideia de encruzilhada, que também se apresenta como traços possíveis de cruzamento e organização do corpo que dança.

Essa outra ótica de estudos do movimento me permitiu fazer conexões diretas acerca de como as danças africanas e indígenas passam por um outro itinerário que também é legítimo de complexidade e precisões. Pensar sobre outras concepções não se trata de anular uma para dar vez a outra, e, sim, de criarmos estratégias de expansão e compreensão dentro da multiplicidade de existências.

2. PORTÕES DO MUNDO

Tecer qualquer pensamento sobre a vida é trazer para o campo da palavra uma limitação que não corresponde à sua integral dimensão. Por ser cercada de mistérios, diversas culturas criam e recontam suas fabulações a fim de conter nela uma sacralidade dessa experiência. Quase sempre a origem da vida estará atrelada à origem do mundo, e sendo mundo esse lugar de movimento contínuo, através de suas rotações traz a possibilidade de inúmeras imagens para explicar esse fenômeno. Aqui, nesse momento, vou eleger uma movimentação que retrata bem aquilo que acredito ser. Através das heranças recebidas pelos povos africanos, em

que a escrita pouco serve, a dança se torna elemento narrativo sobre o que se acredita.

Uma das danças que nos foram apresentadas e recriadas a partir da diáspora, o Côco de Roda, tem em suas variações uma movimentação que retrata aquilo que faz surgir a vida, chamada de umbigada. Umbigo, que dentro das cosmovisões africanas é reverenciado como a primeira boca, pois é o fio condutor indispensável para a ligação materna com a vida que se forma no útero, é ponto sagrado de comunicação e sustentação da vida. Quando um casal, neste contexto, representados por um homem e mulher, se cumprimentam em uma roda encostando seus umbigos, significa que naquele momento é selado um acordo de igualdade e equilíbrio de energias que se torna tão potente e que pode gerar outras vidas quando se encontram trazendo a continuidade.

Infelizmente, um dos tantos outros saldos negativos que nos foi conferido a partir das intervenções do ocidente foi o de descaracterizar e mudar de posições e significados estruturas saudáveis de convivência e hierarquia nas sociedades africanas e indígenas. Hoje, no século XXI, ainda vivemos uma estrutura sólida de disparidade de direitos e conquistas nas divisões de gênero, raça e outras identidades. O sentido de equilíbrio entre energias se dissolve na gana de quem se favorece com o poder de decidir sobre a vida de outros. Como bem pontua Lélia Gonzalez em seu artigo *A mulher negra na sociedade brasileira*, que compõe o livro “Por um feminismo afrolatinoamericano”:

Antes de mais nada, importa caracterizar o racismo como uma construção ideológica cujas práticas se concretizam nos diferentes processos de discriminação racial. Enquanto discurso de exclusão que é, ele tem sido perpetuado e reinterpretado de acordo com os interesses dos que dele se beneficiam. (GONZALES, 2020, p.55)

Porém, mesmo com as estruturas estabelecidas e em estado constante de manutenção, a obstinação dos remanescentes dessas culturas não hegemônicas se faz insistente em dizer que há outras formas de viver e existir. São a partir dessas heranças que os povos racializados reconstroem os elos seguindo as estratégias, por exemplo, a de aquilombamento. Ou seja, trazer essa alta tecnologia e técnica de

guerrilha de se manter em coletivo foi uma das primeiras táticas de resistência que essas tradições nos ofertaram, que só são possíveis de serem acessadas a partir do exercício persistente da memória.

A memória são os conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história, do seu passado. Como se o corpo fosse o documento. Não é à toa que a dança para o negro é um fundamento de libertação. O homem negro não pode ser liberto enquanto ele não esquecer o cativoiro, não esquecer no gesto, que ele não é mais um cativo. (Beatriz Nascimento em trecho do filme *Ori*, 1989).

Quilombo, nome que vem de origem quimbundo, uma das tantas línguas presentes na África ocidental, quer dizer comunidades onde houve resistências territoriais em busca de sobrevivência dentro do período escravocrata no Brasil. Porém, essa palavra e local se expande muito mais quando ampliamos o nosso olhar para visualizarmos como essas comunidades se organizavam de maneira mais interna. Para além de toda preparação para guerrilha e defesa aos ataques, esse espaço também foi gestado a partir de reestruturação dos laços. Pessoas negras nas diásporas ganham uma forma atlântica de se reconhecer. Nesse espaço há o que a historiadora Beatriz Nascimento chama de reconstrução da autoimagem, sendo esse ato considerado por ela um dos caminhos mais viáveis de emancipação do povo negro. Nas palavras de Beatriz:

É preciso a imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade. (Beatriz Nascimento em trecho do filme *Ori*, 1989).

Esse apontamento que a escritora nos traz é basilar para entendermos como a partir da imagem muitas relações de opressão e poder aparecem. E falar sobre isso é trazer alguns eixos que grande porcentagem das populações negras já vivenciaram no decorrer de suas vidas. São situações essas que falam de baixa autoestima, tentativas de embranquecimento, como alisar os cabelos, ácidos de clareamento, afinamento do rosto e falta de interesse afetivo por outras pessoas

negras, visto que não são idealizadas muitas vezes como lugar de construção das afetividades estimadas.

Há uma lacuna presente desde a infância em ver pessoas racializadas em espaços e em perspectivas seguras, saudáveis e tendo sua beleza estética e cultural em um lugar de autoconhecimento. Mas vale ressaltar que, mesmo experienciando essas ausências, mais uma vez, venho lembrar desse grande aparelho locomotor chamado de ancestralidade, que nos abençoa diariamente com os nossos patrimônios culturais que funcionam como um museu vivo da memória. É através do (re)conhecer que algo em nós é despertado, porque o corpo é matéria viva e pulsante de energias integradas a um cosmo maior. Lembro de mim mesma criança e de como me sentia ouvindo os baques de maracatu, e como o som das alfaias pareciam ressoar dentro de mim com a força dos tempos. Um dia resolvi fazer aulas e me debruçar a aprender um pouco mais sobre a história que aquele instrumento carregava. Nessas aulas, minha mestra percussionista, Bárbara Regina, nos explicou que a alfaia, além de um instrumento que fazia parte de um repertório musical que embalava os cortejos de maracatu, já teve papel fundamental na comunicação dentro do quilombo e entre quilombos vizinhos.

A partir da sequência dos toques reproduzidos se estabeleciam códigos de diálogo sobre o que estava se passando. Um exemplo disso seria para avisar à comunidade quando invasores estivessem por perto. Pensar sobre isso me faz compreender o quanto de complexidade estética e corpórea as tradições nos permitem conhecer e expandir. Para mim, naquele momento, saber que tamanha inteligência e magnitude de tais articulações eram de pessoas semelhantes a mim foi me tirar de um lugar de subalternidade diante da presença e da história que um corpo como o meu carrega.

Entrar nas tradições de forma consciente nos traz outro repertório de relações de força, pois é nesse lugar que mora a força vital. É como retirar os véus das ilusões coberto sobre nossas retinas pelo colonizador para que não vejamos a potência das simbologias existentes nas culturas tradicionais. O ocidente, somado

ao capitalismo, tem por mania relativizar as ações, colocando tudo o que for ligado a uma herança negra e indígena como algo primitivo, atrasado e sem valor.

Essa relação atravessa os tempos se resignificando, mas isso não está atrelado a uma não-reação do povo afetado com esses apagamentos. Assim como o quilombo ainda se faz uma estrutura presente e eficaz até os dias de hoje na vida de seus constituintes, esse formato se recriou em muitos outros contextos com o mesmo objetivo: a luta contra o racismo e o evidenciamento das suas narrativas. Um exemplo disso é a organização do MNU (Movimento Negro Unificado)¹, em 1978, em São Paulo, que é abraçado em outros estados do Brasil, ganhando força ativa no combate ao racismo e valorização das estéticas negras.

É a partir desse período que, além dos encontros para discutir os rumos da militância negra, muitas outras manifestações surgiram, a fim de discutir os mesmos assuntos dentro das manifestações culturais. É desse período em diante que grupos renomados, como o Ilê Aiyê², Malê de Balê³, Badauê⁴, entre outros, em Salvador, trazem a discussão sobre a beleza negra como pauta na valorização da autoestima dessas sociedades. São dentro dessas agremiações que acontecem até os dias de hoje momentos de resgatar e reverenciar principalmente a beleza da mulher negra, como a Noite da Beleza Negra, evento produzido pelo Ilê Ayê para eleger a Deusa do Ébano, em que a vencedora do concurso, além de receber o seu título de deusa, irá acompanhar o bloco durante todo o ano, cumprindo um calendário de ações e responsabilidades junto a o grupo. E, diferente dos concursos de beleza que nós estamos acostumados a visualizar, o que se está em cheque aqui é não atingir uma beleza padrão universal, como nos relata Lélia Gonzalez após convidada a ser jurada de uma das edições do evento:

O que conta para ser uma Negra Ilê é a dignidade, a elegância, a articulação harmoniosa do trançado do cabelo com o traje, o dengo, a leveza, o jeito de olhar ou sorrir, a graça do gesto na quebrada de ombro sensual, o modo doce e altaneiro de ser etc. E se a gente atentar bem para

¹ O Movimento Negro Unificado, fundado em 1978, é um grupo de ativismo político, cultural e social de relevante trajetória no âmbito do movimento negro do Brasil.

² É o primeiro bloco afro do Brasil fundado em 1974 na cidade de Salvador - BA.

³ Malê de Balê é um bloco afro de Salvador - BA fundado em 1979.

⁴ Badauê foi um afoxé da cidade de Salvador - BA fundado em 1978.

o sentido de tudo isso, a gente saca uma coisa: a noite da beleza negra é um ato de descolonização cultural. (GONZALES, 2020, p..216)

Trazer essa perspectiva de olhar para o corpo negro, principalmente da mulher negra, é fazer um caminho contrário às estruturas dominantes. O reconhecimento de um olhar positivo sobre nós mesmos também faz com que possamos olhar nossos semelhantes de uma forma benéfica. Passamos a nos entender como dignos de criar novas imagens. Gosto muito quando Beatriz Nascimento (1989) traz a ideia de que a autoimagem poderia ser representada pelo abebé (espelho) da orixá Oxum, divindade yorubana que fala diretamente sobre amor próprio e empatia. Dentro do panteão africano, cada orixá carrega alguns símbolos, o de Oxum é o espelho onde se reflete a verdade em busca de autoconhecimento, não como símbolo de vaidade como diz o ocidente.

Quando nos refletimos no espelho, a partir da ótica de Oxum, ele fica encarregado de mostrar aquilo que está sendo refletido como a primeira casa, o primeiro respeito e única pessoa que pode conduzir as ações para a autonomia na vida. Esta orixá representa não só aquilo que precisa ser visto sobre nós mesmos, mas em como devemos ver o outro. Se aplicarmos a lógica dos espelhos em nossos semelhantes, podemos ser e ver reflexos de um outro parâmetro onde não cabe a intervenção do branco. Trazer essas analogias, mais uma vez, me reforça o quanto é necessário e urgente cada vez mais entendermos que as cosmologias negras são baseadas em metodologias que passam por um viés entrelaçado por contos, músicas, danças e símbolos. Há uma fonte inesgotável de referências de retomada ao que verdadeiramente importa e na qual somos forjados para dar continuidade à caminhada.

Na saudação de Oxum repetimos: “*Ora Yeyê oo!*”, que significa: “Salve a benevolência da mãezinha!”. Trago esse arquétipo para fazer correlações não à toa, afinal, sou agraciada de ter essa energia habitando o meu *orí* como orixá *elegdá*, e a ela dedico todos os meus caminhos em busca da verdadeira emancipação, que é ser quem se é e saber de onde se veio para poder seguir o curso da vida. Sou completamente acompanhada pela forte energia que as águas atravessam, pois trouxe comigo falas de Beatriz e Lélia, duas filhas de Oxum, assim como eu. Ambas

as autoras não estão mais em vida carnal, mas seus escritos as fazem retornar deixando o compromisso para as mais novas que um dia elas assumiram. Escrever esse trabalho é inclusive assumir a responsabilidade de dar continuidade às que virão depois de mim. Deixo a vocês, em forma de afeto e legado, um canto milenar da grande mãe que diz assim:

*"Mo rí ibò okun àgbà Ìjesà
(Eu encontro proteção com a anciã, força que proteja Ìjesà)
Mo rí ibò okun o
(Eu encontro proteção com a força)*

Toada tradicional de Oxum

DESCORTINANDO

Descortinar me remete ao exercício de retirar os véus que cobrem aquilo que não nos deixam ou não queremos ver. Nesse intuito, percebo que ainda não me apresentei neste escrito como queria. Gostaria de dizer que sou Mayara, a qual o nome significa bisavô, na língua indígena tupi guarani. Atualmente, tenho 25 anos, que se iniciaram no carnaval de 1997. Sou filha de Miriam Ferreira e Ismael Ferreira, neta de Maria de Lourdes, vulgo D. Nega, e de Neuza Lourenço, vulgo D. Zu, irmã mais nova de Jéssica e Felipe Ferreira. Esses nomes que trago são presenças fundamentais na forma como me moldei no mundo e é a partir dessas existências que tenho criado meus reflexos. Anteriormente, tentava sempre enxergar nos dessemelhantes algo que eu pudesse alcançar, o ato de se embranquecer para além das estruturas era sobre viver sempre à mercê de uma frustração que só ia ganhando camadas mais profundas. Mudar o referencial é mudar a rota, e essa rota, assim como o tempo aqui trabalhado, não anda apenas para frente, ela cria espirais e encruzilhadas, calhando sempre em encontros minuciosos.

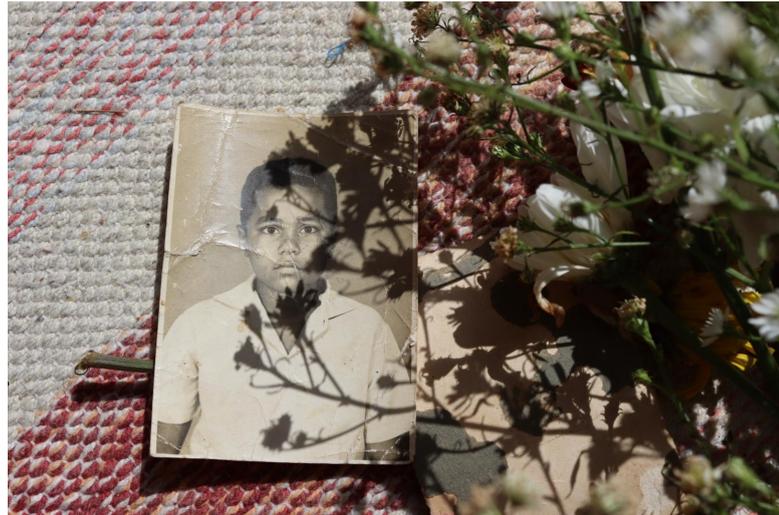
Como exercitar criar autoimagem a partir de dentro? Como alimentar isso a partir dos álbuns de família? Foi a partir dessas perguntas que me direcionei criando e recriando memórias dentro do meu campo familiar e território afetivo. Consegui coletar fotos até a infância de meus pais, porém, das avós materna e paterna

apenas consegui fotos mais velhas, nenhuma que eu conseguisse visualizar suas meninices, mas e antes delas?! Isso aí cabe apenas à minha fabulação, de acordo com o que me narram sobre essas presenças. Então, de uns anos para cá, vinha perguntando e gravando por áudios o que as parentes mais velhas relatam enquanto história da família e, a partir desses relatos, ia coletando os recortes de raça, classe e território que circulavam nessas narrativas.

Meu pai se compreende, e é nitidamente lido socialmente, como um homem negro retinto, cabelos crespos e traços grossos. Minha mãe sempre foi uma incógnita, ela desde sempre foi chamada de "morena", por ter a pele mais escura, porém, cabelos pretos e lisos. Mas minha mãe nunca foi lida como uma mulher negra, assim como também não obtinha as passabilidades de uma mulher branca. Então, o que isso significaria historicamente? Após muito quebrar a cabeça e estudar questões de raça e mito da democracia racial no Brasil, percebo que muitas pessoas que são lidas como pardas no país são pessoas negras de pele clara e até mesmo pessoas que carregam o fenótipo indígena, que nem ao menos é cogitado quando falamos de racialidade de maneira mais popular.



Minha mãe, Miriam Ferreira da Silva (acervo da família)



Meu pai, Ismael Ferreira da Costa (Acervo da família)



Foi a partir dos registros de imagem dos meus pais crianças que venho desenvolvendo um processo criativo em dança intitulado *Fio Invisível da Fumaça Encantada*, no qual, através do movimento, registros fotográficos e utensílios sagrados, busco me conectar com outros tempos, procurando entender minhas identidades raciais, que não são únicas e nem menos complexas do que as da maioria do povo brasileiro.

Sempre fui lida socialmente como negra devido ao racismo estrutural, que tem como base racializar as oportunidades, deixando evidente quem ocupa o lugar marginalizado da sociedade. Já o fenótipo indígena ainda recai sobre algo

mitológico, folclórico e praticamente inexistente. É como se fosse delegada às pessoas indígenas que se elas resistem que sejam isoladas e tratadas como habitantes diferentes dos demais brasileiros, visto que não são tão "civilizados" quanto os ocupantes dos centros urbanos. Mas os indígenas também não estão nos centros urbanos?! Viver na cidade também faz parte dessa realidade, e ela muitas vezes é uma das opções para conviver e dialogar com outras pessoas sobre as demandas das aldeias, e inclusive retornar para elas, com a assistência que o Estado brasileiro em muitos casos não oferece.

Voltando à questão da autoimagem, muitas vezes fui questionada por ser uma negra de traços finos, e isso, quando criança, me deixava vaidosa porque era importante se afastar ao máximo de uma experiência estética negra. Trazer o fenótipo indígena como uma das contribuições da minha composição imagética sempre soou como algo surreal, porque a imagem de um indígena sempre esteve atrelada a um corpo não branco, de cabelo liso e franja, olhos puxados e adereços de miçanga e penas. Ao conhecer os aldeamentos indígenas daqui de Pernambuco, como os Xucurus e Pankararus, pude perceber a presença de estéticas diversas, misturas inundadas de beleza que o encontro corpóreo da diáspora fez desaguar nessas terras.

Traçando a rota percorrida pela minha família, da zona da mata norte até Olinda, pude encontrar a presença de outros povos que ocupavam essas zonas, que param de aparecer no mapa por volta do século XVII, como os Tabajaras e Caetés. Não à toa, como mencionado anteriormente, Olinda em seu nome original se chamava Marim dos Caetés. Descobrir essas presenças apagadas das aulas de história faz criar um olhar mais assertivo das identidades que me compõem, e isso tudo se soma a mais um elemento na re(construção) de uma autoestima que foi dilacerada pela ausência de imagens. Vale ressaltar que, no caldeirão do plano de embranquecimento, foram utilizadas diversas formas de expropriação cultural, como, por exemplo, podemos observar nas vestes.



"Curumim da região do Mato Grosso" 1882. Fotografias de Marc Ferrez.

A partir dessas imagens, podemos perceber um dos impactos diversos pelos quais a construção de uma identidade pode ser atravessada. Investigar os caminhos de embranquecimento me fez chegar até às indumentárias, sendo inclusive mote de pensar um outro tipo de leitura de roupas e adornos que utilizava no dia a dia e nas criações artísticas. Óbvio que não escapamos da construção estética do ocidente, mas quais outros elementos poderiam incorporar uma mensagem que falasse que os fundamentos ainda existem e como eles podem ser ponto de enriquecimento na composição das imagens? Tenho tentado explorar a riqueza dos acessórios de miçangas e adornos feitos de latão, e falar sobre isso é registrar diretamente que esse tipo de joalheria é também fruto das contribuições indígenas e africanas na nossa cultura e que deve ser entendido também como uma retomada de identidade cultural. Trago um registro pessoal para trazer corpo a essa discussão:



Arquivo Pessoal de Mayara Ferreira, 2022.

RUDIA

Rudia é um emaranhado de cipós encontrados em árvores, que se ramam um entre os outros. A rudia dentro da tradição da Jurema Sagrada tem a função de uma coroa, podendo ser feita também de ervas de proteção. Foi pensando nesse entrelace que, neste capítulo, trago para a roda outros trabalhos que me afetaram diretamente enquanto inspirações artísticas e em como esse mote pode ser elemento narrativo das discussões no ensejo que o mesmo seja compreendido como um recurso utilizado há milênios por essas tradições. Quando trago isso, reforço que essa separação entre arte e vida é uma construção do ocidente, porque, para os povos tradicionais, a dança, a música, o canto, a encenação e a expressão visual sempre estiveram ligados a um processo de contação e continuidade das histórias. Também quero, a partir desse momento, registrar o epistemicídio vivido na universidade, onde as referências negras e indígenas são quase nulas.

Não incorporar, dentro do currículo, bibliografias e obras que abarquem a diversidade dos alunos também é uma forma de apagar nossas possibilidades de contribuições dentro do campo intelectual e artístico. As fissuras provocadas pelo racismo estrutural dentro da universidade faz com que os alunos que queiram estudar posicionamentos não hegemônicos sobre história da dança sigam em busca solitária, necessitando refazer caminhos em outras redes, fora do espaço acadêmico ou dialogando entre si.

Pensando nisso, e a fim de tecer outras escritas sobre historiografia da dança e da performance, convidei 3 artistas em retomada para falarem sobre seus trabalhos no formato de entrevista, no compromisso de registrar essas presenças para que não se percam no tempo linear. Essas pessoas são as irmãs gêmeas Íris e Iara Campos, que compõem o projeto de dança ARREIA, e Abiniel Nascimento, com sua vídeo-performance intitulada Aracá. A ambos fiz as seguintes perguntas:

ENTREVISTA 1 - Íris e Iara: Espetáculo ARREIA

Mayara: O que vocês entendem por retomada indígena?

Íris e Iara: A retomada passa por uma busca da sua ancestralidade indígena para além de um lugar material, passa a ser uma busca espiritual. Já que o plano de colonização continua a ser bem sucedido, a chegada de respostas sobre quem são nossos ancestrais indígenas ou a qual povo pertencemos, ela é mais difícil, não há uma facilidade nesse acesso. Mas aí a gente também parte da ideia da oralidade, né?! De buscar com os ancestrais vivos, parentes vivos, nossas avós e avôs, bisavós e bisavôs e suas histórias dentro desse lugar dos povos indígenas que foram mortos e excluídos e apagados dentro do nosso tronco. Então, retomada indígena é a gente entender que temos esse tronco indígena na família, na nossa história, e iniciar uma busca e de levantar dessa ancestralidade e entendimento do que é isso que é ser um indígena em retomada.

Mayara: Quando e como se entenderam mulheres indígenas?

Íris e Iara: Essa pergunta foi um processo e ainda é, pra gente, porque dentro dele, apesar de sempre termos escutado a história de nossos antepassados pela boca dos nossos avós, nossas tias, nosso pai, essa história que nossas avós, trisavós, eram mulheres indígenas, eram caboclas, é com esse termo que meu pai identifica seus ancestrais. Se chamavam caboclos e a gente entende isso como indígenas, como uma denominação dos povos originários que foram empurrados dos seus territórios para as margens da sociedade e esse termo foi usado para generalizar esses povos e esse processo já vem há algum tempo, mas foi principalmente no nosso processo criativo de ARREIA que nosso processo de retomada e o reconhecimento dessa história foi ficando mais latente pra gente.

Então... o processo de ARREIA foi demandando pra gente uma atenção espiritual muito forte a esses seres, ao encanto, a essa ancestralidade que a gente toca na criação. Isso foi chegando pra gente de um jeito muito sensível e fora do lugar que a gente compreende por racional. Nosso processo de retomada está

completamente ligado à nossa espiritualidade também. Então, o processo da gente se reconhecer enquanto indígenas foi difícil, hoje em dia já temos isso mais assentado dentro da gente, mas era muito difícil da gente se reconhecer enquanto mulheres indígenas, visto que demoramos para quebrarmos esses conceitos de que o indígena ele está em todo lugar, nos centros urbanos, está desalojado do seu passado porque esse é o plano da colonização.

É sobre apagar nossa história, negar quem somos, então temos isso na nossa família que há muitas gerações foi catequizada, cristianizada e que essa história originária foi apagada muito fortemente. Então, resgatar essas histórias é um processo muito difícil mesmo, e pra a gente era muito difícil nos assumir nesse lugar, já que temos tanto respeito mesmo pelos povos originários, isso é tão caro pra gente, tão precioso, que sempre tivemos medo de cairmos na leviandade, de sermos levianas, então reconhecer esse passado, ir em busca desse passado virou um propósito pra gente. E foi nessa busca, nesse reconhecimento que somos parte dessa história, somos parte disso e nosso processo de retomada é sobre isso, reconhecer quem veio antes e que tiveram suas histórias originárias apagadas, e que agora a gente pode, tem e deve ter a oportunidade de adentrar nisso, de reconhecer esse lugar.

Mayara: Entendendo a dança como ferramenta historiográfica ancestral utilizada pelos povos tradicionais, como vocês contam suas narrativas através do movimento?

Iris e Iara: Por muito tempo fizemos nossa formação em dança popular e em dança contemporânea, por um bom período da nossa vida, e, por muito tempo, fomos creditada a acreditar aqui, na cidade, que a dança popular deveria ser menos valorizada, o corpo da brincadeira popular era menos valorizado por não ter uma formação clássica, não faria de nós boas bailarinas. Não ter a técnica clássica faria da gente sempre ser dançarinas medianas. Ainda tinha essa coisa de ser "dançarina" e "bailarina"; bailarina é quem era bailarina de ballet clássico e dança contemporânea e dançarina eram as pessoas das danças populares e dança de salão. Então assim, por muito tempo a nossa dança e nossa forma de se expressar foi desacreditada por nós mesmas. A gente não tinha segurança de criar, cantar

narrativas através desse movimento, que é o que a gente gosta e que é o que a gente sempre fez. A partir do momento que a gente entende que o problema não tá na nossa forma de dançar, de contar as nossas histórias, na linguagem que a gente utiliza para se expressar, e que o problema estava na cabeça colonizada e eurocentrada na forma da gente contar essas narrativas, desde a gente retratar sobre assuntos da maternidade à retomada indígena, passando por um corpo que vai pro manguê ou um corpo que enfrenta as estruturas do dia a dia de uma cidade grande, ela passa a ser a aceitação do nosso próprio corpo. Esse corpo que brinca no cavalo marinho, no maracatu rural, no caboclinho, então, é a mesma forma de contar qualquer uma outra dança, só que do nosso jeito. E assim, tem essa outra coisa, Maya, que é o processo de desacreditar na linguagem que a gente defendia, isso era muito presente nos ambientes que a gente transitava. A universidade era, e suponho que ainda seja, talvez agora em um outro grau, mas o tempo que a gente cursou a universidade era um lugar altamente preconceituoso. Em um curso de quatro anos de artes cênicas tivemos uma disciplina de dança popular, uma de teatro brasileiro. Então, nós das danças tradicionais entramos na universidade, onde só se estudava a história do teatro europeu, a história da dança europeia, onde só se legitimava a dança a partir do que era clássico, do contemporâneo, e isso também era dentro das companhias. A gente também teve o privilégio de entrar que tinha como base formativa a dança popular que era o Grupo Grial de Dança - mas, não se enganem!, nós sofremos muito também com a ideia de que o popular precisava se misturar com o erudito para se contar uma história, porque, mesmo em um grupo que tinha esse recorte, o erudito, ele estava lá como protagonista da contação, brigando com o popular pra ver quem tinha mais força. Então assim, esse processo de entender e aceitar a nossa narrativa original, originária, popular e brincadora como protagonista da nossa contação levou muito tempo, e esse tempo machucou nosso corpo, criou lesões definitivas e permanentes no nosso corpo. Nos exigiu um amadurecimento psicológico e uma aceitação muito grande. Então foram processos bem violentos, onde o apagamento sempre esteve presente, e tomar a força de barrar essa borracha, pegar o lápis e reescrever a partir do que você é e do que nós somos é um processo constante que não se findou, continuamos cada vez

mais sendo protagonistas das nossas próprias histórias a partir do que a gente sempre foi, e é por aí.

Mayara: Como foi o processo criativo do espetáculo ARREIA?

Iris e Iara: Arreia sempre foi uma vontade, desde que Seu Zé Alfaiate (dono do Caboclinho 7 Flexas) morreu em 2016, eu e Iris criamos o desejo de homenagear o Caboclinho, que é essa agremiação que a gente faz parte há 18 anos. Sempre tivemos essa vontade de fazer uma criação juntas, porque apesar de estarmos juntas na vida artística, nos cruzamos pouquíssimas vezes, então, criamos uma vontade muito grande de estarmos juntas criando um espetáculo, e falar do caboclinho seria ouro pra gente, estaríamos homenageando essa agremiação que a gente tanto ama e cumprindo essa promessa que tínhamos feito de criarmos juntas.

Isso só veio acontecer na pandemia, quando eu e Iris voltamos a morar juntas depois de mais de dez anos vivendo em casa separadas, e aí, a gente pensou: "bem, agora que moramos juntas não temos mais desculpas. Já que estamos em casa com tempo para dedicar a uma criação, e vamos criar juntas". Daí, surgiu o primeiro edital emergencial, que foi o do SESC Pernambuco, e aí a gente inscreveu essa proposta de Arreia, e nós já tínhamos também inscrito essa mesma proposta em outros editais e não tínhamos sido aprovadas, como, por exemplo, o funcultura, o Klaus Vianna, se não me engano, não me recordo agora, mas aí escrevemos para o SESC e fomos aprovadas, e aí veio a concretização de uma vontade de anos que estávamos ensaiando fazermos juntas.

O processo foi bem diferente do que estávamos acostumadas a criar. Já tínhamos participado de outras companhias que a gente tinha trabalhado, com criações colaborativas e tudo, mas sempre em uma ótica de uma narrativa padrão, de contar histórias através da dança, algo como início, meio e fim, coreografias e tudo, e aí, Arreia partiu de um lugar diferente. Ele partiu da nossa necessidade de falar do caboclinho a partir do mundo dos sonhos, muitas coisas e pessoas fundamentaram Arreia para além dos sonhos e de Seu Zé Alfaiate, mas as narrativas da cultura indígena sobre o sonho, as cosmologias indígenas que falam dos planos, que falam dos planos de baixo, do meio e do alto, sendo: o de baixo ligado ao mundo concreto

- material, plano do meio ligado à ponte entre vida terrena e vida etérea, e plano do alto sendo esse lugar da espiritualidade.

Então, a gente tinha a cosmologia desses três universos. A gente tinha o sonho de Seu Zé, que recebeu um sonho com o Caboclo 7 flechas que pediu para que ele criasse o Caboclinho em recompensa da graça que ele alcançou com seu filho. E, a partir disso, a criação passou a ter uma guiança espiritual. Teve uma mestra juremeira que cuidou do lado espiritual da criação, junto com obrigações que Paulinho já fazia para o Caboclo 7 Flechas. A nossa casa, a qual morávamos juntas, à medida que a criação foi avançando, na casa, passaram a brotar ervas de poder, ervas que estavam doentes, tipo o pé de romã tava doente, a nossa cidreira tava com fungos, então, muitas plantas estavam doentes na casa e elas foram curando à medida que fomos criando, inclusive uma plantinha que não tinha crescido, e que na verdade estava adormecida, começa a renascer, que é a alfavaca de caboclo, que é a folha do caboclo 7 flechas. Então, a criação partiu muito dessa lógica não colonial, a gente brincava caboclinho nos ensaios. A gente ficava experimentando as diversas formas, e quanto mais a gente deixava redondinho, como um espetáculo com coreografia, menos ele se aproximava do que ele é agora, no momento. Chegou um momento que, no auge da pandemia, Paulinho 7 Flechas se aproximou da gente de longe, fazendo encontros online e depois uns 2, 3 encontros presenciais, e aí, ele foi assim a chave de tudo. Ele contava histórias antigas do caboclinho 7 flechas, que acabaram entrando posteriormente. Como falei anteriormente, quanto mais a gente se prendia a uma lógica mais a lógica dizia que essa não era a lógica. Quanto mais a gente deixava a criação fluir através das histórias e contações de Paulinho, dos nossos sonhos, dos fundamentos teóricos com ciclos de saberes indígenas, então, tudo isso foi alimento para desorganização mesmo, para a falta de lógica, para que a gente pudesse encontrar de uma forma muito nossa o jeito que a gente ia fazer Arreia para cena. Ainda dentro dessa lógica de desconstruir junto com as lógicas estabelecidas, mais ela fazia a gente se desconstruir, porque houve um período que a gente se machucou muito e que tivemos grandes bloqueios nos processos de criação. Em uma conversa com nossa mestra juremeira ela fez esse contato espiritual com nosso guia e disse: a força do acesso tá com vocês. Vocês possuem o cachimbo, então conversem com a espiritualidade, tragam Paulinho para

presença, porque ele sabe o que ele tem que fazer. Então, quando a gente desgarrou da forma e passou a criar rituais para o processo criativo tudo fluiu. Passamos a acessar o cachimbo diariamente, antes e depois dos ensaios, conversamos com o encanto a partir da nossa mangueira, que a gente tinha no quintal, quando passamos a trazer o rezo para dentro e os banhos para dentro da criação, quando Paulinho chegou com as obrigações para os caboclos . A gente começou a receber recados da espiritualidade, foram sopros que trouxeram Felipe e Marcelo pra fazer a filmagem do espetáculo, Maria Agrelli no figurino, Yohan na trilha sonora. Foram sopros também da espiritualidade quando nos alertaram de trazer banhos e bastante fumaça para cena para que nos protegesse, e tudo isso foi acontecendo de maneira muito fluida, a partir do momento que tomamos consciência que o processo não estaria na lógica que estávamos acostumadas a criar. E foi assim que Arreia surgiu com sopros de encanto, banhos, fumaças, quando abrimos para a natureza e quebramos uma parede dura, e ainda mais aberta para o sensível, tudo aconteceu.

ENTREVISTA 2 - Abiniel Nascimento: Vídeo performance ARACÁ

Mayara: O que você entende por retomada indígena?

Abiniel: Pra mim, retomada indígena, parafraseando o Cacique Carlinhos Tabajara, é uma coletividade indígena que se reúne para retomar uma terra. Eu tenho aprendido muito com ele que não há uma retomada indígena sem uma retomada de terra. Então, mesmo que uma ou duas pessoas indígenas comecem a resgatar sua identidade dentro de alguns espaços, a retomada só se dá a partir de uma coletividade. E esse trabalho de base tem que ser inserido dentro desse processo de autonomia da identidade também. Então, isso é o que hoje eu entendo enquanto retomada indígena, e eu acho que esse termo de alguma forma foi meio banalizado nesses últimos anos, porque foi usado de forma constante para definir uma retomada de identidade quando aos mais velhos, e nossas lideranças apontam para uma retomada indígena enquanto uma retomada de terra.

Mayara: Quando e como se entendeu como pessoa indígena?

Abiniel: Então, me entendo enquanto pessoa indígena desde muito cedo, na verdade, tenho noção dessa identidade desde muito cedo, pois na infância, quando minha mãe e minha avó sempre reiteraram essa identidade, de certa forma pontuando a nossa ancestralidade e dizendo que a gente era índio, né. Esse termo que é tão discutido, hoje em dia, e que trás em si vários fatores de pessoas indígenas não conseguirem se identificarem como indígenas e nem se verem como tal, que foi o meu caso, o de minha mãe e de minha avó, que mesmo entendendo essa presença indígena presente e muito perto, não é questão de bisavó, tataravó é questão atual, contemporânea, elas não se identificavam enquanto indígenas, e sim enquanto caboclas e etc. E aí, a partir do momento em que eu saio de casa e vou pra universidade, e antes da universidade ia para a escola na cidade, já que eu morava na zona rural, mas quando ia à cidade sou lido nesses outros espaços enquanto apenas racialidade negra e, de alguma forma, internalizo isso, por na época não fazer sentido pra mim uma identidade indígena que não seja aldeada, e quando eu lia nos livros de história que os povos de onde eu morava tinha sido dizimados, então como se fazer presente diante de uma história que diz que você não existe?! Por esses fatores genocidas e epstemicidas, também de alguma forma, eu comecei a me entender enquanto pessoa negra, até o momento que eu passei a ver a possibilidade de ser indígena mesmo, que, a partir da "história oficial", negasse essas existências, e isso só virou uma chave que estava ali esse tempo todo presente. Então, a racialidade negra me atravessou no sentido de como o olhar colonial projeta em uma pessoa indígena, porque uma pessoa indígena não pode ter pele escura ou cabelo cacheado, crespo, etc... Eu costumo pensar que a racialidade negra atravessa a ancestralidade indígena, assim como a ancestralidade indígena atravessa a negra, uma vez que muitos de nós pessoas indígenas a partir que nós pessoas indígenas compulsoriamente somos racializados negros. Então, é isso. Eu acho que, nos últimos anos, essa chave de identidade virou, e vi o quão potente e importante era não mais negar uma identidade que era originária, uma vez que essa é uma memória prática a partir da minha família e dos nossos modos de fazer, estiveram sempre presentes, inclusive atravessando a minha geração. Então,

começar a me auto afirmar indígena nos lugares, de modo geral, na minha vida, é sobretudo uma forma de negar nossos desaparecimentos e genocídios e de negar também uma racialidade que me foi imposta, né?! Mesmo conhecendo as possibilidades de miscigenação que houve também dentro da minha família, mas que essa miscigenação não exclui a possibilidade de sermos pessoas indígenas, tanto por parte de mãe quanto por parte de pai.

Mayara: Entendendo as manifestações artísticas como um elemento historiográfico ancestral (ainda que para as tradições não exista essa diferença delimitada entre a arte e a vida), como você conta suas narrativas através da arte?

Abiniel: O meu fazer artístico, para além da minha carga teórica e acadêmica, que é inegável para um exceção e uma construção do processo artístico, a minha prática é completamente atravessada pelo meu território e pela minha vivência enquanto pessoa indígena, né. Desde 2018 que venho me inserindo nesse lugar de artista visual, e é nessa andada que eu começo a pensar e, através dessas práticas que chamam de arte, penso meu território, identidade, as relações familiares e etc., então, é uma ferramenta muito importante hoje para entender o que é meu território, apesar de que tem se expandido para oficinas, filmes e vídeos, enfim... coisas que vão além desse lugar da arte. E ainda acho interessante pensar que as expressões culturais e espirituais, como maracatu de baque solto, os caboclinhos, o coco e etc., guardam em si essa lembrança ancestral que reverbera no presente e para além de uma linearidade. Eu penso muito que eu sou o que eu sou hoje porque eu tenho as memórias, porque em um momento eu vi um caboclo de lança cortar a estrada de terra em frente a minha casa. Então, é isso, a "arte", e esse lugar a qual ela é colocada, é um caminho para a memória firmar as identidades, pesquisas históricas e geográficas, então, acho muito importante, porque, no meu caso, é nesse lugar que chamam de arte que eu venho pensando a história do meu povo.

Mayara: Como foi o processo do vídeo performance ARACÁ?

Abiniel: Aracá surge enquanto ensaio poético e histórico chamado "Aracá partícula de tempo", e que foi publicado na revista Outros Críticos no final de 2020. Aí, neste ensaio, procuro experienciar, a partir da escrita, as relações entre retomadas territoriais dos povos de Pernambuco, assim como a permanência de uma memória indígena na Mata Norte de Pernambuco. Então, faço esses paralelos a partir de três instrumentos espirituais, que seriam o maracá, maracaxá e o maracatu, pego essas três palavras e absorvo delas três tempos, formando a partícula silábica aracá. E aí, é nesse texto que começo a me debruçar sobre essa presença indígena na Mata Norte de Pernambuco a partir das minhas lembranças, no meu território de Caraúba, que fica na Zona Rural de Carpina. Daí gera uma reflexão sobre corpos, territórios e espiritualidades e como isso se dá de forma quase que espontaneamente na Zona da Mata Norte, que por muitas vezes é atravessado por catequização e evangelização. Daí, no começo de 2021, aparece a possibilidade de realizá-lo enquanto um filme e eu começo a pensar em como adaptá-lo de um texto histórico para um filme, e o resultado acabou que não foi uma adaptação, mas sim uma continuidade desse texto em uma outra plataforma, quase um texto expandido mesmo. Aí, eu começo a pensar nesse filme outras possibilidades de memórias, presenças e lembranças, a partir do que eu já havia realizado em performance. Eu "reenceno" algumas performances e nesse processo que eu também insiro esses outros elementos e personagens que aparecem no filme. Eu não sei dizer muito sobre Aracá, pois ele é um ser a se desdobrar que não se revela, mas que também não se oculta, e que as imagens surgem a partir do sonhos. Através dessa relação profunda e quase inexplicável da lembrança de um sonho, seja atual ou antigo. No mais, eu acredito que aracá continua sendo partículas de tempos, porque ele margeia esses lugares de lembrança e sobretudo esse reconhecimento de território e em como esse território extrapola esses limites coloniais da geografia e da história até do tempo cronológico mesmo.

FECHANDO O CAICÓ

Fechando o Caicó é quando cantamos no final de uma gira de Jurema, fechando por um tempo o círculo energético que abre os portais de comunicação

com os encantados. É como se um oráculo se abrisse no tempo e nos permitisse experimentar uma outra dimensão e que, para nosso fortalecimento, deve ser aberta periodicamente para que não esqueçamos aquilo que nos mantém de pé. Ou seja, essa corrente energética não se finda quando fechamos, mas reverbera espiralando no tempo após o encontro. Aqui, nessas considerações finais, queria trazer a mesma ideia. Nada aqui se conclui, tudo vai permanecer a girar. A cada giro feito, conclusões se somam aos questionamentos, e é nesse ensejo de nada ser suficiente que o movimento se torna incessante.

Esse memorial foi pensado para além do registro da minha voz e corpo, mas também um lembrete para que eu não esquecesse o que me compõe. Nunca serei só uma, sou uma rúdia de outros corpos e histórias amalocadas em meu caminho. A importância de trazer aqui o registro de outros trabalhos com a mesma temática, partindo de formatos diferentes, faz com que nos situemos em qual período estamos vivenciando e em como golpear ao contrário. São gerações causando reboiço nas estruturas, e nada disso aqui é novo, e sim continuidade. Que esse documento histórico sirva enquanto metodologia viva dos saberes tradicionais e sobre como eles podem transformar vidas. Que esses trabalhos aqui apresentados também sejam materiais para serem apresentados em salas de aula, enquanto historiografia da dança pernambucana e de alerta que estamos aqui, vivos, pulsantes e criativos.

Esse trabalho não se limita a uma produção de conhecimento acadêmico. Aqui, consiste em uma amplitude de existências visíveis e invisíveis em movimento contínuo. A escrita não comporta a ousadia de um corpo, por isso escolhemos dançar. É um grito mudo, que só o corpo consegue representar as dimensionalidades que ele alcança. Os vestígios disso eu sopro aos ventos, querendo que chegue a tempos solares de vidas ainda mais pulsantes. Nesse momento, é como se eu escrevesse uma carta ao futuro que acontece amanhã cedinho. Que as vivências aqui documentadas sejam força vital e de trabalho para suspiros ainda maiores. Aproveito e deixo um aviso: é importante organizar a raiva, é preciso enxergar outros tecidos da sobrevivência, nem sempre é só o embate físico e bélico que toma forma as estratégias de contra-ataque.

Que o fio da história seja conduzido por outras vozes, e esse é um exercício também de quem nos escuta/lê, pois é a partir do ecoar de nossos testemunhos que

as memórias chegam a outros tempos. Não à toa, nesse trabalho escolhi falar da minha própria história, a fim de ser leal, imparcial e objetiva. Os trabalhos aqui citados e entrevistados foram assistidos por mim e me tocaram de maneiras muito profundas, e são essas pessoas que quis aqui referenciar e de alguma forma agradecer por existirem e pela disponibilidade de troca. Tudo aqui é coletivo, nada seria feito se não houvesse muitas mãos agindo e conspirando para que a entrega fosse real, confortável e autônoma.

Essas considerações finais também são um abraço de agradecimento àquelas e àqueles que semearam essa pesquisa junto a mim, primeiramente, minha família, na figura de Dona Nega, Dona Zu, Miriam Ferreira, Felipe Ferreira, Jéssica Costa, Ismael Ferreira, a todas as tias e tios, à minha Iyalorixá, Mãe Lu de Yemonjá, ao Babalorixá Pai Jr de Odé e todas e todos mais velhos do Axé Talabi, ao meu companheiro de vida Felipe Karnakis e ao meu queridíssimo orientador e amigo Diogo Lins. Agradeço também às convidadas e aos convidados entrevistados, aos colegas de curso que fizeram parte da minha formação enquanto ser humano, como diria minha amiga e dançarina Rebeca Gondim: "Na universidade, aprendi muito mais nos corredores do que nas salas de aula." Isso diz muito sobre a universidade enxergar mais seus alunos e as relações com seus entornos. Nada é desassociado, somos uma grande teia na história. Por falar em história, trago para esse embalo de despedida momentânea a letra da música "Fim da História", de Gilberto Gil:

Não creio que o tempo
Venha comprovar
Nem negar que a história
Possa se acabar
Basta ver que um povo
Derruba um czar
Derruba de novo
Quem pôs no lugar
É como se o livro dos tempos pudesse
Ser lido trás pra frente, frente pra trás
Vem a história, escreve um capítulo
Cujo título pode ser: nunca mais
Vem o tempo e eleger outra história
Que escreve outra parte
Que se chama: nunca é demais
Nunca mais, nunca é demais, nunca mais
Nunca é demais, e assim por diante, tanto faz
Indiferente se o livro é lido
De trás pra frente ou lido de frente pra trás
Quantos muros ergam

Como o de Berlim
Por mais que perdurem
Sempre terão fim
E assim por diante
Nunca vai parar
Seja neste mundo
Ou em qualquer lugar
Por isso é que um cangaceiro
Será sempre anjo e capeta, bandido e herói
Deu-se a notícia do fim do cangaço
E a notícia foi o estardalhaço que foi
Passaram-se os anos, eis que um plebiscito
Ressuscita o mito que não se destrói
Foi Lampião sim, Lampião não, Lampião talvez
Lampião faz bem, Lampião dói
Sempre o pirão de farinha da história
E a farinha é o moinho do tempo que mói
Tantos cangaceiros
Como Lampião
Por mais que se matem
Sempre voltarão
E assim por diante
Nunca vai parar
Inferno de Dante
Céu de Jeová

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5. ed - São Paulo: Cortez, 2011. pág 30

Filme **Orí** - Direção: Raquel Gerber. Pesquisa e Narração Beatriz Nascimento. São Paulo, 1989.

GONZALES, Lélia. **Por um feminismo afro-latino -americano: ensaios, intervenções e diálogos / organizado por Flávia Rios, Márcia Lima**. 1 ed - Rio de Janeiro: Zahar, 2020. pág 55

MARTINS, Lêda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela**. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó. 2021. pág 48

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas / Luiz Antonio Simas**. - 8 ed. - Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2021.

PERNAMBUCO, Sesc. **#CulturaEmRedeSescPe ARREIA**. 26/10/20. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=58PAcpT4KRg>>

GIL, Gilberto. **O fim da história**. Salvador - BA. 1992. Disponível em:  Gilberto Gil - O Fim da História . Acesso em 17 de junho de 22.