



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

Fernando da Silva Sarmento

TRÍADE CORPÓREA EM SOLO
Veredas da Ancestralidade Negra

Belém - PA
2018

Fernando da Silva Sarmiento

TRÍADE CORPÓREA EM SOLO
Veredas da Ancestralidade Negra

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Escola de Teatro e Dança, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado do Curso de Licenciatura Plena em Teatro.

Orientador: Prof.º Dr. Miguel de Santa Brígida Júnior.

Belém - PA
2018

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Central/UFPA-Belém-PA**

S246t Sarmiento, Fernando da Silva
Tríade corpórea em solo: veredas da ancestralidade negra /
Fernando da Silva Sarmiento. -- 2018.

Orientador: Prof. Dr. Miguel de Santa Brígida Júnior.

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de
Licenciatura em Teatro, Belém, 2018.

1. Etnocenologia. 2. Teatro – Processo criativo. 3. Negros na
arte. 3. Teatro – aspectos antropológicos. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.01

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726

Fernando da Silva Sarmento

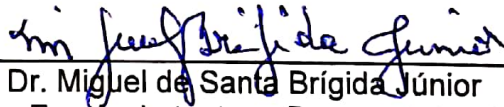
TRÍADE CORPÓREA EM SOLO
Veredas da Ancestralidade Negra

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

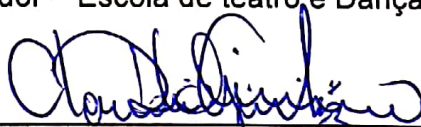
Data: ___/___/___

Conceito: Excelente

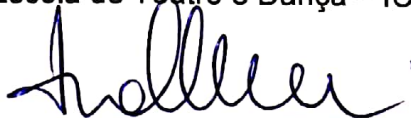
BANCA EXAMINADORA



Prof.º Dr. Miguel de Santa Brígida Júnior
Orientador – Escola de teatro e Dança – ICA/UFPA



Prof.º Me. Cláudio Cristiano Chaves das Mercês
Avaliador – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA



Prof.ª Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida
Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Belém - PA

2018

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores 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 Fernando da S. Sarmiento

Fernando da Silva Sarmiento

Local e Data: Belém, 08 de Junho de 2018

DEDICATÓRIA (S)

À minha mãe Maria Esmeralda Oliveira da Silva, que do seu jeito singular expressa seu amor. Nossa relação é marcada por conflitos, nem por isso deixo de amá-la, a ela dedico esta escrita. Pela nossa história e pelas tramas que a vida teceu e por um período nos separou, mas ela própria nos uniu novamente. Peço as energias do sagrado que acalmem seu coração aflito.

Ao meu pai José Ronaldo Freire Sarmiento, que também do seu jeito singular expressa seu amor. Nossa relação nesses últimos meses também é marcada por conflitos, mas a ele expressei minha gratidão. Conflitos em nossa vida familiar sempre existiram, mas o amor de ambos eu recebi. Este talvez seja o único lugar onde os dois estarão lado a lado, me permito esta façanha.

As energias do sagrado pela permissão, inspiração, encantamento. Por me permitirem extrair beleza das dores de minha ancestralidade negra através da sensibilidade criativa e transformar em arte, por me permitirem o reconhecimento de minha negritude. Caminhem comigo, me guiem, tragam-me sempre luz.

Saravá!

Axé!

Evoé!

Á Dionísio. Merda!

AGRADECIMENTOS

À todas as pessoas que cruzaram as veredas de minha vida e caminharam comigo, me deram forças, entusiasmo, acreditaram em mim. Gratidão pelos afetos, pelas risadas no barzinho nos momentos de descontração, pelos trabalhos feitos em parceria na faculdade e fora dela, gratidão pelos cachês que ajudaram muito na vida acadêmica. Gratidão aos familiares, principalmente aos irmãos, primas, sobrinho, que vez ou outra perguntavam sobre meu ofício, me assistiram em cena e vibraram comigo.

Gratidão!

À Arthur Ronaldo (sobrinho),

Aos meus irmãos: Marcelo Sarmiento; Marcilene Brito (Márcia); Pedro Paulo Sarmiento; Rômulo Sarmiento e Wagner Ronaldo.

À minha avó Dona Iza.

Ao meu Avô Aníbal.

À Bianca Neves, Bruna Vasconcelos, Evellyn Cauana, Jaqueline Sarmiento, Larissa Sarmiento.

Aos amigos que o teatro me presenteou: Alan Fonseca, Camila Góes, Leonardo Andrade, Maridete Daibes (professora-amiga) não sei mensurar, lhe sou muito grato! Murilo Miranda (meu mano), Nilson Chucre, Thais Amaral (amiga-irmã), Paula Barros, Rafael Cunha, Selma Pires, Sílvia Teixeira, Sttefane Trindade.

Aos professores: Aníbal Pacha, Cláudia Gomes (amiga), Miguel Santa Brígida (orientador), Wlad Lima.

“E hoje nos lembramos, sem nenhuma tristeza dos foras que a
vida nos deu...”

Vanessa da Mata

“O teatro me permite não pertencer a nenhum lugar, não está
ancorado a uma só perspectiva e permanecer em transição.”

Eugenio Barba.

RESUMO

Esta pesquisa atravessa meu processo criativo de construção cênica, enveredada em meus trajetos de vida, religiosidade e acadêmico. Nasceu da observação dos estados de corpo e de consciência, respectivamente: corpo torturado, em transe e em crise, tendo como base teórica e metodológica a Etnocenologia que enfatiza o trinômio artista-pesquisador-participante, valendo-se das relações entre o saber popular do terreiro e o saber científico, indissociado deste estudo, apresentei um resultado cênico, denominado Tríade Corpórea em Solo: Veredas da Ancestralidade Negra. O reconhecimento de minha negritude. Três estados de corpo distintos, com significados específicos são base para a elaboração de partituras corporais, tornam-se um corpo uno a partir das contrações musculares involuntárias e recorrentes que os mesmos processam nestes estados de corpo e sua resultante em solo. Esta pesquisa descritiva integrada ao trabalho solo prioriza o trabalho e o corpo do ator, fui ao encontro de premissas que pensem a cena teatral a partir de um novo olhar, priorizei o cotidiano do terreiro, as experiências de vida e a religiosidade, para deles extrair potencialidades criadoras. Enveredo pelas noções propostas por Armindo Bião na perspectiva da Etnocenologia, numa travessia pelos estados de corpo e de consciência, dialogo também com Vicente Salles e apresento um sobrevôo pela historicidade do negro no Pará.

Palavras-chave: Ancestralidade, Etnocenologia, Processo criativo, Estados de corpo.

RÉSUMÉ

Cette recherche traverse mon processus créatif de construction scénique, suivi dans mon parcours de vie, religiosité et académique. Elle est née de l'observation des États de corps et de conscience, respectivement : corps torturé, en transe et en crise, en se basant sur la théorie et méthodologie de l'ethnoscénologie qui met l'accent sur le trinôme : artiste-chercheur-participant, en profitant des relations entre le savoir populaire de l' Umbanda et le savoir scientifique, indissociable de cette étude, j'ai présenté un résultat appelé triade corporelle en solo: chemins d'ascendance noire. La reconnaissance de ma négritude. Trois états de corps distincts avec des significations spécifiques sont la base pour l'élaboration de gestes corporels, ils deviennent un corps uno à partir des contractions musculaires involontaires et récurrentes qu'ils traitent dans ces états de corps et leur résultant en solo. Cette recherche descriptive intégrée au travail en solo priorise le travail et le corps de l'acteur, j'ai cherché des prémisses qui pensent la scène théâtrale à partir d'un nouveau regard, de cette façon, je donne la priorité au quotidien de l'Umbanda, aux expériences de vie et à la religiosité pour extraire des potentialités créatrices. Je tiens en compte les concepts proposés par Armino Bião en ce qui concerne l'ethnoscénologie, d'une traversée par les états de corps et conscience, je dialogue aussi avec Vicente Salles et je présente un survol de l'historicité du nègre au Pará.

Mots-clés: Ascendance, ethnoscénologie, processus créatif, états de corps.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Recorte 1 da imagem indutora do trajeto metodológico.....	10
Figura 2: Imagem indutora do trajeto metodológico.....	20
Figura 3: Recorte 2 da imagem indutora do trajeto metodológico.....	23
Figura 4: Arte do cartaz do espetáculo.....	32
Figura 5: Registro de ensaios do espetáculo.....	33
Figura 6: Elenco do Espetáculo.....	34
Figura 7: Registros do Espetáculo apresentado no cine-teatro do CCBEU, 2012.....	35
Figura 8: Apresentação dos Mitos 2013.....	39
Figura 9: Apresentação dos Mitos 2013.....	40
Figura 10: Recorte 3 da imagem indutora do trajeto metodológico.....	42
Figura 11: Partituras corporais registradas durante ensaios do solo, 2014.....	46
Figura 12: Partitura corporal corpo em transe.....	48
Figura 13: Partitura corporal corpo em crise.....	50
Figura 14: Diagrama das movimentações e deslocamentos.....	52
Figura 15: Diagrama final do solo.....	55

SUMÁRIO

ABRINDO O CORAÇÃO: TRAJETO DE TRANSIÇÃO ENTRE VEREDAS.....	10
SEÇÃO I - CIPÓS E GALHOS: DA ANCESTRALIDADE, DA RELIGIOSIDADE E DO CORPO-CENO.....	23
1.1: Elos da Ancestralidade Negra.....	24
1.2: Elos da Religiosidade.....	29
1.3: Corpo-ceno.....	32
SEÇÃO II – UM SÓ CORAÇÃO: CORPO TORTURADO, EM TRANSE E EM CRISE.....	42
Palpitações.....	57
Referências.....	60

ABRINDO O CORAÇÃO: TRAJETO DE TRANSIÇÃO ENTRE VEREDAS

FIGURA 1- Recorte 1da imagem indutora do trajeto metodológico.



Fonte- Criação do próprio autor.

Chego a este estudo a partir de um trajeto que me atravessa. Trato aqui de veredas, termo que se usa para designar passagens, atalhos por onde os bichos andam, cortam caminhos, diminuem as distâncias para se locomoverem entre os espaços de sua territorialidade ou quando à espreita está o perigo. Na infância ouvi muito este termo, pronunciado por meus avós, pais e tios. Irei enveredar em minha trajetória de vida. Entrelaçado por essas percepções, cruzarei caminhos, encruzilhadas, lugares por onde passei, apropriando-me destes para corporificar memórias físicas das veredas por onde a vida me conduziu.

Veredas que a muito custo percorri entre caminhos sinuosos e incertos de minha existência. Nasci em um vilarejo denominado Fazendinha¹, município de Marapanim². Por lá vivi até os quatro anos de idade. Éramos cinco filhos, um sexto nasceu em outra vereda que percorri bem depois da separação de meus pais, residíamos nesta época em Marituba³, à margem de uma vereda muito movimentada, a Rodovia BR 316, palco do episódio que afastou mamãe de nós por alguns anos.

Antes de tudo, volto à cidadezinha onde nasci. Tenho lembranças boas daquele lugar, cheio de mistérios, o imaginário popular é rico. À noite, a vizinhança se sentava a frente das casas para contar histórias de assombração, visagens, os famosos causos como na maioria das cidades do interior do estado fazem. Sentia muito medo, as histórias eram as mais variadas: do curipira, da matinta-pereira, a feiticeira - uma mulher que se transformava em algum bicho, além da procissão que conduzia um caixão na madrugada. Quando ia deitar, não conseguia dormir, o medo

¹ Vilarejo pertencente ao Município de Marapanim no Estado do Pará, a população vive da agricultura de subsistência. Disponível em: <http://www.marapanim.pa.gov.br/sobre>. (Acessado em 25/01/2018 às 10h00min).

²Marapanim é um município brasileiro do estado do Pará. Sua população estimada em 2016 era de 27.471 habitantes. Possui uma área de 799,2,99 km². O município é famoso por possuir praias paradisíacas. As mais famosas são: Marudá, Camará, Crispim e Sacaitéua. Disponível em: <http://www.marapanim.pa.gov.br/sobre>. (Acessado em 25/01/2018 às 10H20mim).

³Marituba é um município brasileiro do estado do Pará, Região Norte do país, localizado na Região Metropolitana de Belém, distante 11 km da capital. Possui uma extensão territorial de 103,279 km². Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2015 sua população foi estimada em 122.916 habitantes, sendo o nono maior município do Pará. Disponível em: <http://www.marituba.pa.gov.br/site/o-municipio-obre-o-municipio>. (Acessado em 25/01/2018 às 10h40min).

de surgir alguma assombração me causava pavor, dormia em rede, sentia nas costas o medo que se tornava físico.

Este mesmo medo, arrepio nas costas, calafrios, senti em outros momentos. Mamãe cuidava-se espiritualmente com um pai de santo na Cidade Nova⁴. Ela sempre me levava, mas eu nunca entrava no terreiro, ficava do lado de fora esperando ela voltar, essa espera tornava-se ainda mais sofrida, o medo me apavorava, imaginava mil coisas, sentia o cheiro da defumação, das ervas e os arrepios nas costas aumentavam, só passava depois que íamos embora de lá.

Ainda em Marituba, à margem da Rodovia BR 316, aconteceu o que já sabíamos, mamãe foi embora de casa, ela própria nos contou, não entendíamos ainda o que significaria tudo isso, nós a ajudamos a fazer as malas e escondê-las em baixo da cama. Mas o fatídico dia foi muito difícil, muito triste. Minha avó carregando minha irmã menor no colo e segurando outro pela mão, eu e outros dois irmãos também a acompanhamos até a parada, todos já choravam, nos abraçou despedindo-se, entrou no ônibus e partiu, cruzando outras veredas para longe de nós. Muita tristeza, muita dor, era o corpo inteiro agora sofrendo dores que jamais imaginei sentir. O tempo ajudou a superar, foram alguns anos longe dela.

Depois deste episódio partimos para uma longa jornada, desta vez uma vereda poeirenta e perigosa, a morte a todo tempo estava à espreita. Atravessamos a Rodovia Transamazônica⁵ sobre um caminhão pau de arara. Sua carroceria foi por oito intermináveis dias nossa casa improvisada, com colchões, redes, fogão. Desta viagem tenho na memória uma imagem que recordo até hoje, a de meu avô sentado atrás na carroceria, corpo estático e empoeirado, permaneceu assim a viagem toda,

⁴ O maior conjunto habitacional do Estado do Pará. O que era para ser a “periferia de Belém”, que atribuiu ao município de Ananindeua o nome de “cidade dormitório”, hoje com 36 anos de fundação é uma verdadeira “cidade”, um bairro com inúmeros estabelecimentos comerciais, escolas, faculdades, hospitais, clínicas, bancos, postos de gasolina entre outros serviços. Disponível em: <http://www.adrielsonfurtado.blogspot.com.br>. (Acessado em 24 de maio de 2018 às 15h30min).

⁵ A Transamazônica ou Rodovia Transamazônica (BR-230) foi construída no decorrer do governo de Emílio Garrastazu Médici, entre os anos de 1969 e 1974. [...], a execução do projeto aconteceu em um período de regime militar no Brasil. [...] A transamazônica corta o país no sentido Leste-Oeste, por isso é considerada uma rodovia transversal, no entanto, em grande parte, não é movimentada. [...]. O objetivo de se construir uma rodovia dessa proporção era para interligar as regiões, especialmente a região Norte como restante do Brasil, e povoar aquela área tão desabitada. A inauguração aconteceu no dia 30 de agosto de 1972. A intenção original era que a rodovia fosse pavimentada. [...] Como a rodovia não é pavimentada, fica intransitável entre outubro e março, período que determina a época chuvosa na região. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/brasil/transamazonica.htm>. (Acessado em 24/05/2018 às 16h00min).

seu olhar perdido no horizonte que ficava para trás, pensativo e preocupado com os perigos daquela rodovia sinuosa, empoeirada no verão e lamacenta, cheia de atoleiros no inverno.

Sobrevivemos à viagem, fixamos morada no km 85 da rodovia Transamazônica. Aquele lugar lembrava muito a cidadezinha onde nasci, com as mesmas crendices populares, causos, histórias de assombração. A diferença é que possuía rios bem maiores e algumas cocheiras. Farta de alimentos: frutas, caças e pesca. Por um curto período vivemos em uma fazenda, depois de um tempo já tínhamos casa própria. A vida foi seguindo seu fluxo normal, quando mais uma vez o medo toma conta de mim, medo da morte, de perder meu irmão mais novo. Quando brincávamos, ele era o único que deitava em um lugar qualquer, não reagia, passava o tempo todo deitado, sofrendo alguma dor, alguma coisa o consumia. Meu corpo estremecia de medo, aquele calafrio voltava a minhas costas, o mesmo que eu sentira quando ouvia histórias de assombração, ou acompanhava mamãe ao terreiro e a mesma dor de quando ela foi embora de casa. Mais uma vez sobrevivemos.

O tempo passa, retornamos a Belém, minha vereda fixa até hoje. De lá veio um fruto, meu irmão caçula, filho do segundo relacionamento de meu pai. A mãe dele veio grávida, ele nasceu aqui. Passaram-se alguns anos, a mãe dele se separa de meu pai. Cheguei à noite em casa, ele estava cabisbaixo, triste, dei-lhe um forte abraço acolhendo-o como um filho, disse-lhe que nunca estaria sozinho, pois me terá ao seu lado, serei seu irmão, seu pai e sua mãe a partir daquele momento. Aos sete anos de idade aconteceu algo estranho, pensávamos que ele era sonâmbulo. Levantou-se a noite, com os olhos arregalados e vermelhos, mãos e braços contorcidos. Durante esse período aconteceram algumas vezes, sempre à noite, depois de um tempo não voltou a acontecer, voltou a sofrer com isso por volta dos dezessete anos de idade.

Começa então nossa busca por respostas para o que acontecia com meu irmão. Fomos a igrejas, terreiros, rezadeiras. A receita para o tratamento: banhos e mandingas. Procuramos também o médico para fazer exames, nada de se chegar a um diagnóstico. Pois antes acontecia apenas durante a noite, agora a qualquer hora

do dia ele sofria crises. Depois de alguns meses melhorou significativamente, apenas a noite e com pouca intensidade até ficar bem raro.

No ano de 2016 volta a sofrer com crises a qualquer hora do dia. Voltamos a percorrer todas as veredas possíveis para descobrir o que era aquilo. Terreiros, igrejas, centro espírita e o médico que diagnostica por fim epilepsia⁶. Hoje controlada como remédio de uso diário. Neste ínterim, quando se estava chegando ao diagnóstico, o levei a um terreiro de Umbanda⁷, onde fez um tratamento espiritual de três semanas. A entidade, uma Preta Velha⁸ que fez o tratamento, disse que era uma doença espiritual, mas agora com o tratamento ele estava liberto, um dia poderia voltar. “Deves se cuidar e pedir proteção a Ogum⁹, sempre”, disse ela.

Foi a primeira vez que fui a um terreiro de Umbanda. Entretanto meu contato com o universo afro religioso aconteceu em 2012, quando participei da montagem de um espetáculo teatral. Ensaiávamos num terreiro de Candomblé¹⁰ no Conjunto

⁶ A epilepsia é uma doença comum do cérebro, afetando 1% da população mundial. Clinicamente as epilepsias são caracterizadas por crises espontâneas e recorrentes, convulsivas ou não-convulsivas, que são causadas por descargas parciais ou generalizadas no cérebro. Epilepsia: uma janela para o cérebro. Multiciência #3 – pg.1. Outubro de 2004.

⁷Religião brasileira (ver Concone 1987), enquanto sincretismo nacional a partir de matrizes negras (macumba, candomblé) e ocidentais (catolicismo, Kardecismo), é a Umbanda também recente. A padronização inicial de seus ritos e prenúncios de institucionalização datam da década de 20, quando Kardecistas de classe média, atraídos pelos espíritos de caboclos e pretos velhos que se incorporavam nos terreiros de macumba do Rio de Janeiro, neles adentraram e assumiram sua liderança. NEGRÃO, Lísias Nogueira. Umbanda: entre a cruz e a encruzilhada. Tempo social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5 (1-2): 133-122, 1993 (editado em Nov. 1994).

⁸ Guias espirituais que se apresentam com roupagem fluidica de velhos e velhas africanos que viveram nas senzalas – a maioria escravos que morreram no tronco ou de velhice – [...], são espíritos elevados e de grande sabedoria, que trazem esperança e quietude aos anseios dos que os procuram para amenizar suas dores. São mandingueiros poderosos, baforando a fumaça de seu cachimbo, promovem a limpeza e harmonização das vibrações de seus médiuns e consulentes (pessoas que se consultam com entidades espirituais). Flávio Penteado. Povo de Aruanda – Manual de Orixás e Guias Espirituais, pg. 158 – 2ª Edição - São Paulo – Editora Nova Senda – Outono de 2017.

⁹ Ogum é o Orixá protetor contra as guerras e contra as demandas espirituais. Patriarca dos exércitos, dono das armas, Ogum é o poder do sangue que corre nas veias. Orixá da manutenção da vida, é protetor de todos os seguidores da Umbanda e daqueles que sofrem perseguições materiais ou espirituais. Por isso é considerado o General da Umbanda. Conhecido como o general de Oxalá, Ogum protege a todos que a ele recorrem. Orixá guerreiro, senhor do ferro, sincretizado com São Jorge no Sul do Brasil e com São Sebastião do Sudeste para cima. Flávio Penteado. Povo de Aruanda – Manual de Orixás e Guias Espirituais, pg. 61 – 2ª Edição - São Paulo – Editora Nova Senda – Outono de 2017.

¹⁰Religião dos Orixás no Brasil; também designa o local de culto. Reginaldo Prandi – Segredos guardados: Orixás na alma brasileira – São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pg.304.

Maguari¹¹, o espetáculo chamava-se O Griot e os Espíritos da Terra - da Era Cantida aos Dias Atuais. Espetáculo teatral vencedor do 2º Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro Brasileiras de 2011. Griots são velhos sábios que vão de aldeia em aldeia na África preservando a memória de seus antepassados, exímios contadores de histórias. Sentam-se aos pés dos baobás, árvore gigante, sagrada para eles, contam com sabedoria e maestria os segredos e histórias de seus antepassados, mantendo viva a história, tradição e memória de seu povo.

Outro contato que tive com o Candomblé aconteceu no ano de 2013, quando fiz a disciplina Técnicas Corporais II do Curso Técnico em Formação de Ator pela Escola de Teatro e Dança da UFPA. Nesta disciplina se trabalhou elementos da cultura afro brasileira e de matriz africana, tendo como resultado um solo, no qual se escolhe um mito. Trabalhei em minha construção cênica o Orixá Exú¹², tive orientações de uma amiga que na época era mãe de santo, indo a convite dela ao terreiro de candomblé.

No ano seguinte, 2014, para o teste de habilidade para o curso desta graduação, criei o solo Corpo - Memória Ancestral. Voltei meu olhar às alterações que corpo e mente sofrem em determinados estados. Na época denominei de estados orgânicos do corpo, com potencialidade criadora, originaram-se desta vivência partituras corporais, atentei para as contrações musculares involuntárias e recorrentes que os mesmos processam e foram experimentadas, por meio das quais cheguei a uma unicidade para estes estados de corpo.

Estas vivências e observações levaram-me as seguintes especificidades e qualidades: Criar cenicamente o corpo de um escravo que sofresse chicotadas,

¹¹ Conjunto Residencial Jardim Maguari, localiza-se às margens da Rodovia Augusto Montenegro, Km09, área metropolitana de Belém, limita-se ao norte como bairro do Tenoné, a oeste com a Rodovia Augusto Montenegro, a leste com o rio Ariri e ao sul com o Conjunto Satélite. [...] O conjunto foi projetado para 2500 unidades habitacionais distribuídas em 33 alamedas. Seu processo de construção deu-se no final da década de 70 e início de 80 do século passado. Disponível em: <http://www.ribaprasempre.blogspot.com.br/2010/09/contextualizacao-historico-geografico>. (Acessado em 24/05/2018 às 16h30min).

¹² Exú faz ponte entre esse mundo e o mundo dos orixás, especialmente nas consultas oraculares. Como os orixás interferem em tudo que ocorre neste mundo, incluindo o cotidiano dos viventes e fenômenos da própria natureza, nada acontece sem o trabalho de intermediário do mensageiro e transportador Exú. Nada se faz sem ele, nenhuma mudança, nem mesmo uma repetição. Sua presença está consignada até mesmo no primeiro ato da criação: sem Exú nada é possível. O poder de Exú, portanto, é incomensurável. Reginaldo Prandi – Exú, de mensageiro a diabo: Sincretismo católico e demonização do Orixá Exú – IN: Revista USP, São Paulo, nº 50, pg. 46-63, junho/agosto 2001.

açoites, remetendo diretamente ao negro traficado para o Brasil, escravizado nos engenhos de cana-de-açúcar e lavouras de algodão, torturado no tronco das senzalas, esta foi a ideia principal. Busquei mais dois estados de corpo que tivessem semelhanças para propor inter-relação com o primeiro. Voltei meu olhar para o terreiro de umbanda, no momento em que o filho de santo incorpora uma entidade, atentei para as alterações visíveis que o corpo processa neste estado, alterado, modificado. O terceiro estado de corpo é o momento de uma crise epilética, ocorrendo sobre este, convulsão, se debate, se contorce. Uso como referência a patologia que meu irmão sofre, conforme mencionada anteriormente, hoje controlada com remédios de uso diário.

Inseri estes estados de corpo e consciência em meu processo criativo, imprimi estas qualidades e significados, indo ao encontro neste trajeto com noções que a Etnocenologia propõe: estados de corpo e de consciência alterados ou modificados enquanto fenômenos vivos, dando a eles novos significados, me apropriei das definições de matrizes estéticas, que para BIÃO:

Essa expressão é mais uma noção teórica “mole” que um conceito “rígido” (MAFFESOLI, 1985, P. 51 sq. 63), considerando-se que, no âmbito geral da cultura, assim como no campo mais específico da estética, pode-se sempre buscar compreender um fenômeno contemporâneo a partir do esforço de identificação de sua filiação histórica e de seu parentesco atual, com outros fenômenos. A utilização dessa expressão – matrizes estéticas, sempre no plural, possui, do ponto de vista teórico, uma consciente proposição paradoxal, posto que a palavra matriz remete à ideia de mãe, que também remete à ideia de unicidade, quando pensada como uma e única pessoa, do gênero feminino, que alimenta em seu próprio corpo e assim é expressamente geradora de outra, enquanto que a palavra matrizes multiplica esse ente, ainda que se referindo a um mesmo fenômeno – seu descendente direto. O que se pretende ao se recorrer a essa figura paradoxal de linguagem, é chamar a atenção para o fato de que, na cultura, cada fenômeno possui, simultaneamente, múltiplas matrizes, fato que é de diversos processos de transculturação. A isso, chamei de “família de formas culturais aparentadas” [...], identificadas por suas características sensoriais e artísticas, portanto estéticas, tanto num sentido amplo, de sensibilidade, quanto num sentido estrito, de criação e compreensão do belo (BIÃO, 200, p. 15). Assim, podemos falar, por exemplo, de matrizes estéticas, a partir de referências linguísticas, religiosas, geográficas, históricas, geo-históricas, étnicas, técnicas, temáticas, teóricas, tecnológicas etc. (BIÃO, in: V Colóquio Internacional de Etnocenologia, p.46)

Há, portanto características comuns que encontro nestes estados alterados de corpo e de consciência, oriundos de uma matriz geradora, que no contato com outras formas de cultura gera outro fenômeno, chego então a espetacularidade do meu solo, constituído de elementos de uma matriz enveredada na ancestralidade

negra. Aproprio-me destes estados de corpo, enfatizando o que a Etnocenologia propõe enquanto fenômenos vivos. Estados alterados ou modificados de corpo e de consciência, segundo BIÃO:

A alteração do modo mais habitual de se ter consciência do mundo e de si próprio. Daí se fala de estados modificados (LAPASSADE, 1987) ou alterados (BOURGUIGNON, 1973) de consciência, frequentemente associado, por exemplo, ao transe, ao êxtase e à possessão (BIÃO, 1990, p. 132-142) ressaltando a indissociabilidade tão cara à Etnocenologia entre corpo e consciência e por outro, para me reportar às artes do espetáculo que se sustentam em boa medida, na prática e exercício de alterações dos estados de corpo habituais do dia-a-dia. Utilizando deste modo as expressões estados de corpo e de consciência para tratar dos objetos da Etnocenologia". (BIÃO, in V Colóquio Internacional de Etnocenologia, p. 45)

Enveredado nestas noções para a criação de um experimento cênico, em solo, que nasce no corpo, de maneira que *desperto um dia e me atribuo um único direito: exigir do outro um comportamento humano*. (FANON, pg. 189. 2008). Antes não enxergava minha identidade, me chamavam de meu preto, moreno, mas nunca atentei para questões de cor. Passei a vislumbrar um prisma de muitas diferenças. O homem se sente superior ao outro, menospreza o outro quando então me reconheço negro, *desperto então em um mundo onde as coisas machucam; um mundo onde exigem que eu lute; um mundo onde sempre estão em jogo o aniquilamento e a vitória*. (FANON, pg.189. 2008)

O fenômeno carrega consigo vozes de revolta, de clamor, e mais do que isso, meu reconhecimento quanto a minha negritude. Desta forma, aprofundo minhas veredas nos aportes epistemológicos da Etnocenologia, valendo-se de seu corpo teórico metodológico para corroborar com minha pesquisa, pois afirma que:

O acolhimento de pesquisas que associam o saber científico com o saber popular, numa abordagem que associa a teoria e a prática como principal premissa epistemológica[...]. Privilegia a inteligência do discurso indissociado da fonte que o gerou, abrindo um novo caminho para a análise dos fenômenos espetaculares. A proposição etnocenológica ratifica a indissociabilidade entre prática e teoria para a pesquisa científica, reafirmando a importância do trinômio artista-pesquisador-participante na vivência, na experiência encarnada, em suas escolhas teóricas e nas suas práticas criativas identificadas com o processo criador. (SANTA BRÍGIDA, in: V Colóquio Internacional de Etnocenologia, p.199).

Desperto para estes elementos empíricos nas veredas do meu trajeto de vida, agora amadurecido enquanto artista-pesquisador-participante, este trabalho de conclusão de curso faz um trajeto nas minhas veredas cênicas, indissociado de minha trajetória de vida e de minha religiosidade, na perspectiva do que Gilbert

Durand denomina de trajeto antropológico, o acúmulo de tudo aquilo que é empírico às vivências, as experiências de vida, para extrair o CENO – CORPO de Etnocenologia. Vivenciar meu corpo de ator em cena, que também passa por alterações nos estados de corpo e de consciência diante do espectador no ritual do teatro. A Etnocenologia propõe ainda como pilar epistemológico os PCHEOS: Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados. Há neste pilar três subconjuntos:

O conjunto mais fácil de ser caracterizado seria o conjunto das Artes do Espetáculo, compreendendo o teatro, a dança, a ópera, o circo e outras artes mistas correlatas, na qual se distinguem artistas e espectadores. A prática aí é substantiva. Ritos Espetaculares, englobando: de um lado, rituais religiosos, festas, cerimônias periódicas, cíclicas e sazonais, nos quais os participantes tendem a se confundir entre si; e, de outro lado, eventos políticos e competições esportivas, nos quais a distinção entre participantes e espectadores parece mais evidente. [...] Formas Cotidianas ou Papéis Sociais que são repetidas rotineiramente num mesmo espaço, com pessoas caracterizadas em papéis sociais (educador/ educando, vendedor/ cliente, médico/ paciente, sacerdote/ fiel, transportador/ transportado, esportista/ transeunte/ banhista, etc.), reconhecíveis socialmente por seus figurinos, adereços e posturas corporais, por suas formas de expressão vocal e gestual, reveladoras de estados de consciência e de corpo, simultaneamente de teatralidade e espetacularidade. (BIÃO, Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos, p. 94, 1999)

Esta pesquisa envereda-se, portanto, pelos três subconjuntos estudados pela Etnocenologia. Dos Ritos Espetaculares, especificamente os ritos da Umbanda. No espaço físico do terreiro onde esses rituais acontecem, observei as alterações dos estados de corpo e de consciência que sofrem o corpo do filho de santo ao receber uma entidade. Aqui mais precisamente o corpo em transe. Este consciente ou inconsciente, diferente do modo habitual de sentir, ver o mundo e as coisas, das interações na sociedade. O corpo neste estado alterado está pleno de energias. Há uma troca ente os circundantes do espaço, como também uma maneira diferenciada de se relacionar com aquele lugar: saudações e gestos, um comportamento diferenciado onde a espetacularidade é visível.

Neste trajeto, o CENO que denomino Tríade Corpórea em Solo - Veredas da Ancestralidade Negra, como parte integrante e indissociável desta pesquisa, proponho aqui detalhar, pormenorizar a construção do processo criativo. Insiro elementos que vão desde a concepção inicial deste solo, como as indagações e questionamentos que me nortearam neste trajeto. E como já presente desde o início, a Etnocenologia como caminho teórico metodológico.

Chego neste trajeto, ao corpo de ator, reflito também as alterações que este corpo processa. Para tanto, nesta construção cênica, pensando no trabalho de ator, a antropologia teatral que estuda o homem em estado de representação organizada, valendo-se das técnicas corporais que se repetem em diversas culturas, refleti o corpo cotidiano e o extra cotidiano, trabalhei a dilatação deste corpo para a construção cênica. Um corpo de ator alterado, metamorfoseado diante do espectador no ritual do teatro. O corpo figurou como elemento de primeira grandeza, enfatizo suas potencialidades no processo criativo. Proponho neste enveredar pelos estados de corpo e de consciência um entrelaçamento entre os ritos da umbanda e do teatro, indissociado destes, minha religiosidade e os afetos de minha trajetória de vida, pois:

Afeto enquanto substância fundante para o resultado qualitativo e original dessas travessias na construção do pensamento e da teoria etnocenológica. Afeto enquanto amálgama da energia do corpo pesquisante no envolvimento com o objeto e o fenômeno de pesquisa, seus sujeitos, seu contexto e suas relações humanas. Afeto comungado, somado, dividido e multiplicado como dimensão criativa, operativa e espiritualizada para a pesquisa em artes cênicas. (SANTA BRÍGIDA, pg. 23, 2015).

Afeto representado na figura de meu irmão, por meio de um olhar sensível que lancei sobre a patologia que este sofre para a elaboração de partituras corporais que se inter-relaciona com os outros dois estados de corpo e de consciência.

Nas encruzilhadas deste enveredar-se, entre as idas e vindas em territórios distintos, inseri em meu processo criativo a imagem indutora de meu trajeto epistêmico, desenhada por mim como inspiração cênica e metodológica, nela está impresso todo meu processo de construção cênica, minha metodologia. Percorro por meio de suas sinuosidades e traçados, minha escrita, enveredado em meus trajetos: religiosidade, afetos, cênico, como também os trajetos de minha ancestralidade.

Entrelaçamentos que este indutor, me permitiram encontrar, percorrer, traçar. Possibilidades de criação, de envolvimento, descobrimentos múltiplos impresso numa imagem indutora, norteadora desta escrita acadêmica e cênica. A seguir apresento esta árvore, discorro um pouco sobre seus significados e especificidades:

Figura 2: Imagem indutora do trajeto metodológico



Fonte - Criação do próprio autor.

Esta árvore traz significados que imprimo nela. Aqui está a estrutura que organiza minha pesquisa, minha metodologia, destacando os três corações em cores distintas. Entrelaçado por cipós na cor vermelha, uma árvore sem folhas, mas nem por isso sem vida. Não é uma árvore qualquer, seus galhos são retorcidos, como as próprias partituras corporais por mim concebidas para a criação do solo. Ela representa ao mesmo tempo o tronco que o negro fora torturado, lugar onde seu

suor e seu sangue jorraram regando a terra. Não por acaso, o primeiro coração é preto, ou seja, o corpo torturado, a ancestralidade negra, por isso sua disposição aos pés da árvore, diretamente ligado ao solo, ao chão. Lugar onde tudo começa, uma espécie de semente, geradora de outras árvores, que por sua vez gera frutos, gera vida.

Os três corações representam os estados de corpo e de consciência: corpo torturado, em transe e em crise. O item de ligação do primeiro coração com o segundo e o terceiro está em vermelho, um cipó que contorna as sinuosidades do tronco e dos galhos, representa também o cordão umbilical, as veias por onde circulam o sangue por todo o corpo, a vida que vem do solo (do primeiro coração, a ancestralidade negra) da mãe terra. Destaco ainda que os cipós em vermelho representam as veredas, minhas e de minha ancestralidade negra, nossos trajetos.

O segundo coração na cor azul está em outra disposição, representa a chegada em outro espaço, *reafirma o contato cultural como gerador de novas formas de cultura, distintas das que lhe deram origem, o que remete ao desejo de identificação de suas matrizes culturais.* (BIÃO, p. 45, 207) interligado sempre ao primeiro, pois dele recebeu sua herança, atravessou veredas diversas no encontro com outro mundo, no contato com outras culturas, na resignificação de seu rito religioso que passou por transformações não deixando de reverenciar sua ancestralidade, viva e pulsante. Representa também o encontro comigo mesmo, com minha identidade negra, atrelado a meus afetos familiares, neste elo familiar, inseri meu irmão que, nesta pesquisa, por meio da sensibilidade criadora, a patologia que este sofre, figura como um dos estados alterados de corpo e de consciência.

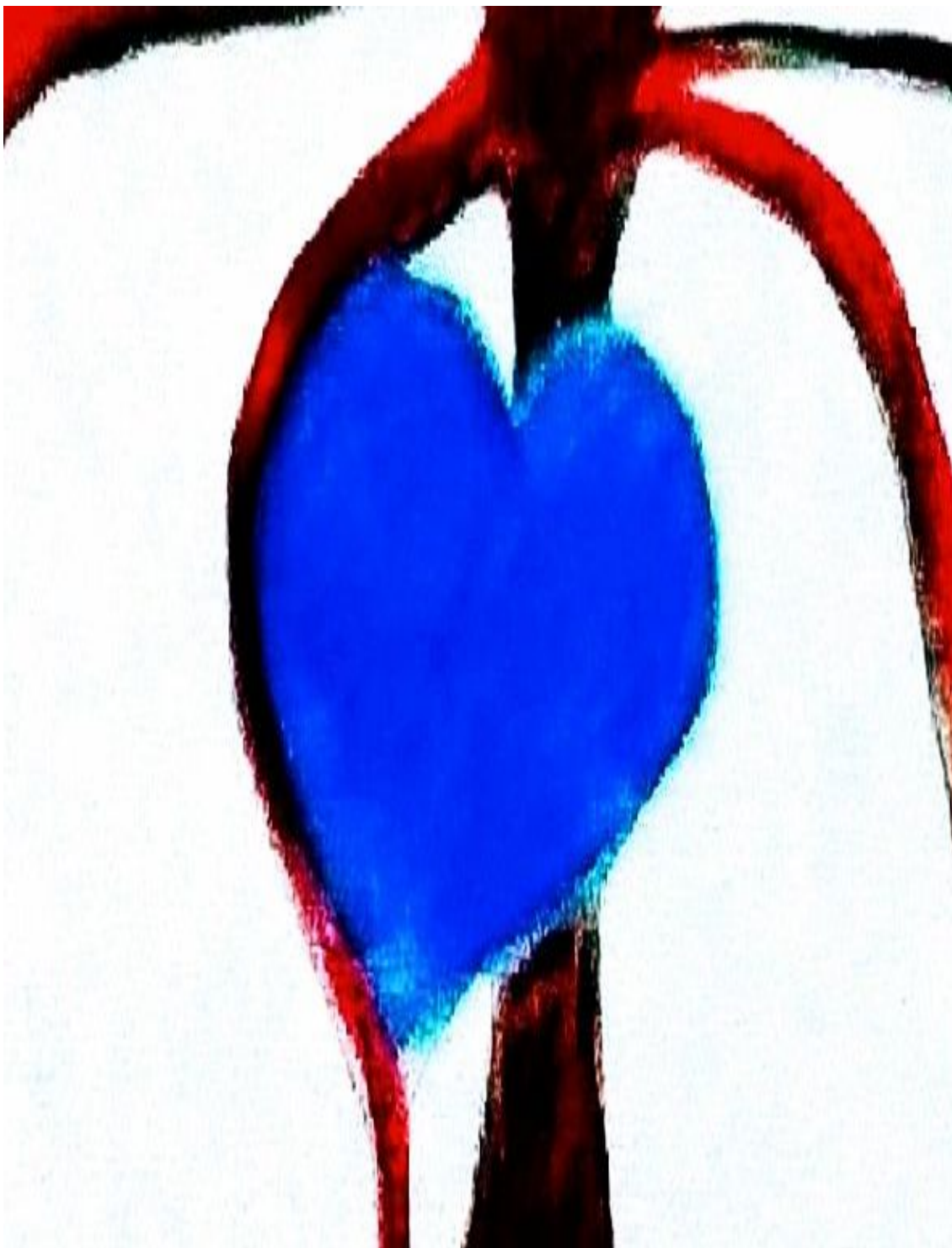
Chego por fim ao corpo em transe, o coração na cor vermelha, lá no alto, para destacar o que enfatizo como premissa desta pesquisa, o corpo como fundamento, *no qual Pradier anunciou o corpo em sua equivalência do CENO como “lugar em que a alma habita temporariamente”* (PRADIER *apud* SANTA BRÍGIDA, pg. 14, 2015.2) e porque não dizer, valendo-se deste pressuposto, meu corpo em cena habita temporariamente estes três estados de corpo e de consciência.

Percorrida todas as veredas, é o ápice, o reconhecimento, o acúmulo de tudo o que vivi no enveredar por meus trajetos de vida, cênico e da religiosidade. A

Etnocenologia figurando como metodologia deste percurso empírico a minha existência, indissociado do saber popular do terreiro e do saber científico, sem separar corpo, mente, alma e coração; vidas traçadas, caminhos diversos. Lá no alto demarco o território reconhecendo com o CENO a herança de minha ancestralidade negra, figurando elementos que acessam diretamente ao universo afro brasileiro. Triáde Corpórea em Solo - Veredas da ancestralidade negra.

**SEÇÃO I: CIPÓS E GALHOS: DA ANCESTRALIDADE, DA
RELIGIOSIDADE E DO CORPO-CENO.**

Figura 3 - Recorte 2 da imagem indutora do trajeto metodológico.



Fonte - Criação do próprio autor.

1.1: Elos da Ancestralidade Negra.

Nos elos que compõem esta pesquisa, apresento um sobrevôo pela historicidade do negro. Utilizo também aqui o termo veredas, para cruzarmos por atalhos – caminhos por onde o negro percorreu embrenhando-se nos mais longínquos rincões para sobreviver, quando à espreita o regime da escravidão se configurava tornando-o mão-de-obra escrava, exclusiva e geradora de riquezas para seu senhor. Este trabalhou principalmente nas lavouras de cana-de-açúcar e algodão, isto no Brasil na região litorânea, nas principais capitais á época do Império quando por aqui chegou traficada da África em meados século XVI. Na Amazônia especificamente, chegou no início do século XVII, no então estado do Grão-Pará e Maranhão, com a mesma função, o trabalho servil. Ainda que por aqui, as lavouras de cana-de-açúcar e algodão, tenham sido incipientes, seus senhores os exploraram de todas as formas, com trabalhos domésticos, e os mais insalubres possíveis. De forma que, *“neste ambiente ingressará o negro africano. Marcará profundamente sua presença na Amazônia”*. (SALLES, pg. 25, 2015), pois:

Não se pode considerar desprezível a contribuição cultural africana na Amazônia. Essa contribuição se manifesta nos folguedos populares, na culinária, no vocabulário, enfim, nos vários aspectos do folclore regional. Todavia não se pode testemunhar a sobrevivência de um culto puramente africano, pelo menos no Pará, onde a incorporação de elementos católicos e dos chamados “encantados” indígenas gerou um batuque extremamente sincretizado, modernizado com influência do candomblé baiano e da umbanda do Rio de Janeiro. [...]. Certamente, a convergência dos elementos culturais, determinando a fusão ou o sincretismo, é própria da dinâmica cultural. (SALLES, pg. 26, 2015).

Este fato se deu principalmente no contato com outras formas de cultura, pois o negro aqui na Amazônia não aceitou passivamente o regime imposto, suas lutas por liberdade foram constantes. Aliou-se aos caboclos e aos indígenas, este último também escravizado, mas não se adaptaram bem ao trabalho servil. Nestas lutas por liberdade, o negro aliou-se a Cabanagem, *revolução popular que abalou, durante alguns anos, a vida social e econômica na Amazônia, foi um dos movimentos mais profundos, mais sérios e característicos da fase da Regência*. (SALLES, pg. 26, 2015).

Na Cabanagem, que figurava como importante movimento transformador e de conquistas das classes sociais, o negro fora traído, voltou ao cativeiro, forçando-o a buscar outros meios na luta por conquistar sua liberdade. O negro refugiou-se,

organizando-se estrategicamente, pois, o direito de propriedade era exercido sobre seu corpo, como afirmavam artigos e folhetins da época: *“o escravo representa um valor, do qual é proprietário o senhor por títulos ou de compra ou de herança”* (SALLES, pg. 77, 2015), um corpo então cerceado, massacrado, apenas com a função de servir, forjado sobre a tortura, o aniquilamento, um corpo social e político que o estado e a sociedade forjaram, pois, *o grande fantasma é a ideia de um corpo social constituído pela universalidade das vontades. Ora, não é o consenso que faz surgir o corpo social, mas a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos.* (FOUCAULT, pg. 82). Neste sentido, o corpo do negro como propriedade privada, sem direito algum, forjado por leis arbitrárias, por homens que se achavam com o direito de dominar o outro, mandar no outro, explorar até as últimas consequências, como afirma SALLES:

Os brancos brigaram pela posse de um escravo, a propriedade privada mais protegida pelas leis do capitalismo que se apossou simultaneamente do corpo e da “força de trabalho” do negro. Propriedade integral. Privatizada. Escravo era, no bom sentido, dinheiro vivo, Belém do Grão-Pará acostumou-se com essa prática sofisticada de cultura e de civilização. Modelo europeu, cristão, capitalista. (SALLES, pg.185, 2015)

Quando este não suportando tanto sofrimento, se encorajou com o ensejo de conquistar sua tão sonhada liberdade, ninguém menos que ele era responsável por seu próprio corpo:

Eu era ao mesmo tempo responsável pelo meu corpo, responsável pela minha raça, pelos meus ancestrais. Lancei sobre mim um olhar objetivo, descobri minha negridão, minhas características étnicas, e então detonaram meu tímpano com a antropofagia, com o atraso mental, o fetichismo, as taras raciais, os negreiros. (FANON, pg. 105. 2008)

Nesta afirmação de sua identidade, aliada ao desejo por uma vida livre, suas lutas se intensificaram, o negro se reorganizou nos quilombos, nas irmandades e associações mutualistas. A irmandade mais representativa foi a de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos na Igreja do Rosário da Campina. Os próprios negros livres e escravos trabalharam na construção desta igreja, dividiram o espaço físico da igreja com sua coirmã, a Irmandade do Glorioso São Benedito. Havia outras irmandades, algumas organizadas e compostas só por mulheres negras. Quanto à presença inicial do negro na Amazônia, diz-se desde o início do século XVII, quando *o Grão-Pará e Maranhão conheceram a escravatura negra a partir dos primeiros tempos da ocupação do território pelos europeus.* (SALLES, pg. 92, 2015). Afirma SALLES:

Capítulo importante da história social do Pará escreveu o negro nos engenhos de cana-de-açúcar. Ali ele exercitou a fuga para os quilombos. Tornou-se ladino. Incorporou-se à Cabanagem. Solidarizou-se ao caboclo pela condição de escravo. No complexo cultural amazônico, deixou sua marca indelével. A miscigenação do negro com os demais estoques raciais se processou intensamente. Isenta do mais rudimentar preconceito. (SALLES, pg. 55, 2015)

Nesta escrita, marcada pela presença do negro na Amazônia, indissociado de seus costumes, amalgamada às tradições locais e europeias, o negro perpetuou sua presença. Fora escravizado, difamado, execrado, mas sempre lutou por uma liberdade que a muito custo alcançou, e ainda assim, ofensas, discriminação racial, o preconceito velado sempre existiu. Vale aqui destacar que:

À esse tempo muitos negros já haviam fugido dos estabelecimentos agrícolas dos colonos e se instalado nos palmares na serra da Barriga. As primeiras expedições contra esses negros teriam acontecido em 1602 e 1608. Mas o quilombo só fez crescer e sua população, ao tempo de Zumbi, teria chegado a dez mil habitantes. Palmares estendeu sua influência sobre boa parte do atual estado de Alagoas e de Pernambuco (faixa paralela a costa num território de 260 km de extensão por 132 km de largura), e cerca de 50 mil habitantes. Esse quilombo resistiu quase um século. Só foi destruído em 1695, com a morte de Zumbi, em 20 de novembro, após heróica resistência. Palmares representa importante etapa na luta pela emancipação do negro no Brasil. A epopéia de sua resistência ficou desde então na memória dos negros. Indicando a eles a possibilidade de reorganização de seu estilo de vida e fortificando neles o desejo de liberdade. (SALLES, pg. 92, 2015)

Palmares representa o marco da luta por liberdade que o negro tanto buscou. A contribuição deste primeiro e mais significativo quilombo que perdurou tanto tempo no nordeste brasileiro, desencadeou na formação de outros quilombos nas demais regiões brasileiras, o que não foi diferente na Amazônia. O negro aqui também se rebelou, fugindo para os lugares mais distantes. Na selva amazônica fora um pouco difícil essa fuga, mesmo assim o fizeram. É neste momento que surgem aqui os quilombos, configurando-se como lugar de resistência e lutas por liberdade e preservação de sua cultura.

Neste contexto de resistência, importante destacar a contribuição do negro para a cultura amazônica, os folguedos populares: Boi-Bumbá, o Lundu, a capoeira, o samba – dança de terreiros, entre outros, são manifestações dessa herança cultural negra. Na capoeira usava-se o *corpo gingado e negaceado, com o ataque rápido e certeiro, tão característico do negro de Angola, se creditou a origem da hoje nacional “capoeira” – espécie de jogo de destreza, ou uma forma de luta* (SALLES,

pg.121, 2015). A capoeira não era bem vista pela população dita “civilizada”, quem a praticava era visto como vadio. Já o Lundu era uma dança que trazia em seus movimentos, leveza e sensualidade, dependendo da região de onde se desenvolvia, sofria algumas alterações rítmicas no acompanhamento. Sobre o Lundum ou Lundu, SALLES afirma:

Lundum, voz corrente na Amazônia de Lundu, é amais antiga expressão da lúdica negra documentada na Amazônia. Espécie de samba de roda, dança e canto comum em todo o Brasil desde o séc. XVII. Popular e folclórico, o lundum abrange vasta área geográfica da Amazônia. Pode-se afirmar que, entre as danças brasileiras de origem africana, é o lundum a de maior penetração no vale amazônico. (SALLES, pg. 211, 2015)

Como se observa, são inúmeras as contribuições da herança cultural africana. O negro em suas lutas por liberdade, no contato com outras culturas consolidou sua presença na Amazônia. Foram atuantes nas lutas de classe, os folguedos aqui registrados traziam também em sua essência esse embate social, como o próprio boi-bumbá, uma espécie de farsa, que satirizava essas lutas, trazendo personagens típicos daquele momento histórico. A própria capoeira representa essa luta pela *liberdade que o negro começou a conquistar e a defender com o próprio corpo* (SALLES, pg. 148). Ainda que muito mal vista pelas classes abastadas da sociedade, mesmo assim os senhores utilizavam-se dela para defender-se, pois *o capoeira*, negro que praticava tal luta servia de segurança na defesa de seu senhor. Do encontro entre o negro, o branco e o índio formaram-se a mistura de etnias que constituem a população brasileira. Uma miscigenação: brancos, pardos, negros. Neste período da história eram chamados: mulatos, mamelucos, cafuzos, denominações consideradas pejorativas.

Passa a existir então uma aproximação entre culturas, principalmente entre o negro e o caboclo, mas também entre o branco, este último aconteceu de forma a burlar os seus senhores que não permitiam a prática religiosa do negro, vista como um culto demoníaco. O negro então usou de estratégias para que seus rituais passassem a ser bem vistos, ocorreu o que denominamos de sincretismo religioso. Agregaram-se valores trazidos do além-mar, enriqueceu-se o que distintos povos já praticavam, somaram-se valores. Agora passam a ter algo em comum ou encontram semelhanças nos cultos que aqui passam a ser desenvolvidos, pois:

O negro e o caboclo, solidários nas mesmas vicissitudes, nas mesmas lutas sociais, tenderiam a aproximar seus deuses e a dar certa unidade a seus rituais. Essa aproximação é visível de parte a parte. A chamada *linha de*

caboclos e o próprio *candomblé de caboclo* provam a poderosa interpenetração. Há indícios de que a pajelança cabocla, praticada na Amazônia, com expansão para o meio norte, até o Piauí, começou a ser contaminada pelos ritos africanos a partir mesmo dos tempos coloniais. (SALLES, pg.28, 2015).

Neste sentido, por meio dessa aproximação, a contribuição africana se perpetuou: nos rituais do terreiro, por meio da dança nos folguedos populares, na culinária. Havia sociedades formadas somente por mulheres negras, como mencionei anteriormente: as irmandades, confrarias, pastorinhas. Trazia cunho religioso em suas festas, característica da Congada africana perceptível nos chamados *Império*, onde havia coroação de Reis e Rainhas, com roupas pomposas, espadas, muitas cores, entre outros elementos, rica manifestação; *o Império, tão importante para os negros, com abundantes referências na crônica do passado, era folguedo de cunho religioso, uma espécie de Congada.* (SALLES, pg. 157, 2015).

Nesta dinâmica cultural, desenvolvida de aproximações, semelhanças, o negro fazia sua festa, suas celebrações. Cordões de bois, desfiles de pastoras, Império, manifestações que geralmente aconteciam no mês de junho e dezembro. Estas apresentações aconteciam à noite, era necessária a autorização policial, pois vez ou outra havia pequenas confusões, brigas entre os participantes, de modo que a sociedade paraense menosprezava, queria a todo custo impedir e mesmo proibir de vez os *Cordões* das ruas de Belém, usando da força policial e notas em jornais e folhetins da época com tons e vocabulários preconceituosos e discriminatórios no trato com o negro, como nos mostra SALLES em uma nota extraída do *Diário de Notícias*, de 27/12/1894 cheia de preconceito e injúrias raciais:

Era a noite de segunda-feira, no *Cordão das Estrelas do Oriente*, rolou cacete a granel. É o caso que um bólido de nome Jurumu entrou pela constelação adentro e ferrou uns sopapos numa *estrela de carvão de pedra* chamada Elisa. Os *cometas-charutos* encresparam-se e houve lenha a valer. Chamamos a atenção da polícia para extinguir com essa *via-láctea negra* incomodativa na Rua do Rosário. (SALLES, pg. 160, 2015).

Destaco então, a forma como o negro era tratado e visto pela sociedade dita “civilizada”. Nesta nota, as palavras em itálico enfatizam as expressões preconceituosas usadas para se referir ao negro, este por sua vez sempre oprimido, além das injúrias, a força policial era outra forma de repressão e discriminação no trato com o negro. A força policial era usada não só para proibir ou extinguir as manifestações festivas das irmandades, confrarias, pastorinhas, cordões e Império.

Havia um controle policial rígido quanto ao culto religioso que o negro praticava. Casas, terreiros, tendas, cabanas, searas, etc., deveriam ser cadastradas para se ter um controle das mesmas. Essas casas eram dirigidas por mulheres, os cultos praticados tinham forte relação com o que era praticado no Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Natal e principalmente o Maranhão, pela proximidade com o estado.

Ocorria nesse quadro o processo de sincretismo, que mesclava elementos de diversas culturas, para sobreviver e manter viva e dinâmica a herança cultural da ancestralidade negra, este assim perpetuou sua presença na Amazônia, perceptível na miscigenação que constitui a formação da sociedade paraense e brasileira, nas suas lutas por liberdade, na reorganização e preservação de sua identidade cultural por meio da formação de quilombos, lugar de resistência e preservação de seus valores ancestrais.

1.2: Elos da Religiosidade

Minha relação como sagrado, com a crença em um ser superior, em um Deus, nasceu na igreja católica, passei por todos os ritos: batismo, primeira comunhão e o crisma. Devo isto a minha avó Iza, muito fervorosa em sua fé, por meio dela cheguei à igreja. Lembro-me da infância ainda na cidadezinha de Fazendinha onde nasci. Aos domingos participava dos encontros de catecismo e da celebração da Santa Missa.

Durante a adolescência passei um longo período sem ir à igreja. Entre as veredas percorridas retorno à Belém, quando então volto a participar novamente e início a preparação para o crisma na Comunidade São José Operário, da Paróquia São Francisco de Assis – Capuchinos. Lá fui coordenador do grupo de coroinhas por dois anos, participei também do grupo de liturgia da palavra, responsável pelas leituras bíblicas durante a missa.

Na Igreja dos Capuchinhos conheci a renovação carismática católica por meio do grupo de oração Filhos de Javé; reuniam-se todas as quartas-feiras do mês. Esse grupo de oração me permitiu vivenciar momentos de maior conexão com as energias do sagrado. Os encontros eram conduzidos por pessoas muito eloquentes, sentia uma energia muito boa, as celebrações eram bem diferentes da monotonia das missas de domingo. Havia uma maneira diferenciada de se relacionar com o

sagrado, pois as músicas, os gestos, tudo propiciava essa conexão. Sobre este aspecto, ANDRADE afirma:

A fase contemporânea traz de volta a dimensão emocional da fé associada a uma exteriorização e teatralidade da experiência religiosa, que se expressam através da intensificação das práticas rituais com ênfase na corporalidade, dando ao culto a feição de espetáculo. (ANDRADE. IN: Revista eletrônica de ciências sociais, pg. 110. 2009).

No grupo de oração eram visíveis essas novas características da experiência religiosa. Neste sentido, os fiéis que iam toda semana buscavam a cura de alguma doença, carnal ou espiritual. Entregavam-se de corpo e alma por meio da oração e hinos de louvor. Havia o momento da oração de cura, quando se formava uma fila para receber orações por meio da imposição das mãos. Neste momento de imposição das mãos sobre a cabeça, alguns fiéis adormeciam como se fosse um sono, ficavam neste estado por alguns minutos. Este fenômeno é denominado por eles de repouso no espírito, diz-se do momento em que o espírito santo está agindo, fazendo a cura. Por algumas vezes vivenciei este momento, quando recebia a imposição das mãos, meu corpo desfalecia, mas eu ouvia tudo, era um momento muito agradável, me trazia calma, leveza.

Particpei por um longo período deste grupo de oração, indo sempre com minha avó. Depois de um tempo, desanimei, já não participava mais da vida da comunidade, não ia à missa, tão pouco ao grupo de oração. Creio que perdi o hábito pela falta de tempo, talvez, pois eu já trabalhava e estudava. Minha avó dizia -“meu filho, não fostes mais à missa, todo mundo pergunta por você”, eu respondia – no próximo domingo irei. Mas eu nunca aparecia por lá. E olha que eu trabalhava praticamente dentro da igreja. Só via de longe o povo passando aos domingos para ir à missa, as novenas durante a semana e ao grupo de oração.

Talvez eu tenha criado um bloqueio, algumas pessoas me decepcionaram. Os discursos eram muito bonitos, mas não passavam de discurso, passei a ver hipocrisia em tudo, perdi a vontade de estar ali, me afastei. Mas não perdi a fé em um ser superior, trouxe comigo muito do que vivenciei naquela comunidade, minha relação com o sagrado sempre foi verdadeira, criei então meu jeito de me relacionar com Deus, com o sagrado, trouxe para a vida todos os valores que aprendi, que conquistei, praticando hoje sem receio, sem medos, sem questionamentos, vivo a minha própria fé, o pai nosso é o mesmo, as rezas também, mas recriei ritos, tenho

meu próprio jeito de me conectar com as energias do sagrado, com minha religiosidade, pois:

A religiosidade, na sua condição de característica exclusivamente humana, revela um atributo humano de busca do sagrado, sem especificar o que seja esse sagrado, tanto como fuga, quanto como explicação para o real vivido, ou ainda mesmo para negociações e entendimento com a ou as divindades na procura de resoluções de problemas cotidianos. Este atributo humano não está referido a nenhuma religião específica. (MANOEL, IN: Revista de cultura teológica, pg. 107, 2017).

Posso dizer que foi por meio de minha religiosidade, desta característica particular – individual de se conectar com o sagrado que pude vislumbrar outras vivências, me permiti conhecer outros ritos, vivê-los, redescobri-los, respeitar os cultos de outras doutrinas religiosas. De alguns me aproximei, de outros permaneci distante. Aproximei-me principalmente do universo afro-religioso, conheci o Candomblé e a Umbanda com os quais me identifiquei, este contato me foi proposto num primeiro momento pela vida acadêmica e pelo meu trabalho de ator, desde então venho estudando e descobrindo este universo de religiosidade, de relação com o sagrado, com as energias circundantes, com o universo, com minha ancestralidade.

A religiosidade me permite está em diversos espaços sagrados, sempre em conexão com um ser superior. Estou também em transição, entro em contato com culturas religiosas diversas para reinterpretá-las por meio da fusão de seus elementos, num movimento dinâmico de transformação, transmutação. De modo que, essa relação com o sagrado que nasceu na igreja católica me conduziu ao sincretismo religioso, enfatizando valores que são análogos ou ressignificados, como os da Umbanda, sobre essa dinâmica própria da religião na qual:

Sincretismo quer dizer “combinação de diversos princípios e sistemas”, ecletismo, amálgama de concepções heterogêneas. É o somatório de diferentes filosofias e fundamentos mágicos que tendem para uma igualdade, podendo ser diferentes na forma, mas semelhantes na essência. Por ser sincrética em seu nascimento e formação, a umbanda faz convergir para pontos em comum o que se apresenta sob diversas formas ritualísticas em todas as outras religiões do planeta. (PEIXOTO, pg. 21, 2008)

Por esta perspectiva minha religiosidade se configura. Sou agora essa junção que converge para múltiplos encontros e descobrimentos. O catolicismo neste elo com a umbanda, esta por sua vez sincrética, presente em minha religiosidade apresenta outras possibilidades de vivenciar e se relacionar com o sagrado. Percorrido agora as veredas que trilhei traçadas pela religiosidade, me

permiti transpor territórios, o que acontece nesta pesquisa, pois minha escrita acadêmica fez uma travessia pelos meandros de meu trajeto de vida, cênico e de minha religiosidade como fundamento.

1.3: Corpo-Ceno

Alterações psicofísicas, um corpo metamorfoseado, alterado e pleno de tensões. Corpo outro, agora corpo-ceno, trato aqui do corpo de ator, a partir dos trabalhos que desenvolvi enveredado neste trajeto que sempre se cruzou com a Etnocenologia. Um caminhar nas veredas de meu trajeto cênico que colocaram meu corpo consciente ou inconscientemente, direta e indiretamente em contato com o universo afro religioso.

Fui convidado a participar do espetáculo O griot e os Espíritos da Terra: da Era Cantida aos Dias atuais no ano de 2012. Esta dramaturgia fez uma rememoração dos saberes das africanidades, tendo como ponto de partida os saberes dos mais velhos, os Griots: homens sábios, que guardam os saberes e segredos de seu povo, vão de nação em nação levando sua cultura. Este espetáculo foi vencedor do 2º Prêmio Nacional de Expressões Afro Brasileiras de 2011, promovido pelo Ministério da Cultura, com patrocínio da PETROBRAS. Na imagem a seguir a arte do cartaz deste espetáculo:

Figura 4 - Arte do cartaz do espetáculo.



Fonte - Arquivos pessoais.

Os ensaios aconteciam no Terreiro de Candomblé do Grupo Bambarê – Arte e Cultura Negra, da Associação dos Filhos e Amigos do Ile Iya Omi Ase Ofá Kare (AFAIA), no Conjunto Maguari, duas vezes por semana, a imagem seguinte foi registrada durante um dos ensaios do espetáculo:

Figura 5 - Registro de ensaios do espetáculo O Griot e Os Espíritos da Terra - Da Era Cantida aos Dias Atuais, no terreiro de Candomblé da Afaia - Associação dos Filhos e Amigos do Ile ya Omi Ase OfáKare.



Fonte - Jader Paes.

O espaço físico do terreiro foi por três meses nossa sala de ensaio. Quando chegávamos para ensaiar, em algumas vezes, os filhos de santo estavam no final dos rituais, todos de branco, com guias. Ficava olhando de longe. O mais curioso de tudo isso é que eu sentia a necessidade de pedir permissão para entrar naquele espaço pouco conhecido por mim. Fiz este “ritual de licença” algumas vezes.

Com o passar dos dias, tornou-se normal chegarmos e vermos aquele final de ritual. Na verdade, a maioria do elenco era do Candomblé, eu e outro amigo

éramos os que tínhamos pouco conhecimento sobre aquele universo. Lembro-me que sempre perguntava alguma coisa para os colegas, principalmente os mais velhos, a cada dia aprendia um pouco mais com eles sobre a cultura e os saberes das africanidades. Vivenciamos este processo de construção cênica, o elenco era composto por doze atores, sem falar nos diretores, músicos, figurinistas, cenógrafos e técnicos com os quais concebemos este grande espetáculo. Na imagem que segue, destaque para o elenco:

Figura 6 - Elenco do Espetáculo, foto de divulgação.



Fonte - Jornal Diário do Pará, caderno você, quarta-feira, 29/08/2012.

Foi um processo de conhecimento, descobrimento e travessia no universo afro religioso que me proporcionaram vivenciar as concepções de um mundo pouco conhecido por mim; vivenciei nos ensaios essas descobertas, me permiti, aprendi muito com eles. O espaço físico do terreiro e o espetáculo como meios de reconhecimento, espaço de preservação, resistência e vivência da cultura afro brasileira.

Vivi neste espetáculo três pequenos papéis. Um dos personagens era um mercador, vendedor de tecidos: capulanas (panos da costa), guinnys, abadás. Outro era um menino com idade entre 13 e 15 anos. Era o Ngún, herdeiro de seu povo, carregava desde cedo a missão de não deixar ser esquecido a memória de seus ancestrais, suas tradições, deveria manter viva a memória de seus antepassados. Quando o alimento estava escasso, migravam procurando um lugar para residir com seu povo, sempre respeitando as energias da natureza. A imagem a seguir ilustra a chegada de Ngún em um novo lugar, juntamente com sua mãe e sua avó:

Figura 7- Registro do Espetáculo apresentado no cine-teatro do CCBEU, 2012.



Fonte - Arquivos pessoais.

Sua mãe uma guerreira, sua avó, uma sacerdotisa, jogava búzios, sempre que chegavam há uma terra nova este ritual se repetia. Quando a colheita era farta,

faziam rituais de agradecimento. O respeito aos mais velhos, a natureza, era sempre lembrado.

Outro personagem que vivi neste espetáculo não tinha texto algum, havia apenas uma dança com movimentos que remetiam ao remar, navegar, era na verdade um escravo que estava preso no porão de um navio, os tumbeiros. Este personagem era o próprio Ngún, agora adulto, líder de seu povo, arrancado, sequestrado da terra mãe. O espetáculo narrou a saga do povo Ngani, rememorando seus antepassados, desde suas vidas nas aldeias da África, quando dela foram arrancados na condição de escravos, cruzando os mares, amontoados nos porões dos navios até chegar à contemporaneidade.

No que diz respeito à criação do personagem, foi um processo de construção lento, fui pouco a pouco descobrindo como seriam esses três personagens. Entretanto quero aqui destacar o personagem a princípio de menos importância que os demais. Pois não havia um texto, apenas uma dança. Porém foi ele quem me fez sentir uma energia nunca antes sentida em cena.

Neste movimento de remar, que tinha como paisagem sonora a música Barra Vento¹³, meu corpo em cena em dois dias do espetáculo estava pleno de energia, me sentia como se fosse o próprio escravo. Os açoites e chicotados eu sentia em meu corpo. Sentia muitos arrepios, entrava em êxtase antes e durante a cena, só de ouvir o tambor e a letra da música, aquilo tudo me contagiava. Eu revivera as dores em meu corpo daquele escravo. Aqueles arrepios e calafrios me afirmavam isso. Não à toa, a música Barra Vento foi inserida em meu solo. Trago de volta esta música para rememorar aquilo que vivenciei neste espetáculo, pois o processo criativo deste solo está diretamente ligado ao meu trajeto cênico. Aproprio-me disto para tornar orgânico este experimento, rememorando este pequeno personagem que muita energia me trouxe em cena.

No ano de 2013, na Escola de Teatro e Dança do UFPA, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, na disciplina Técnicas Corporais II do Curso Técnico em Formação de Ator, ministrada pelo professor Dr. Miguel

¹³ Música de autoria de Edson Catendê do Grupo Bambarê - Arte e Cultura Negra, da Afaia – Associação dos Filhos e Amigos do Ile Iya Omi Ase Ofá Kare.

Santa Brígida Júnior¹⁴, vivenciei novamente em meu corpo elementos da afro religiosidade. Esta disciplina é amparada pela lei nº 11.645, de 10 de março de 2008 que torna obrigatório o estudo da história e cultura afro brasileira e indígena nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, públicos e privados.

A disciplina enveredou-me nas percepções de consciência corporal, refleti e vivenciei os estudos do movimento propostos por Roudholf Laban e me proporcionou um contato maior com o universo afro religioso para a construção cênica de um solo, o qual tinha com título O Ogó de Exú - vaidades e paixões. Mito escolhido para levar a cena. A partir desta escolha, o professor nos orienta a criar uma sinopse, um roteiro de movimentação e deslocamento corporal do atuante no espaço cênico. Narrávamos esta história por meio destas movimentações e deslocamentos corporais, não era permitida fala, o uso de um texto, tínhamos entre três e cinco minutos para apresentar este solo, podíamos usar música mecânica, percussiva, etc.

Neste trajeto fui orientado por uma amiga, mãe de santo na época. Fui ao terreiro de Candomblé duas vezes a convite dela. Lá vivenciei em meu corpo uma energia nunca antes sentida. A energia do orixá passou por mim, quase “bolei no santo”, expressão usada por eles para designar quando se está incorporado, recebendo a entidade.

Descrevo essa energia que senti como uma força em volta e sobre minha cabeça, que queria me consumir, a cabeça tonteou, balancei, o corpo suou frio. Quando cheguei em casa atentei para minha mão direita, entre meus dedos uma cor preta como se tivesse sido queimado. Tudo isso era efeito desta vivência no terreiro de candomblé.

Este relato remarca um dos fundamentos que a Etnocenologia propõe, ou seja, a indissociabilidade do artista-pesquisador-participante de vivenciar, sentir, está imerso no fenômeno, buscando ali no cotidiano do terreiro, novas abordagens,

¹⁴ Possui graduação em Comunicação Social – Jornalismo – pela Universidade Federal do Pará (1985). Formação profissional como ator pela CAL/RJ (Casa das Artes de Laranjeiras), 1987. É Mestre (2003) e Doutor (2006) em Artes Cênicas pelo PPGAC - Universidade Federal da Bahia. É Pós-Doutor em Artes Cênicas pelo PPGC – UNIRIO (2011). É professor titular da Universidade Federal do Pará atuando nos cursos técnicos, graduação e pós-graduação nas áreas de teatro e dança. Diretor da DACEL – Diretoria de Arte, Cultura, Esporte e Lazer. PROEX–UFPA (2016/2020). Líder do TAMBOR – Grupo de Pesquisa em Carnaval Etnocenologia (CNPq – 2008).

meios e maneiras de olhar o outro para trazer aprendizados destas comunidades para a construção do conhecimento cênico, para uma abordagem teórico metodológica aguçada, que te mexe, te revira e te faz repensar em possibilidades de corpo, troca de afetos, de comunhão, de participação no fenômeno religioso.

Para esta construção cênica de alteração em um corpo outro que observou e viveu a experiência do estar junto, do enxergar e sentir no corpo sensações outras, calafrios outros. Neste enveredar-se de trocas entre o saber popular do terreiro indissociado do saber científico, descubro um caminhar ao lado de noções, sugestões, possibilidades. Estes entrelaçamentos me atravessaram na vivência do terreiro, espaço circundante do ritual sagrado, pleno em energias visíveis, apalpáveis e energias invisíveis, internas, flutuantes, perceptíveis nos arrepios corporais, no corpo que balanceou, no cheiro das ervas, plantas sagradas, fluxos outros que são permitidos a todos sentir, médiuns ou não, basta está ali.

Registrei na memória corporal aquilo que foi por mim vivenciado, cheguei ao CENO pleno de possibilidades, associado ao estudo do movimento proposto por Laban, trabalhei o fluxo com o controle da liberação de energia, o peso na intensidade do movimento, e mesmo na leveza dos movimentos, refleti o espaço onde se desenvolve o trabalho cênico, para então olhar para dentro de si e para o espaço circundante, para o espectador, numa possibilidade plena de fluxos e trocas energizantes, agora modificado para a cena, para o olhar do outro, para a espetacularidade.

Por esta perspectiva, acredito que também entrei em um transe diante do espectador, transe consciente, que me fez crescer em cena, senti também energias do sagrado, aproximando neste entrelaçamento o ritual do teatro do ritual sagrado afro religioso. Percebi neste cruzamento entre os ritos do terreiro e do teatro uma unicidade, pois reflito aqui a espetacularidade, temporariamente meu corpo se altera, pois há todo um ritual para estar em cena, uma preparação, que visa a alteridade, prender o olhar, chamar a atenção para si, uma persona diferente de mim, outro ser ganha vida, outro corpo entra em cena, um corpo de ator alterado, energizado. Esta transformação, alteração, torna-se ainda mais perceptível quando o ator está paramentado com figurinos, acessórios, maquiagem corporal, portanto,

vários elementos que convergem para um envolvimento, uma conexão sensível, envolvente, como na imagem a seguir:

Figura 8 - Apresentação dos Mitos 2013. Solo O Ogó de Exú, Vaidades e Paixões. Disciplina Técnicas Corporais II do Curso Técnico em Formação de Ator da Escola de Teatro e Dança da UFPA – Ministrada pelo Prof.º Dr. Miguel Santa Brígida.



Fonte - Pedro Tobias

Rememoro o que vivenciei nos ensaios, no terreiro, conectado agora com a plateia que me circunda. A troca de energia é tamanha que esta espécie de transe em cena, transe consciente, ou em certos momentos inconsciente, me leva a perder o controle da liberação de energia, como aconteceu no dia da apresentação pública dos Mitos. Quebrei uma garrafa de vidro que utilizava como objeto cênico, com um fluxo tão grande de energia que extravasou, perdi o controle, entrei em um êxtase que não sei explicar. Este estado de corpo alterado percebi nesta troca, num envolvimento entre eu e o espectador que fixa seu olhar ao meu corpo, aos

movimentos e deslocamentos e tudo mais que está relacionado à cena que se desenvolve ali diante de seus olhos, prendendo sua atenção:

Figura 9 - Apresentação dos Mitos 2013. O Ogó de Exú, Vaidades e Paixões.
Disciplina Técnicas Corporais II do Curso Técnico em Formação de Ator, da Escola de Teatro e Dança da UFPA – Ministrada pelo Prof.º Miguel Santa Brígida.



Fonte - Pedro Tobias

Ressalto que este trabalho foi um divisor de águas. É a partir dele que passo a adentrar mais a fundo no universo afro religioso. Redescubro minha religiosidade, antes praticava o catolicismo, passei por todos os ritos, sempre fervoroso. Mas havia em mim alguma coisa latente, desejando experimentar no corpo outros arrepios; arrepios esses diferentes dos que sentia na infância. O que de fato acontece neste atravessar as veredas do terreiro, território de cruzamentos entre seres visíveis e invisíveis. Num encontro espiritual e carnal, onde tudo é mais explícito, mais vivo.

Sinto novamente arrepios nas costas, outros calafrios. Agora sem pavor, ainda que continue receoso, porém mais calmo, atento, reflexivo. Descubro que realmente há uma energia que nos circunda, o visível e o invisível se entrelaçam, caminham lado a lado, estou mais atento as energias circundantes.

Neste trajeto, um cruzamento entre dois rituais entrelaçados numa linha tênue. O ritual sagrado do terreiro e o ritual do teatro. Meu corpo agora híbrido, inserindo-me num descobrir outros mundos, outros olhares. No cruzamento destes dois ritos nasce o CENO, que a cada nova apresentação se transforma organicamente.

SEÇÃO II: UM SÓ CORAÇÃO: CORPO TORTURADO, EM TRANSE E EM CRISE.

Figura 10 - Recorte 3 da imagem indutora do trajeto metodológico.



Fonte - Criação do próprio autor.

Este processo criativo de construção cênica iniciou em 2014 para o teste de habilidade desta graduação, passou por muitas transformações e reelaborações. Quero aqui enveredar-me nos caminhos deste trajeto, pormenorizar tudo que envolveu a concepção deste experimento cênico, dando ênfase também ao trabalho de ator. Na perspectiva de como me aproprio do cansaço, da respiração ofegante, da transpiração. Como estes elementos são fundamentais para que eu chegue à um estado alterado de corpo e de consciência em cena.

Para chegar à este solo fiz a mim mesmo algumas perguntas, pois quando concebemos algo queremos passar uma mensagem, dizer alguma coisa, questionar o mundo, a sociedade, ir para o enfrentamento, debater, refletir, ir contra concepções já estabelecidas, quebrar paradigmas. Foram meus primeiros questionamentos neste processo.

Perguntei-me o que eu queria com este experimento, que indagações me afetam, que elementos me norteiam para que eu olhe para este solo e diga que nele estão inseridas minhas inquietações? Como extrair elementos contudentes para o solo causar no público as mesmas inquietações que me levaram a concepção deste experimento? Fazendo-os também se questionarem, para propor uma sociedade reflexiva, que pensa o homem como ser transformador, gerador de opiniões, nunca satisfeito com o que se apresenta como verdade absoluta, mas transformador da realidade social.

Foram essas inquietações os indutores de minha concepção cênica. Falar de negritude, o negro como figura principal, falar de ancestralidade negra, de religiosidade, de meu reconhecimento como sujeito negro. Para tanto volto o primeiro olhar para mim mesmo, de onde vim, que caminhos percorri, o que encontrei, que afetos - eles me ligam a ancestralidade negra, por onde a vida enveredou-me, que laços criei e que aprendizados as experiências de vida me trouxeram? Neste processo de me questionar, encontro essas respostas nas minhas veredas, nos caminhos e encruzilhadas que a vida e a minha religiosidade me conduziram, conforme COLLA afirma:

Somos esse território de passagem, essa zona de confluências onde distintas forças nos interpelam, somos o espaço onde distintas coisas acontecem, o lugar da experiência. Movido pela paixão, submetidos ao objeto de desejo eleito. Paixão que nos liberta e aprisiona, expande horizontes, nos apresenta ao mundo[...]. E como captar essa experiência

senão através de um olhar sobre nós mesmos e sobre como respondemos e reagimos ao que nos acontece em busca de um sentido? Não se trata de um saber intelectual, advindo da informação, mas de algo adquirido no decorrer de distintas vivências. (COLLA, pg. 30, 2010).

Volto este olhar para mim mesmo, para tudo aquilo que vivi, os lugares por onde passei, as veredas que cruzei, caminhos percorridos, encontros, percepções. Aguçado pela sensibilidade criadora, propiciando este olhar criativo. Corpo, alma e coração, afetos, elos, encruzilhadas me direcionaram neste enveredar.

Neste olhar para si, encontro em minha trajetória no curso Técnico em Formação de Ator trabalhos cênicos nos quais a Etnocenologia já figurava como premissa metodológica. O que ocorreu na construção cênica dos Mitos 2013 para a elaboração do solo: O Ogó de Exú - vaidades e paixões, citado na seção anterior, da mesma forma aconteceu com o espetáculo teatral O Griot e Os Espíritos da terra: da Era Cantida aos Dias Atuais, de 2012, este já fora da esola de teatro em um grupo independente. A essência deste era a afro religiosidade, os saberes da africanidade, contato maior com a Etnocenologia conforme mencionei anteriormente.

Posso afirmar que desse encontro, no acúmulo das vivências com essas duas criações cênicas onde a forte presença de elementos etnocenológicos, ainda de maneira incoscinte, me conduziu a criação do solo antes denominado: Corpo, Memória ancestral. Para enfatizar discussões acerca da figura do negro. Lancei um olhar sensível para ver como se daria este processo criativo de construção cênica. Elaborei para tanto, partituras corporais construídas a partir da observação no cotidiano do terreiro de Umbanda e nos afetos do meu trajeto de vida.

Priorizei neste processo criativo o corpo de ator, pensando sempre nas potencialidades deste corpo em cena, um corpo energizado, dilatado, ainda que o texto entre nesta construção cênica, a prioridade esteve voltada para o corpo. Somei a este aquilo que denominei de testemunhas literários, como a exemplo de Castro Alves que em seu poema Navio Negreiro retrata os horrores do tráfico negreiro para o Brasil, as situações subhumanas que os negros viveram nos porões dos navios, amontoados, acorrentados, torturados. O chicote tinha, espirrando sangue pelos porões, destacado no trecho seguinte:

[...] Mas que vejo eu aí[...]. Que quadro d'amarguras! É canto funeral! Que cena infame e vil... Meu Deus! Meu Deus que horror!

Era um sonho dantesco... O tombadilho que das luzernas avermelha o brilho. Em sangue a se banhar. Tinir de ferros... Estalar de açoite... Legiões de homens negros como a noite, horrendos a dançar...

Negras mulheres, supendendo ás tetas, magras crianças, cujas bocas pretas rega o sangue das mães: outras moças, mas nuas e espantadas, no turbilhão de espectros arrastadas, em ânsia e mágoa vãs!

E rir-se a osquestra irônica, estridente... E da ronda fantástica a serpente faz doudas esperiais... Se o velho arqueja, se no chão resvala, ouvem-se gritos... o chicote estala. E voam mais e mais...

Preso nos elos de uma só cadeia, a multidão faminta cambaleia, e chora e dança ali! Um de raiva delira, outro enlouquece, outro, que mártírios embrutece, cantando, geme e ri!

No entanto o capitão manda a manobra, e após fitando o céu que se desdobra, tão puro sobre o mar, diz do fumo entre os densos nevoeiros: “ vibrai rijo o chicote, marinheiros! Fazei-os mais dançar!...

E ri-se a osquestra irônica, estridente... e da ronda fantástica a serpente faz doudas espirais. Qual um sonho dantesco as sombras voam!... Gritos, ais, maldições, preces ressoam! E rir-se Satanás!... [...] (CASTRO ALVES, O Navio Negreiro. Disponível em:

<http://www.biblio.com.br/conteudo/CastroAlvesOnavionereiro.htm>(Acessado em 25/05/2018 as 01h27min).

A partir destes indutores, corporifiquei, tornei físico estas torturas com a elaboração de partituras corporais. Torturas físicas: chicotadas e açoites sobre o corpo. Gritos, gemidos, respiração forte, sussurros ofegantes. Elementos dos quais me apropriei para a elaboração destas partituras corporais para a criação cênica do corpo de um escravo que sofreu essas atrocidades. Representifiquei cenicamente em meu corpo, buscando a espetacularidade proposta pela Etnocenologia, para atrair e prender o olhar do espectador, pois, *em algumas interações humanas – não todas – se percebe a organização de ações e do espaço em função de se atrair e prender a atenção e olhar de parte das pessoas envolvidas.* (BIÃO, pg. 44, 2007). Neste sentido, insirei nesta criação cênica, muitos destes elementos, criei um corpo para ser perceptível em seus movimentos, gestos e ações, resquícios ou por que não dizer, recriei o corpo de um escravo, açoitado, chicoteado. A imagem a seguir mostra um pouco deste corpo cênico, orgânico, impregnado de ações que remetem a ancestralidade negra:

Figura 11 – Partituras corporais registradas durante ensaios do solo, 2014.



Fonte - Eugênia Lobato.

Estes elementos foram base para a elaboração do corpo do escravo, violentamente torturado sem chance de defesa, sofreu no corpo a mais impiedosa tortura. Ilustrado na imagem acima, destacando as partituras criadas a partir das afirmações contidas nos versos do poema O Navio Negroiro, de Castro Alves.

Estas partituras corporais nasceram daquilo que denominei na época de estados orgânicos do corpo. Três estados de corpo que ainda não tinham uma demoninação específica, mas traziam signos que traduziam uma mensagem em sua organicidade. Pois meu foco estava centrado no negro escarvizado. Descobri então

o que seria a concepção do experimento cênico para o teste de habilidade. Ainda na vereda da literatura, lancei um olhar sensível aos poemas negros de Jorge de Lima, me chamando atenção o poema *Olá, Negro!* do qual utilizei no solo algumas estrofes, não o poema na íntegra:

Os netos de teus mulatos e de teus cafuzos e a quarta e quinta gerações de teu sangue sofredor tentarão apagar a tua cor! E as gerações dessas gerações quando pagarem a tua tatuagem execranda, não apagarão de suas almas, a tua alma, negro! Pai-João, Mãe-Negra, Fulô, Zumbi, negro-fujão, negro cativo, negro rebelde, negro cabinda, negro congo, negro ioruba, negro que foste para o algodão [...], para os canaviais do Brasil, para o tronco, para o colra de ferro, para a canga de todos os senhores do mundo; eu melhor compreendo agora os teus *Blues* nesta hora triste da raça branca, negro! Olá, Negro! Olá, Negro! A raça que te enforca, enforca-se de tédio, negro! E és tu que a alegras ainda com os teus *jazzes*, com os teus *songs*, com os teus *lundus*! [...]. Apanhavas com vontade de cantar, choravas com vontade de sorrir, com vontade de fazer mandinga para o branco ficar bom, para o chicote doer menos, para o dia acabar e negro dormir! [...] Olá, Negro! O dia está nascendo! O dia está nascendo ou será tua gargalhada que vem vindo? Olá, Negro! Olá, Negro! (LIMA, p. 106-108, 2016).

Este carrega em seus versos muito do que eu pretendia falar, inserei então o poema em meu processo criativo. O corpo fala por si, mas enfatizei com o poema um clamor por liberdade, não mais aquela dos grilhões da escravidão, mas por uma liberdade de direitos, de respeito, de reconhecimento. O negro constituiu e constitui este país, doou seu sangue que jorrou no tronco das senzalas, que por sua gerou frutos: filhos, descendentes.

Pensei também na religiosidade, trouxe para isto elementos que remetessem ao universo afro religioso. O figurino que elaborei é branco, estou sem camisa, para enfatizar o que venho falando; o corpo como primeira grandeza para o trabalho de ator. Ainda pensando na religiosidade afro brasileira, usei um cordão, uma espécie de guia que acessa diretamente ao universo afro religioso, além de dois outros acessórios que são colocados um no tornolezo direito, outro no braço esquerdo.

Estes elementos citados: figurino e acessórios que ligam diretamente ao universo afro religioso, foram criados também por mim, como tudo que envolveu este solo. Neste sentido, não fiz uma reprodução, mas uma criação inspirada a partir de indutores que encontrei nos terreiro de umbanda, para remeter a este universo, criar uma atmosfera, como na imagem seguinte:

Figura 12 – Partitura corporal corpo em transe. Registrada na apresentação do Evento cultural Fusca Sarau, 2016.



Fonte - Alan Fonseca.

A imagem acima foi registrada durante uma apresentação na programação do Fusca Sarau 2016, organizado por grupos de comunidades afroreligiosas, como lugar de resistência, debates e discussões da negritude. Neste entrelaçamento pela afroreligiosidade, pensei em dois estados de corpo e de consciência que remetessem a posseção e ao transe. Pensei num corpo que se cortorcesse, debatesse. Comecei então a observar meu irmão que sofre de epilepsia, conforme mencionei aqui. Elaborei então partituras corporais que nasceram da sensibilidade

criadora que lancei sobre esta patologia. Não para dizer que este representa a posseção ou o transe, mas encontrei neste estado de corpo analogias, semelhanças, interfaces com os outros dois estados de corpo e de consciência, fiz uma iter-relação, buscando essas aproximidades, coerências e singularidades, pois:

Abriga constante com a “imaterialidade” do sensível, da arte teatral, do caminho percorrido. Como organizar procedimentos de maneira a auxiliar sua visualização, análise e avaliação bem como sua transmissão, mantendo o frescor da experiência? Elaborar uma narrativa que também seja capaz de provocar uma experiência em quem recebe. Organizar uma experiência singular de maneira que seja plural. “As palavras com que nomeamos o que somos, o que fazemos, o que pensamos, o que percebemos ou o que sentimos são mais do que simples palavras.” O ator narra através das imagens que cria e corporifica, ataravés da palavra, voz, pele, osso, suor. Ambiciona transpor territórios, encanatar, envolver, encantar-se, envolver-se, transportar-se. O que é para ele, experiência? Para o ator, a experiência se dá principalmente, quando o seu saber está impresso no corpo. (COLLA, pg. 27, 2010).

Neste sentido, transponho territórios. A organicidade que imprimo em meu corpo de ator: transpiração, cansaço, me transformo cenicamente, trazendo todos estes elementos que corroboram comigo mostrando semelhanças entre estados de corpo distintos. Meu corpo, material que narra, afirma essas analogias que tanto busco, a sensibilidade criadora da arte teatral me permite afirmar isto, indissociado da Etnocenologia, que propõe um novo olhar sobre o mundo e as coisas, onde quem vive o fenômeno o nomeia, dando qualidades, valores.

Este solo reafirmou então que o que é recorrente e comum entre estes três estados de corpo e de consciência são as contrações musculares involuntárias e recorrentes que os três processam. Me apropriei disso para inserir o corpo em crise eplética na construção de partituras corporais que dialogasse com os outros dois , propondo sempre a inter-relação entre eles. Meu corpo de ator vivenciando agora em cena este estado de corpo e de consciência através de partituras corporais, me permitiu dar novo sentido as tensões e alterações que a patologia causa temporariamente no corpo no momento da crise epilética.

Dessa forma, propus este contato, me apropriei de um estado de corpo específico, mas imprimo nele outro sentido, transporto para a dimensão artística, de outras qualidades, sem deixar de extrair dele sua essência fundante, sua matriz geradora, transporto este estado de corpo para a construção cênica, para a

apreciação, ressignificado pela sensibilidade criadora, extraí o belo, criei outro corpo: poético, teatral, ilustrado na imagem a seguir:

Figura 13 - Partitura corporal corpo em crise. Registro feito na apresentação do Evento Cultural Fusca Sarau, 2016.



Fonte - Alan Fonseca.

Quanto ao transe, encontrei este estado de corpo e de consciência nos rituais de umbanda, no momento da incorporação; estado em que o corpo do filho de santo se altera, passa por uma transformação visível, perceptível aos olhos. Elaborei esses corpos pensando não na imitação daquilo que observei no terreiro. Não quis trazer um corpo específico de uma entidade, para olharem para mim em cena e dizerem que incorporei um Preto Velho ou outro, me apropriei apenas das aletrações visíveis e perceptíveis no corpo, os músculos nestes estados se contraem, se retorcem, os da face principalmente. Na verdade, o corpo todo se altera, se dilata, se curva. Construí partituras corporais para dar este sentido, sempre associado ao corpo do escravo que sofreu torturas nos porões dos navios, chicoteado no tronco das senzalas, açoitado. Para dizer que estes estados de corpo convergem para uma

unicidade, presente nas contrações musculares involuntárias que estes processam nos três estados distintos de corpo e de consciência.

Foram estes elementos que constituíram este solo. Trabalhei principalmente a inter-relação análoga, busquei uma unicidade. Propus semelhanças para ressaltar a unicidade destes três estados de corpo. O trabalho de ator que aqui reflito, opera também o fenômeno da transculturação estudado pela Etnocenologia:

O conceito sugerido por Fernando Ortiz(2003) e comentado por Rafael Mandressi(199) se aproxima de certo de algumas possíveis leituras de outros conceitos correlatos mais antigos. Mas sua proposição, cunhando um novo termo, reafirma o fenômeno de contato cultural como gerador de novas formas de cultura, distintas das que lhe deram origem, o que remete ao desejo de identificação de suas matrizes culturais, o que só vale pesquisar, nunca é demais reafirmar, considerando-se a certa reconstrução constante e dinâmica da tradição. (BIÃO, P.45, 2007).

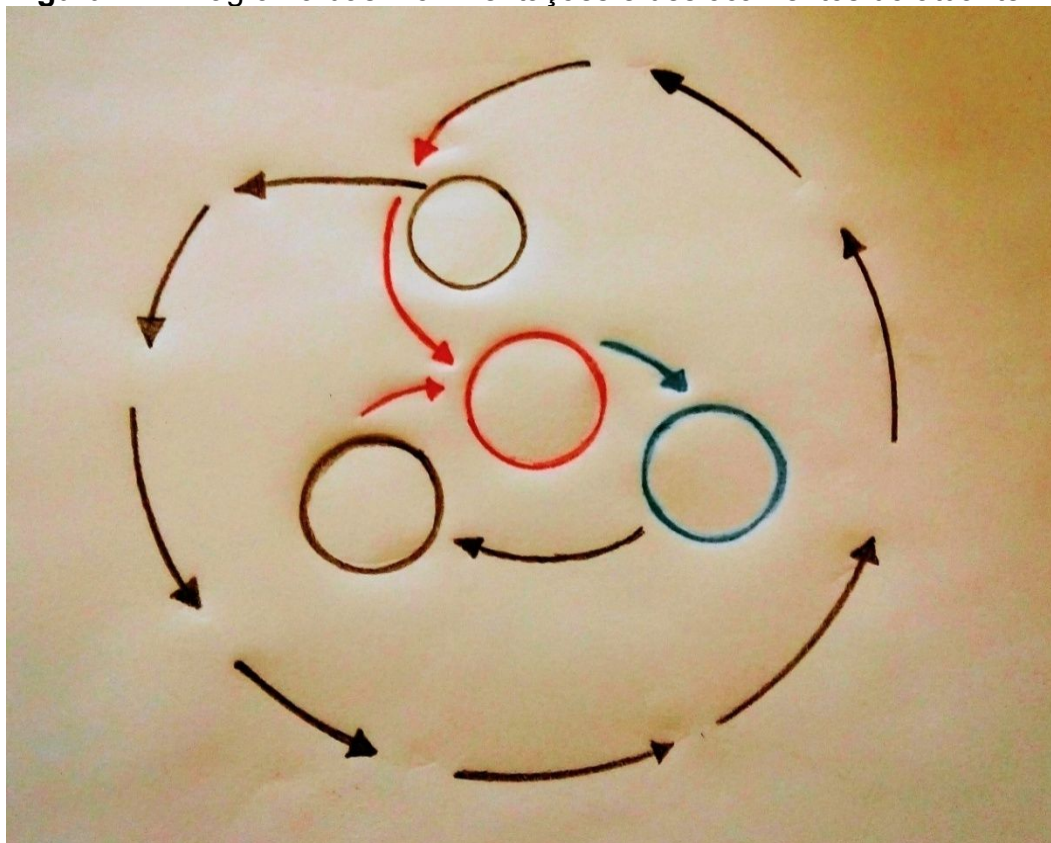
Há algo análogo entre eles, algo que retorna, está presente mesmo em culturas distintas, corroborando com minha afirmação, quando insiro nesta criação o corpo alterado de um epilético, afirmando que ele trás em sua estrutura elementos em comum, recorrentes, ou seja, as contrações musculares involuntárias. Os corpos neste estado se dilatam, trabalhei a espetacularidade e não a simples imitação de gestos e movimentos , mas criar outro corpo, transformado, alterado, orgânico, associado aos elementos culturais do universo da umbanda e do teatro.

Neste enveredar-se por experiências cênicas e culturais que sempre se cruzaram com a Etnocenologia e o universo afro religioso, agora amadurecido enquanto artista-pesquisador-participante, o experimento antes denominado: Corpo, Memória Ancestral, se alterou, transformou-se, denominei então de Tríade Corpórea em Solo - Veredas da Ancestralidade Negra. Está inteiramente entrelaçado pela Etnocenologia, outro modo de olhar a cena, propõe a relação entre o saber científico indissociado do saber popular do terreiro, das experiências de vida, das vivências, nas trocas, nos afetos, nos valores.

Vivencio agora estes estados de corpo e consciência em meu corpo de ator. Concebi um diagrama do solo, no qual elaborei meu deslocamento, minha movimentação no espaço circundante cênico. Meu corpo precisa preencher a cena, prender o olhar do espectador. O foco estava nos adereços cênicos usados, na força que cada um deles traz, no figurino. Refletir como meu corpo está em cena. Elaborei um diagrama para me dá uma direção, o que me permitiu olhar as minúcias deste

experimento, atento ao tempo e ao deslocamento no espaço cênico. Iniciei o solo de costas, com um acessório nas mãos levantadas e cantando, preciso preencher como meu corpo este momento em que canto, que ações devo fazer além de cantar de costas? Como não tornar cansativo para quem assiste? O diagrama a seguir estrutura minha percepção do espaço cênico, e das questões propostas acima:

Figura 14 - Diagrama das movimentações e deslocamentos do atuante.



Fonte - Criação do próprio autor.

Este diagrama ilustrou a concepção do solo que iniciei em 2014, agora reestruturado, reelaborado, articulando as marcações de início e fim, destaco o primeiro momento no qual estou no centro de costas com um acessório nas mãos levantadas, o círculo pequeno na cor preta representa este início. Começo a cantar a música Barra Vento, após o final desta música, ainda de costas coloco o acessório, uma espécie de cordão-guia, depois de colocado o acessório no pescoço, ainda de costas início a partitura corporal corpo torturado, saindo do centro para iniciar um círculo, que remete ao movimento, a vida e a ancestralidade. Executo uma volta inteira neste círculo, ilustrado nas setas na cor preta. Antes de concluir o círculo, início os versos do poema de Jorge de Lima Olá, Negro!

As partituras seguintes são acrescentadas. Na sequência segue-se a partitura corpo em transe iniciada na seta em duas cores: preta e vermelha e na 7ª estrofe do poema, permanecendo até a 11ª estrofe quando início a partitura corpo em crise, ilustrada na seta e círculo azul indo até a 17ª estrofe. Após a sequência inicial das três partituras, repito-as de forma aleatória, conforme estão dispostas as setas em preto, vermelho e azul, sempre com a idéia de um círculo que nunca termina, mas está em movimento constante. Finalizei no centro do círculo de frente para o público, fazendo ainda de forma aleatória as partituras, diminuindo a intensidade até ficar estático olhando para frente.

Entretanto, durante este trajeto, pedi orientações quanto a construção cênica para alguns professores, que me fizeram enxergar detalhes que eu sozinho não percebia. Precisei de um olhar de fora, e dois professores em distintos momentos me ajudaram nestas percepções. O primeiro deles foi o professor Aníbal José Pacha Correia¹⁵, que me atentou para algumas questões. Eu tinha em mente que precisava me chicotear em cena, o que eu fazia de fato, e usava o próprio cordão, a própria guia, elemento de grande significado na cultura afro brasileira, me fazendo enxergar que eu deveria sim permanecer com essas chicotadas em cena, mas não com o elemento de grande valor simbólico que é o cordão-guia que acessa diretamente ao universo afro religioso, de maneira que este não pode ser usado como elemento opressor, agressor, eu precisava trabalhar o corpo, buscar outra estrutura para propor esta agressão na elaboração deste estado de corpo.

O professor Aníbal me fez pensar também na preparação do antes de estar em cena. Como eu faço o ritual de preparação deste corpo, aquecimento corporal, vocal? Me fez refletir se eu pedia licença as energias do sagrado, pois eu trago pra cena essas energias, devo portanto saber lidar com isso, sempre com respeito, reverenciando, saudando, pedindo licença para não entrar em cena de qualquer jeito. Há todo um ritual criado por mim para começar os trabalhos. Essas questões foram fundamentais para eu repensar o antes e durante do estar em cena.

¹⁵ Possui Graduação em Engenharia Civil (UFPA-1982) e Mestrado em Artes Cênicas pelo PROF-ARTES/PPGARTES/ICA/UFPA (2016). É docente da Universidade Federal do Pará (2011), locado no Instituto de Ciências da Arte – Escola de Teatro e Dança da UFPA.

Outras contribuições foram propostas pelo professor Cláudio Cristiano Chaves das Mercês¹⁶, que me orientou a reestruturar o início do solo, propôs a inserção de outros elementos cênicos e também a refletir o trabalho de ator, nos momentos de transição de uma partitura corporal para outra, o que antes eu já indagava. Era preciso minúcias, detalhes para acontecer aquele momento de transição de um estado de corpo para outro. Apropriei-me ainda mais do cansaço, da respiração ofegante, atentei para momentos em que o corpo carregado de tensões musculares, ainda assim pode e deve repousar, silenciar, canalizar essas energias, encontrei então momentos para a transição tornar-se sutil, mesclada com momentos de repouso e de êxtase.

Inseri então nesta transição de um estado de corpo e de consciência, o bater palmas, movimento encontrado no terreiro de Umbanda, quando se está incorporado, uma espécie de saudação. O solo neste sentido se reconfigura por meios dessas observações, encontrei em cena um controle maior do fluxo de energia, tornei perceptível ao espectador os três estados de corpo, ao mesmo tempo eles ganham uma unicidade.

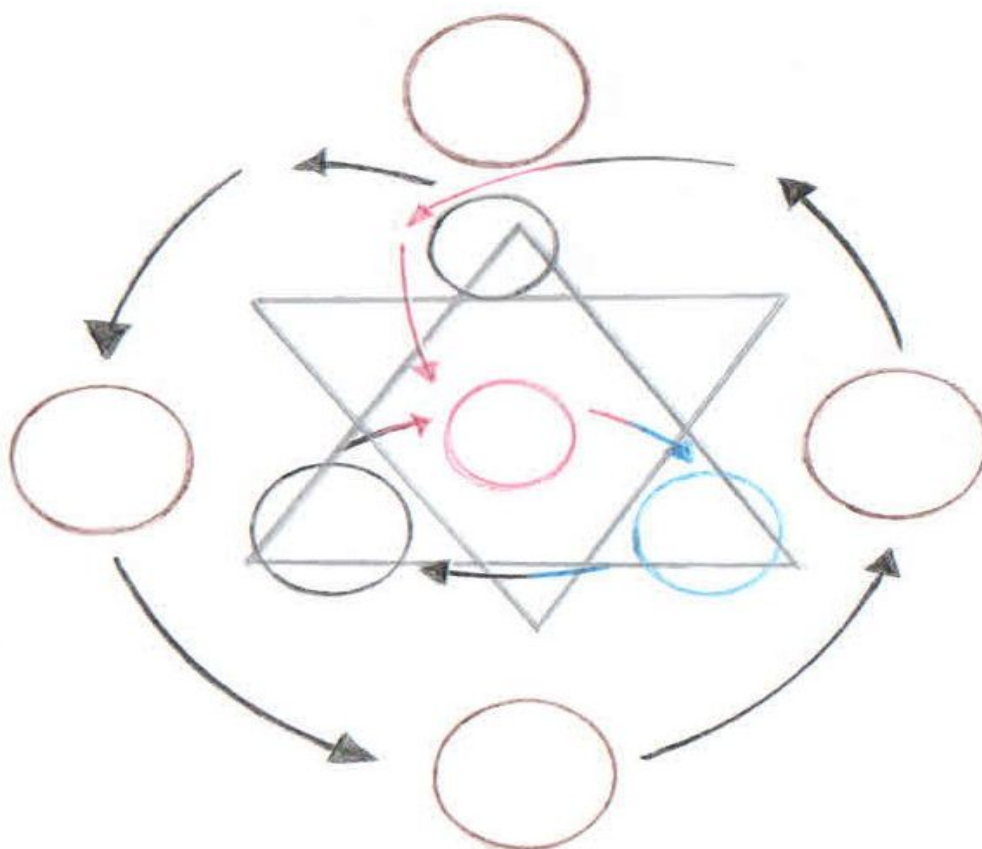
Outros elementos cênicos foram inseridos: quatro alguidares que passaram a demarcar o espaço cênico, com os quais há uma relação direta. Cada alguidar traz dentro elementos do terreiro de Umbanda: Manjerição, pipocas, água e terra. Há ainda velas brancas, duas garrafas de bebida, sendo uma de cachaça e outra de vinho. As velas e as garrafas de bebidas não estão dentro dos alguidaderes, estes elementos estão dispostos atrás, as velas circundam o espaço cênico. Tenho nas mãos uma Pemba¹⁷ com a qual risco o chão, desenho a estrela de Davi, uma referência aos pontos riscados da Umbanda que os caboclos fazem quando incorporam e vão iniciar o atendimento, cada entidade tem um ponto riscado, sua marca, sua identidade. Estes *pontos riscados são campos de força magnéticas de atração, retenção e dispersão, usados juntos com os pontos cantados* (PEIXOTO.

¹⁶Possui Graduação em Ciências Sociais pela Universidade da Amazônia - UNAMA (2000) com ênfase em Antropologia. Mestre em Ciências da Religião pelo PPGCR/CCSE da Universidade Estadual do Pará (2016). Professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

¹⁷ Uma espécie de giz, elas são confeccionadas com calcário, ela tem uma forma cônica arredondada e diversas cores, e a entidade usa a cor determinante a linha que trabalha e ao Orixá que a rege. Disponível em: <http://www.umbandayorima.blogspot.com.br/2014/08/entendendo-o-que-são-pontos-riscados>. (Acessado em 24/05/2018 as 23h00min).

pg. 40, 2008). Neste sentido, o diagrama por mim criado traz em sua estrutura, resquícios deste riscar, um pouco deste ritual, pois demarco, risco no chão meu campo de atuação, o lugar onde meu corpo vai se alterar temporariamente no ritual do teatro diante do espectador. As duas músicas que canto neste solo trazem também reminiscências deste universo. Criei então um novo digrama, insiro neste riscado estas alterações ocorridas quanto a disposição dos elementos cênicos e à mudanças referentes ao início do solo:

Figura 14 - Diagrama final do solo. Ilustra o deslocamento do atuante, a inserção de elementos cênicos, como também as mudanças no início do solo.



Fonte - Criação do próprio autor

Este diagrama ilustra a concepção definitiva do solo, reestruturado por meio das orientações que tive com o professor Cláudio Cristiano. Para iniciar o solo risco no chão a estrela de Davi, ao mesmo tempo canto a música Canto das Três Raças de Clara Nunes:

Ninguém ouviu, um soluçar de dor, no canto do Brasil, um lamento triste sempre ecoou, desde que o índio guerreiro foi pro cativo e de lá cantou, negro entoou, um canto de revolta plos ares, no Quilombo dos Palmares onde se refugiou. Fora a luta dos inconfidentes pela quebra das correntes,

nada adiantou. E de guerra em paz de paz em guerra, todo o povo dessa terra, quando pode cantar, canta de dor. Ô, ô, ô, ô, ô,ô, ô, ô, ô, ô, ô, ô. E ecoa noite e dia, é insurdecador, ai, mais que agonia, o canto do trabalhador, esse canto que devia, ser um canto de alegria, soa apenas como soluçar de dor. NUNES, Clara. Canto das Três Raças/1976, Odeon. Disponível em: <http://www.sambaderaiz.org/albuns/canto-das-tres-racas-clara-nunes-1976>. (Acessado em 25/05/2018 as 00h40min).

Sou eu mesmo neste momento que inicio este rito, o qual amalgama em sua estrutura trajetos de vida, cênico, religiosidade e ancestralidade negra. Após este momento, vou em direção ao alguidar com menjerição com o qual chicoteio as costas, isto no plano médio, depois desta ação levanto-me, e no plano alto ainda de costas, com o acessório nas mãos estendidas para cima, canto o Barra Vento:

Eu venho do mar, das profundezas das sombras, quebrabdo barreiras,
vencendo demandas .

Mamãe ficou lá, chorando por mim, do meu baobá, eu nunca esqueci.

Meu pai fiou lá, lembrando de mim, da doce mãe África, não vou desistir.

A dor que me leva, eu sei diluir, a ancestralidade está dentro de mim.
(Catendê, Edson. Grupo Bambarê – Arte e Cultura Negra, 2011).

No final da música coloco o cordão-guia, o corpo já processa em estado alterado, inicio lentamente a partitura corpo torturado, dou uma volta executando esta partitura, antes de concluir a volta inteira no círculo, inicio os versos do poema Olá, Negro! , ilustrado no diagrama nas setas em duas cores: preta e vermelha, momento de transição de um estado de corpo para outro, momento no qual bato duas palmas para iniciar a partitura corpo em transe, passo também a intergir com os elementos que estão dentro dos alguidares, em seguida mais duas palmas, outro momento de transição, agora para o corpo em crise, representado no diagrama na seta e círculo azul, sempre com os versos do poema Olá, Negro!

Repito novamente as prtituras corporais, agora de forma aleatória, conforme as setas nas cores preta, vermelha e azul ilustram, remetendo a circularidade, ao movimento contínuo. Interajo por fim com o alguidar que contém pipocas e vou diminuindo gradativamente o fluxo de energia, até ficar no centro do círculo, estático, olhando para frente. Este último diagrama reestruturou o inicio do solo e acrescentou obejtos cênicos, como também reestruturou o deslocamento inicial, sempre interagindo com os alguidares. As demais movimentações apresentadas no primeiro diagrama permaneceram.

PALPITAÇÕES

Percorrer aqui as veredas de meus trajetos de vida, cênico e de minha religiosidade, norteadores de meu processo criativo, me permitiram um reencontro comigo mesmo. Nas encruzilhadas deste enveredar-se reconheci minha negritude, indo ao encontro de minha ancestralidade negra. Enveredar é para mim enquanto artista-pesquisador-participante, percorrer os meandros de um trajeto que sempre se cruzou com o universo afro religioso. Resquícios de um encontro que desde a infância estava à espreita, me circundava, configurando-se como elemento presente.

Atentei então para os detalhes, minúcias, que assim como as energias circundantes, os cheiros, o aroma das plantas, defumações, são dinamizadores para uma conexão com a energia do sagrado, me permiti encontrar potencial criativo para a experimentação cênica. Propus então analogias entre universos distintos, por meio dos estados de corpo e de consciência, observei, pesquisei, busquei o que havia de comum, semelhanças, interfaces. Neste encontro, se estabeleceu uma dinâmica de ressignificação, imprimi qualidades e significados, para trazer à cena teatral um universo múltiplo e ao mesmo tempo uno que nasceu de uma matriz, por essa dinâmica gerou outro fenômeno, trouxe impresso uma marca presente em sua estrutura, elementos próprios da ancestralidade negra.

Refleti aqui os estados de corpo e de consciência, atentei para as alterações e modificações físicas, visíveis e perceptíveis aos olhos. Elaborei por meio destes, partituras corporais que me permitiram chegar ao solo. A base deste processo criativo originou-se de uma tríade corpórea, especificamente: corpo torturado, em transe e em crise. Trabalhei esta tríade buscando uma unicidade, descobri que estes se alteravam ou modificavam visivelmente com as contrações musculares involuntárias e recorrentes que processavam quando nos estados de corpo e de consciência. Essas semelhanças e minúcias me permitiram encontrar a unicidade que eu buscava para inter-relacionar distintos estados de corpo e consciência.

Vivenciei esta pesquisa num diálogo com o que propus enquanto premissa teórico-metodológica: A Etnocenologia como desígnio deste enveredar-se por territórios distintos, por meio desta, dei voz àquilo que quem vive o fenômeno o nomeia, valorizei o saber popular do terreiro. Encontrei no cotidiano deste, possibilidades de criação cênica, partindo deste pressuposto, do nomear o que se

vive enquanto experiência do estar junto, descobrir outras formas de se relacionar com o mundo e as coisas, encontrei um estado de corpo e de consciência que dialogasse com o que eu propunha por meio da sensibilidade criadora, o corpo em transe.

Ainda nesta perspectiva do estar junto, vivenciar o fenômeno e deste extrair premissas para a construção cênica, encontrei nos afetos de meu trajeto de vida, os quais me direcionaram para a patologia que meu irmão sofria: a epilepsia; corporifico esta em partituras corporais para dar um novo significado. Neste elo de afetividade com meu irmão, presenciar por algum tempo as crises que este sofria, me permitiram transpor territórios, coloquei em cena, ressignifiquei, transformei o que me doía, me amedrontava, criei um corpo cênico, o corpo em crise, pleno em organicidade, poético.

Estes dois estados de corpo e de consciência dialogavam diretamente com o corpo torturado, a tríade estava formada, estruturada. Trabalhei então a espetacularidade, vislumbrei o olhar do outro, prender a atenção daquele que assiste e me colocar em cena com elementos que acessassem diretamente ao universo afro religioso.

Nesta perspectiva, acredito que alcancei os objetivos propostos. A construção de um solo que pudesse trazer em sua estrutura elementos do universo afro religioso, com ênfase na ancestralidade negra. Destaco também o trabalho e o corpo do ator. Por este prisma, pensar o corpo com suas potencialidades, retorno então ao corpo do negro. Esta pesquisa estruturou em suas seções como este corpo se forjou e como era visto. Corpo este enveredado nas manifestações populares, na dimensão da festa e da religiosidade, na defesa pessoal, corpo que por alguns séculos fora propriedade de outrem, violentamente torturado. Nem por isso se privou por buscar sua liberdade, sempre lutou por ela de todas as formas. Portanto, corpo em transição, alteração, reestruturação, em movimento dinâmico, gerador, propulsor.

Ancestralidade, religiosidade, trajetos de vida e cênico. Veredas por mim percorridas. Outras veredas estão à frente, passo agora a vislumbrá-las. Vivenciar esta pesquisa, conceber este solo, descubro que este pode ser bem maior, pretendo ampliar para um espetáculo de 40 a 50 minutos, colocar em cena mais dois atores, ampliando comigo esta tríade. A metodologia para isto está presente nesta escrita;

uma primeira semente foi plantada, a árvore nasceu, gerou vida através dos três estados de corpo e de consciência corporificados temporariamente por mim neste solo, que se tornará cada vez mais híbrido, polissêmico, sincrético.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Maristela Oliveira de. **A Religiosidade brasileira: o pluralismo religioso, a diversidade de crenças e o processo histórico.** IN: CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais, pg. 106-118, nº 14, Setembro/2009.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de Papel, tratado de Antropologia teatral, São Paulo:**Hucitec, 1994.
- BIÃO, Armindo, In: **V Colóquio de Internacional de Etnocenologia /** Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; [Organizado por Armindo Jorge de Carvalho Bião]. – Salvador: Fast Design, 2007.
- _____. **Aspectos epistemológicos e metodológicos da etnocenologia: por uma cenologia geral.** In: Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos. Prefácio de Michel Maffesoli. Salvador: P & A Gráfica e Editora, 89-94, 2009.
- COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há caminho. Só rastros.** Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2010.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas:** Tradução de Renato Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Campinas, SP, 2001, Editora UNICAMP.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder:** Organização, introdução e Revisão Técnica de Roberto Machado.
- GREINNER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações.** São Paulo, Annablume, 2010 (coleção leituras do corpo).
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento.** São Paulo: Summus editorial, 1978.
- LIMA, Jorge de. **Poemas negros.** Ed. Ampl. 1ª ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- MAFESSOLI, Michel. **A terra fértil do cotidiano.** In: Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, nº 36, agosto, 2008, pg. 5-9.

MANOEL, Ivan Ap. **História, Religião e Religiosidade**.IN: Revista de Cultura Teológica. V. 15-N59, pg. 105-128. Abril/Junho, 2007.

PEIXOTO, Norberto. **Umbanda Pé no Chão: Um guia de Estudos Orientado pelo Espírito de Ramatís**. 1ª Ed. Editora do Conhecimento. Porto Alegre: 2008.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **A Etnocenologia como desígnio de um novo caminho para a pesquisa acadêmica – ampliação do modo e do lugar de olhar a cena contemporânea**. In: Anais V Colóquio Internacional de Etnocenologia, Salvador, pg.199-203. Fast Design, 2007.

_____. **A Etnocenologia na Amazônia – Trajetos-Projetos-Objetos-Afetos**. In: Repertório, Salvador, nº 25, pg. 23, 2015.2.

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

SALLES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense: textos reunidos**. 2ª ed. – Belém (PA): Paka-Tatu, 2015.

<http://www.planalto.gov.br/ccivil/03/ato2007/2010/2008/lei/l11645.htm> Acessado em 25/01/2018 Às 12:41.