UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

DANIEL SANTOS COSTA

CORPO MNEMÔNICO:
encruzilhando corporalidades populares
brasileiras e histórias de vida num(a) giro(a)
performativo(a) decolonial

SÃO PAULO
2019

DANIEL SANTOS COSTA

Corpo Mnemônico: encruzilhando *corporalidades* populares brasileiras e histórias de vida num(a) giro(a) performativo(a) decolonial

Versão Original

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro
Linha de pesquisa: Texto e Cena

Orientação: Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

COSTA, Daniel Santos
Corpo Mnemônico: encruzilhando corporalidades populares
brasileiras e histórias de vida num(a) giro(a)
performativo(a) decolonial / Daniel Santos COSTA ;
orientadora, Sayonara Sousa Pereira. -- São Paulo, 2019.
347 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Corpo 2. Experiência 3. Memória 4. Oralidade Popular
Brasileira 5. Performatividade I. Pereira, Sayonara Sousa
II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

COSTA, Daniel. S **Corpo Mnemônico: encruzilhando *corporalidades* populares brasileiras e histórias de vida num(a) giro(a) performativo(a) decolonial.** 2019. 347 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira (Orientadora)

Instituição: USP

Julgamento: _____

Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida

Instituição: UNICAMP

Julgamento: _____

Profa. Dra. Grácia Maria Navarro

Instituição: UNICAMP

Julgamento: _____

Profa. Dra. Rosana Bapstistella

Instituição: UNICAMP - FAAL

Julgamento: _____

Profa. Dra. Carla Cristina Oliveira de Ávila

Instituição: UFGD

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

À **Sayô Pereira**, orientadora afetuosa que acolheu a incerteza desse deslocamento. Pela escuta, pela percepção e pelo carinho constante.

À **Carla Ávila**, colega de travessia, pela potência do encontro e a rede entretecida durante este giro nas conversas, nos projetos e nos desejos futuros.

À **Grácia Navarro**, por sua generosidade e partilha, pela potência da transformação do caminho e o olhar para as encruzilhadas.

À **Rosana Baptistella**, mestra primeva, ancoradouro da minha história artística, pela abundância do diálogo e as parcerias artísticas.

À **Verônica Fabrini**, por estar presente na banca de qualificação dessa pesquisa, nos impulsionando ao voo mais alto.

Ao **Jarbas Siqueira Ramos**, companheiro de encruzilhadas, pelas parcerias acadêmicas, os projetos anseiam pela descolonização do pensamento.

Aos **docentes suplentes** que aceitaram fazer parte desta travessia.

Aos **coordenadores, docentes e técnicos** do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC e do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

À **Escola de Educação Básica (Eseba)** da Universidade Federal de Uberlândia, em especial aos colegas da Área de Arte, Getúlio Góis, Lucielle Arantes, Mara Rubia Colli, Mariza Barbosa pelo apoio irrestrito.

À **Diane Ichimaru e Marcelo Rodrigues** por voar juntos na festa performativa *Guyrá Apó – Ave Raiz*.

Ao **Curso de Teatro, Dança e o Mestrado Profissional em Artes (ProfArtes) da UFU**, pelas parcerias estabelecidas que me permitiram experienciar juntos aos alunos parte desta pesquisa.

À **Soninha Santos** pela leitura cuidadosa e carinhosa na revisão desta textura de palavras e por criar junto.

Ao **Marco Antônio** por ajudar na tradução do resumo em língua estrangeira e a tentativa da manutenção dos sentidos espiralados da nossa língua.

Ao **Tiago Bassani**, parceiro de vida e de trabalho, parceria constante sustentada em carinho, amor e amizade profunda. Pela trajetória na arte e na vida que se imbricam a todo o momento.

À **minha família** por estar sempre presente, em especial minha mãe, Laci, quem sempre acreditou e enfrentou as impossibilidades da vida e a minha avó, Sebastiana (Dona Doca), quem me permite voar pelas raízes.

Aos **mestres e mestras** da cultura popular que em suas *corporalidades* me ajudaram a entoar um caminho singular e me faz diariamente encontrar sentido na pesquisa e na academia.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

RESUMO

COSTA, Daniel. S. **Corpo Mnemônico: encruzilhando *corporalidades* populares brasileiras e histórias de vida num(a) giro(a) performativo(a) decolonial.** 2019. 347 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

O presente trabalho é um giro performativo que decompõe as histórias de vida de um corpo-sujeito marcado pelo movimento de luta pela terra, as experiências nos campos de manifestações populares brasileiras, em especial Folias de Reis, Congadas e Umbandas e a reverberação desse jogo de saberes em cena. Buscou-se amparo numa investigação autoetnográfica em que se permitiu à experiência, uma *pesquisa-experiência-processo*, andante, dançante, errante tal qual as metáforas que se instituíram com base no próprio movimento da práxis mnemônica na criação performativa. A partir das memórias de um corpo decolonial, num movimento de revolver-se, enveredamo-nos num contexto de formação artística que perpassa decisivamente uma relação individual e coletiva. O caminho esteve repleto de lembranças e de esquecimentos e se propôs provisório, uma vez que este é um ponto de vista sobre o corpo, momentâneo e transitório. A escrita é uma textura que se envolve, entre voos e raízes, na própria ação de desenhar essas palavras-corpos. Enredamos em caminhos que se entroncaram em encruzilhadas - espaços do acontecimento -, nas quais os diálogos entre perspectivas e pensadores diversos estiveram em destaque. O que se desvela é um *Corpo Mnemônico*, atravessado por uma paisagem sociocultural e nas geografias de um lugar povoado por um imaginário festivo. Dessas geografias, a terra emergiu como imagem perene, tal qual a festa e o sentido de festividade agarrado nas memórias de festas performativas da cultura popular e da elaboração desses diálogos em obras artísticas, nas suas dimensões *corporais*, visuais e cênico-coreográficas. Tais produções vieram urdir a rede dessa poesia acadêmica, evidenciado o caráter da criação, enquanto produção de conhecimento, dos processos, enquanto lugares de profusão de saberes e da reverberação de um diálogo poético-ético-político que nos faz voltar os olhos para nosso território, dançar em nossos terreiros amparados pela terra que se impregna na sola de nossos pés. Por fim, alçamos voo numa prática performativa intitulada *Guyrá Apó – Ave Raiz* que expõe rastros da experiência artística como a própria epistemologia da cena.

Palavras-chave: Corpo, Experiência, Memória, Oralidade Popular Brasileira, Performatividade.

ABSTRACT

COSTA, Daniel. S. **Mnemonic Body: Intersectioning Brazilian popular corporality and life stories in a performative and decolonial turn.** 2019. 347 p. Thesis (P.h.D. in Performing Arts) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

The present work is a performative turn that decomposes the life stories of a body-subject marked by the movement of fighting for land, the experiences in the fields of Brazilian popular manifestations, especially *Folias de Reis*, *Congadas* and *Umbandas*, and the reverberation of this dynamic of knowledge on stage. The support of an auto-ethnographic investigation was sought, one that allowed an experience, a research-experience-process, wandering, errant as the metaphors that were instituted based on the movement itself of the mnemonic praxis in the performative creation. From the memories of a decolonial body, in a movement to revolve itself, we embark on a context of artistic formation that pervades decisively an individual and collective relationship. The path has been filled with memories and oblivion, and proposed as transient, since this is a point of view about the body; temporary and transitory. Writing is weaving that wraps itself, from flying to rooting, in the very act of designing these bodies-words. We entangle in pathways connected through crossroads - spaces of the events - in which dialogues between the different perspectives and thinkers have been on the spotlight. A Mnemonic Body, crossed by a socio-cultural landscape in the geographies of a place populated by a festive imaginary is unveiled. From such geographies, land emerged as a perennial image, exactly as the celebration and the sense of festivity clung to memories of performative festivals of the popular culture and the elaboration of these dialogues in artistic works, in their corporeal, visual and scenic-choreographic dimensions. Such productions came to weave the net of this academic poetry, emphasizing creation as means of producing knowledge, considering processes as places for its profusion, and also for the reverberation of a poetic-ethical-political dialogue that makes us look at our own territory, dance in our *terreiros* sheltered by the dirt that engrains to the soles of our feet. Finally, we begin flying in a performative practice entitled *Guyrá Apó - Root Bird* that exposes traces of the artistic experience as the epistemology of the scene itself.

Keywords: Body, Experience, Memory, Brazilian Popular Orality, Performativity.

IMAGINÁRIO

Imagem 1: Giro Inicial.....	16
Imagem 2: A Adoração dos Magos (1481), Leonardo da Vinci. Tinta a óleo, 2,46 m X 2,43 m	31
Imagem 3: Adoração dos Reis Magos (1485/86), Sandro Botticelli. Óleo sobre tela, 111 X 134 cm	32
Imagem 4: A Adoração dos Magos (1564), Peter Bruegel. Óleo sobre madeira de carvalho, 112,1 x 83,9 cm.....	32
Imagem 5: Foliões de reis, à direita: palhaços desvestidos de suas máscaras, em devoção ao presépio e à esquerda: mestre e contramestre a entoar suas canções (2013).	33
Imagem 6: Bandeira da Cia de Reis São José Operário no giro de 2017.	33
Imagem 7: Bandeira, objeto-ritual da Companhia de Reis São José Operário.....	34
Imagem 8: Esu Amuniwá (1982), de Mestre Didi. Barro, cimento e pigmento, 67x20x18 cm.....	43
Imagem 9: Representação de Exu, de Rubens Caribé.	43
Imagem 10: Representações escultóricas de Exu.	44
Imagem 11: Representações escultóricas de Pombagiras.	45
Imagem 12: Quadro do vídeo Quintal do corpo - cerrado	54
Imagem 13: Terrapé. Fotografia de Tiago Bassani.	56
Imagem 14: Pés da Doca, Rachaduras da Terra (2016).	59
Imagem 15: Corporalidade Doca na artesanaria com a mandioca.	61
Imagem 16: Quadro do vídeo - F(r)esta da memória.....	61
Imagem 17: Doca, de cócoras ascendendo a fornalha para fabricação de farinha (2016).....	62
Imagem 18: Doca fabricando farinha no fogão à lenha (2016).....	62
Imagem 19: Imagem mnemônica do acampamento Vargem do Touro, ao fundo (1996).	74
Imagem 20: Acampamento Vargem do Touro (1996)	75
Imagem 21: Acampamento Vargem do Touro (1996)	75
Imagem 22: A avó (ao centro) e outros acampados partilhando a produção de alimentos.	76
Imagem 23: A avó e o primo Danilo e outros acampados partilhando na colheita de melancia.	76
Imagem 24: Acampamento Vargem do Touro, Gurinhata/MG (1996)	77
Imagem 25: Dona Doca, na cachoeira no assentamento, 2018. Fotografia: Tia Nena	79
Imagem 26: Fogueira acesa em 11 ago. 2018.	82
Imagem 27: Dona Doca em cócoras cotidianas.....	83
Imagem 28 : Paisagem do quintal da casa da avó.....	85
Imagem 29: Santa Catarina	89
Imagem 30: Santa Luiza	89
Imagem 31: São Jorge.....	89
Imagem 32: Gameleira, árvore da encruzilhada – tronco e raiz.	92
Imagem 33: Gameleira, árvore da encruzilhada – galhos e copa.	92
Imagem 34: Encruzilhada da memória.....	93
Imagem 35: Daniel Costa e a avó, Dona Doca.	97
Imagem 36: Os Sem Terra.	105
Imagem 37: Espetáculo Rosamélia e Bartolomeu em Escola Municipal de Campinas (2007). Direção Rosana Baptistella.	112
Imagem 38: Cena do espetáculo O corpo é de plástico? (2015). Direção de Rosana Baptistella.	112
Imagem 39: Espetáculo Entre Paragens (2010). Direção Rosana Baptistella.....	112
Imagem 40: Goiabeira-corpo.	114
Imagem 41: Torção/Repulsa – Ensaio de Indizível (2006).	119

Imagem 42: Indícios de um emblema Corpo-Bicho (2006).	119
Imagem 43: Indizível – ensaio com a saia terracota I (2006).	120
Imagem 44: Indizível – ensaio com a saia terracota II (2006).	120
Imagem 45: Quadro do vídeo Corpo da Terra do Corpo	121
Imagem 46: Quadro do vídeo Corpo da Terra do Corpo	121
Imagem 47: Ensaio de Guyrá Apó – Ave Raiz, (2018).	121
Imagem 48: Daniel Costa em cena de Rosamélia e Bartolomeu, (2007).	127
Imagem 49: Camila Cóis em cena de Rosamélia e Bartolomeu, (2007).	127
Imagem 50: Daniel Costa em cena de Rosamélia e Bartolomeu, (2007).	127
Imagem 51: Daniel Costa e Camila Cóis em cena de Rosamélia e Bartolomeu em Escola Municipal de Campinas (2007).	128
Imagem 52: Máscara do personagem Bartolomeu criada e confeccionada por Helô Cardoso.	129
Imagem 53: Máscara de Rosamélia criada e confeccionada por Helô Cardoso.	129
Imagem 54: Jair, a criança e Genésio, palhaços de Folia de Reis com suas máscaras no portão da casa visitada em giro (2006).	130
Imagem 55: Jair e Genésio, palhaços de Folia de Reis com suas máscaras no portão da casa visitada em giro (2006).	130
Imagem 56: Cartaz Entre Paragens (2010).	138
Imagem 57: Daniel Costa - investigação em dança e memórias de folias, 2009.	142
Imagem 58: Vídeo do processo de investigação em dança e memórias de folias, 2010.	142
Imagem 59: Primeiras notas autobiográficas, compartilhamento de processo na Casa do Teatro – Amparo/SP (2010).	142
Imagem 60: Teaser do espetáculo-processo Primeiras notas autobiográficas, 2010.	148
Imagem 61: Pietá (1499), de Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564).	149
Imagem 62: Pietá e o corpo – cena de abertura do espetáculo-processo Primeiras notas autobiográficas (2010).	149
Imagem 63: Estreia do espetáculo-processo Primeiras notas autobiográficas (2010).	152
Imagem 64: Flor de laranjeira no quintal da avó.	172
Imagem 65: Dona Benedita e suas lembranças de infância do jongo e seu pai, Dito Ribeiro.	174
Imagem 66: Comunidade Jongo Dito Ribeiro, na Fazenda Roseiras – Campinas/SP.	182
Imagem 67: Cia de Reis Voz do Oriente. 27º Encontro de Bandeiras da Vila Castelo Branco. Campinas/SP, (2007).	184
Imagem 68: Cia de Reis Irmãos Rodrigues., no 1º Encontro de Cultura Popular, Memória e Dança - Jaguariúna/SP (2010).	184
Imagem 69: Cia de Reis São José Operário com Dona Conceição, bandeireira, à frente. Campinas/SP (2018).	184
Imagem 70: Seu Coquinho em momento de descontração antes da apresentação da Folia.	186
Imagem 71: Seu coquinho. Festa de Chegada da Folia da Igreja Santo Expedito, Campinas-SP (2007).	186
Imagem 72: Bandeiras/Estandartes da Congada de São Benedito, em Campinas-SP (2018).	188
Imagem 73: Os Reis, o capitão (Seu Jair) e a bandeira da Congada de São Benedito, em Campinas-SP (2018).	188
Imagem 74: Palhaço de Folia no 39º Encontro de Bandeira de Reis da Vila Castelo Branco, em Campinas/SP (2018).	189
Imagem 75: Máscara do palhaço da Folia de Reis usada por uma criança, no giro da Cia de reis São José Operário (2017).	189
Imagem 76: Gesto em devoção à bandeira da Folia de Reis no 39º Encontro de Bandeira de Reis, Campinas (2018).	190

Imagem 77: Gesto em devoção à bandeira da Folia de Reis no 27º Encontro de Bandeira de Reis, Campinas (2007).	190
Imagem 78: Criança de mãos dadas com a mãe, seguindo o vento do cortejo da Congada. Terno de Moçambique Raízes, durante Festa da Congada, Uberlândia (2017).	190
Imagem 79: Criança e a máscara durante giro da Companhia de Reis São José Operário, dezembro de 2017.	190
Imagem 80: Criança com tambor durante giro da Companhia de Reis São José Operário, dezembro de 2017.	191
Imagem 81: Criança com o tambor no Terno de Moçambique Raízes na festa de Congada, Uberlândia/MG, 2017.	191
Imagem 82: Criança de cócoras no Terno de Moçambique Raízes na festa de Congada, Uberlândia/MG, 2017.	191
Imagem 83: Ancestralidade	197
Imagem 84: Fluxo dos principais rios brasileiros.	205
Imagem 85: Festa de Iansã na Tenda Pai Domingos de Guiné, Uberlândia (2018).	207
Imagem 86: Dança com o tecido – corpo/bicho I.	219
Imagem 87: Dança com o tecido – corpo/bicho II.	219
Imagem 88: Experimentando a gira com a máscara.	219
Imagem 89: Observando a gira ao longe.	220
Imagem 90: Recebendo a gira na casa-corpo.	220
Imagem 91: Jogo com gira.	220
Imagem 92: A gira explorando espaços da casa.	221
Imagem 93: Corpo-Rio.	221
Imagem 94: Memórias do rio.	221
Imagem 95: Corporalidade Homem-Bicho – o avô.	222
Imagem 96: Corporalidade Velho/a – a avó.	222
Imagem 97: Corporalidade Palhaço.	222
Imagem 98: Atravessamento do espaçotemporal espiralar.	223
Imagem 99: Pés entrecaminhos, Entre Paragens.	232
Imagem 100: Texturas da terra-rede, Entre Paragens.	232
Imagem 101: Corpo enredado, Entre Paragens.	232
Imagem 102: Despida de si, encontrando com o outro.	233
Imagem 103: Presságios no corpo I, Entre Paragens.	233
Imagem 104: Presságios no corpo II, Entre Paragens.	233
Imagem 105: Jogo de pedra - entre adivinhações, presságios e profecias.	234
Imagem 106: Flor vermelha na encruzilhada – despacho par recomençar.	234
Imagem 107: Pés que irrompem caminhos.	234
Imagem 108: Raízes no corpo, emblema Corpo(C)errado, em Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	238
Imagem 109: Torções do corpo, emblema Corpo (C)errado, em Entre Paragens.	240
Imagem 110: Emblema Corpo-Rio, em apresentação de Ô de casa? Ô de fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana.	246
Imagem 111: Emblema Corpo-Rio em processo de criação de Ô de casa? Ô de fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana.	246
Imagem 112: Emblema Corpo-Rio, em processo de criação de Ô de casa? Ô de fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana.	246
Imagem 113: Emblema Corpo-Rio, em apresentação de Ô de casa? Ô de fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana.	246

Imagem 114: Emblema Corpo-Gira, em processo de criação de Ô de casa? Ô de fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana.	247
Imagem 115: Momento em procissão de Ogum, nas ruas limítrofes à Tenda Pai Domingos de Guiné, Uberlândia (2018).	248
Imagem 116: Festa de Iansã na Tenda Pai Domingos de Guiné, Uberlândia (2018).	248
Imagem 117: Corpo-Gira em trânsito pelos caminhos – processo criativo de Exus (2013).	252
Imagem 118: Emblema Corpo-Gira, frame do espetáculo Ô de Casa? Ô de Fora! ou a história do homem que pediu uma folia a pomba-gira cigana, à pombagira cigana (2014).	253
Imagem 119: Emblema Corpo-Gira I, ensaios da corporalidade (2013).	253
Imagem 120: Emblema Corpo-Gira II, ensaios da corporalidade (2013).	253
Imagem 121: Mascarado-presságio, Entre Paragens.	254
Imagem 122: Corpo-percussão, Entre Paragens.	254
Imagem 123: Caipira Picando Fumo, de Almeida Junior (1850 – 1899). Óleo sobre Tela, 1893, 202 cm X 141 cm.	257
Imagem 124: Velha-passarinheira, narrando histórias de pássaros I, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	259
Imagem 125: Velha-passarinheira, narrando histórias de pássaros II, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	259
Imagem 126: Memórias de lamparinas, dançando histórias, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018). ...	259
Imagem 127: Performance dos palhaços das Folias de Reis, Campinas (2007).	260
Imagem 128: Palhaços da Folia de Reis (do lado direito, Genésio)	260
Imagem 129: Palhaço em Performance guiando a Folia, 2006.	260
Imagem 130: Corpo-Folião, emblema de Entre Paragens (2015).	266
Imagem 131: Corpo-Folião, emblema de Ô de Casa? Ô de Fora! ou a história do homem que pediu uma Folia à pombagira cigana (2014).	266
Imagem 132: Sequência de imagens corporalidades foliãs, em Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	267
Imagem 133: Entre a gira e o bicho de quatro patas, Ensaio de Ô de Casa? Ô de Fora! ou a história do homem que pediu uma folia a pombagira cigana.	268
Imagem 134: Corpo-benzeção, Entre Paragens.	270
Imagem 135: Emblema Corpo-Bicho, corpo em luta, em Guyrá Apó – Ave Raiz	271
Imagem 136: Mascaramento Corpo-Bicho, ensaio em 2013.	271
Imagem 137: Quadro do vídeo Boi: Corpo F(r)esta.	273
Imagem 138: Emblema corpo-bicho I em ensaio de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	273
Imagem 139: Emblema corpo-bicho II em ensaio de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	273
Imagem 140: Emblema Corpo-Pássaro, em ensaio fotográfico de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	274
Imagem 141: Emblema Corpo-Pássaro, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	277
Imagem 142: Emblema Corpo-Pássaro, em oficina de criação, em Campinas-SP, (2015).	277
Imagem 143: Daniel Costa e Diane Ichimaru, oficina Corpo-Criador: entre o caos e o limite, Campinas/SP (2015).	277
Imagem 144: Emblema Corpo-Pássaro, ensaio fotográfico de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	280
Imagem 145: Tingimento do tecido na terra.	285
Imagem 146: Avó, Doca no seu mandiocal (2018).	286
Imagem 147: A Avó no mandiocal à margem do Rio (2018).	287
Imagem 148: Pés às nuvens (2018).	288
Imagem 149: Pés e mãos tecendo (2018).	288
Imagem 150: Black Belly – Cheyenne (1927).	289
Imagem 151: A Avó na cozinha (2016).	290
Imagem 152: Raiz sobre o tecido-terra, ensaio de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	291

Imagem 153: Máscara-raíz, cena do espetáculo Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).....	292
Imagem 154: Saudação para chegar, momento antes de entrar em cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).....	293
Imagem 155: Ensaio na Confraria da Dança em 2018. Daniel à esquerda e no palco, Diane sentada no chão e Marcelo à direita.....	296
Imagem 156: Daniel Costa em momento de ensaio na Confraria da Dança (2018).	296
Imagem 157: Diane Ichimaru e Daniel Costa em ensaio da estreia de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018). ..	298
Imagem 158: Diane Ichimaru e Daniel Costa em ensaio da estreia de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018). ..	298
Imagem 159: Velha-passarinheira, ensaio na confraria da dança (2018).	301
Imagem 160: Paisagem voo, ensaio na confraria da dança (2018).	301
Imagem 161: Corpo-árvore, ensaio na confraria da dança (2018).	301
Imagem 162: Asas e ventos com gamelas, Ensaio na confraria da dança (2018).....	301
Imagem 163: Cena inicial de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018)	302
Imagem 164: Aparição – Cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).....	304
Imagem 165: Voo inaugural – cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	305
Imagem 166: Casa-Corpo-Proteção, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	306
Imagem 167: Batidas da terra-corpo, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	306
Imagem 168: Mascaramento-raiz, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	307
Imagem 169: Recolhimento das memórias, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	308
Imagem 170: Chegança com as lamparinas, cena de Guyrá Apó –	308
Imagem 171: Chegança com as lamparinas e as danças mnemônicas, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).....	309
Imagem 172: Dança da memória, narrativas corporais, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	310
Imagem 173: Da oralidade dos pássaros, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	311
Imagem 174: Da oralidade dos pássaros II, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	312
Imagem 175: Da oralidade dos pássaros III, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	312
Imagem 176: Dança dos ventos, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	313
Imagem 177: Velha passarinheira, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	315
Imagem 178: Velha passarinheira, velha guerreira, cena de Guyra Apó – Ave Raiz (2018).	316
Imagem 179: Asas-sementes de pássaros, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	318
Imagem 180: Corporalidades pássaros, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	318
Imagem 181: Acalanto, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	319
Imagem 182: Cena do pássaro Assum-preto, ensaio de Guyrá Apó – Ave Raiz, (2018).	319
Imagem 183: Cena do pássaro Assum-preto, ensaio de Guyrá Apó – Ave Raiz, ensaio na Confraria da Dança (2018).	320
Imagem 184: Cena do pássaro Assum-preto, ensaio de Guyrá Apó – Ava Raiz, ensaio em Uberlândia (2018).....	320
Imagem 185: Voo I, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	321
Imagem 186: Voo II, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).	322
Imagem 187: Cartaz de divulgação d a temporada de estreia do espetáculo Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).....	323
Imagem 188: Programa do espetáculo Guyrá Apó – Ave Raiz (parte externa).....	324
Imagem 189: Programa do espetáculo Guyrá Apó – Ave Raiz (parte interna).	324

SUMÁRIO

ABRINDO A GIRA PRA FAZER O GIRO.....	15
1. GIROS E(M) ENCRUZILHADAS: andanças da pesquisa.....	27
1.1. Giro: peregrinar, caminhar, viajar.....	30
1.2. Encruzilhada: Laroyê.....	42
1.3. Giros e(m) Encruzilhadas: metáforas do processo de criação	49
2. CORPO MNEMÔNICO: narrativa cabocla atravessada de lembranças e esquecimentos	55
3. A VIA CRUCIS DO CORPO OU A RENÚNCIA DE UM CORPO VAZIO.....	99
2.1. Memórias em primeira pessoa	101
2.2. Pode um Sem Terra tornar-se bailarino?.....	107
2.3. Corpo, ancestralidades e as primeiras notas autobiográficas	132
2.4. Meu corpo é um pedacinho do mundo, um pedacinho de mim mesmo.....	148
2.5. Memória e ecologia de saberes: estratégias de sobrevivência cultural.....	153
4. NO TERREIRO DAS CORPORALIDADES POPULARES BRASILEIRAS.....	159
4.1. Andei, parei, custei mas no jongo eu cheguei... modos de apreensão do conhecimento.....	169
4.2. A Festa como uma metáfora das corporalidades populares brasileiras	192
5. FESTAS PERFORMATIVAS: entretecendo memórias das experiências de criação.....	201
5.1. Ô de Casa? Ô de Fora! ou a história do homem que pediu uma Folia à pombagira cigana	208
IMAGINÁRIO-CORPO	219
5.2. Entre Paragens.....	223
IMAGINÁRIO-CORPO.....	232

6. CORPOS EMBLEMAS OU LUGARES DA MEMÓRIA.....	235
6.1. <i>Corpo(C)errado</i>	237
6.2. <i>Corpo-Rio</i>	243
6.3. <i>Corpo-Gira.....</i>	247
6.4. <i>Corpo-Velho</i>	254
6.5. <i>Corpo-Folião.....</i>	260
6.6. <i>Corpo-Bicho.....</i>	268
6.7. <i>Corpo-Pássaro.....</i>	274
7. GUYRÁ APÓ – AVE RAIZ: uma festa performativa sobre voar através das raízes.	281
7.1. <i>Processo de criação: raízes, malhas, redes, texturas e outros aspectos radicais.</i>	282
7.2. <i>Saudação para chegar</i>	293
7.3. <i>Um giro poético nas encruzilhadas de criação: memórias que vertem poesias em corporalidades performativas</i>	302
8. FECHAR A GIRA, FAZER O POUSO OU SIMPLEMENTE VOLTAR A CASA	325
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	333

ABRINDO A GIRA PRA FAZER O GIRO

Mas onde devo começar?

*O mundo é tão vasto, começarei com o meu país que é o que eu
conheço melhor.*

Meu país, porém, é tão grande.

Seria melhor começar com a minha cidade.

Mas minha cidade também é grande.

Seria melhor eu começar com a minha rua.

Não: minha casa. Não: minha família.

Não importa, começarei comigo mesmo.

Elie Wiesel - Almas em Chamas¹

¹ WEISEL, Elie. **Almas em fogo**. São Paulo: Perspectiva, 1979. Elie Wiesel (1928 – 2016) foi escritor judeu, sobrevivente dos campos de concentração nazistas. Recebeu o Prêmio Nobel da Paz em 1986. Sua vasta obra e atuação foram dedicadas em insistir na memória do holocausto e apoiar outras minorias em perseguição.

Imagem 1: Giro Inicial.

Fonte: arquivo pessoal do autor. Fotografia: Tiago Bassani.

Evoco um giro para iniciar essa jornada em movimento. Tal movimento acontece no deslocamento do corpo pisando no chão, em contato com a terra, mantendo uma verticalidade que se conecta em relação-oposição, aos céus, numa relação de atravessamentos que interpelam a bacia em ondulações espiraladas, lançam a coluna para verticalidade de horizontalidade ao mesmo tempo. Certamente, girar evoca uma relação de comunicação e abertura de espaços necessária para um trânsito possível de outros olhares, outras possibilidades. O giro é o movimento, o deslocamento, a experiência, o conhecimento incorporado.

Girar é metáfora habitual nas manifestações da *cultura popular brasileira*, tais como Folias de Reis e Umbandas, manifestações que atravessam o percurso de vida do sujeito-pesquisador e que se fazem atravessamentos propulsores para uma reflexão acerca das singularidades e complexidades que emanam de seus contextos. Para cada uma dessas manifestações, o girar é imbuído de sentidos específicos, vinculado aos processos estruturais que estão envolvidas num contexto macro, que demarcam estruturas globais de cada manifestação e os modos de vidas, num contexto micro, das singularidades.

Na presente investigação, abordaremos o universo da cultura popular brasileira como um lugar e/ou prática distanciados de certos imperativos da sociedade contemporânea e que constroem, ao longo dos processos de sobrevivência e resistência sociocultural, estratégias singulares de vida assim como Arantes (2006) e Lima e Falcão (2016). Tal ideia é contraponto a uma postura homogênea e estanque que, muitas vezes, determinam esses lugares e práticas. Assim sendo, tal perspectiva está relacionada sempre a um campo de saberes complexos, instáveis e ambíguos de difícil assimilação analítica e sistemática, uma vez que se inunda em princípios próprios, especialmente relacionados à oralidade como forma de manutenção de vida. Por esse motivo, o termo *oralidade popular brasileira*, aqui provocado, dará lugar ao termo *cultura popular brasileira* por uma escolha urdida na feitura desta tese, em que corpo e oralidade se interseccionam. Sendo assim, tal articulação será amparada na contração entre corpo e oralidade, deflagrando a ideia de *corporalidade popular brasileira*.

Nesse preâmbulo, abrir a gira é abrir os caminhos para entrar em trabalho, estar a caminho, entrar em fluxo, deslocar-se, em viagem ou peregrinação, como dizem os manifestantes das Folias de Reis ou “abrir os trabalhos” nas Umbandas, uma viagem mítico-ritual. Tais metáforas demarcam a construção de caminhos e nessas caminhadas nos depararemos sempre com potenciais *encruzilhadas*, metáforas que emergem, segundo Leda Maria Martins (1997) do contexto da cultura negra, sendo a noção de encruzilhada:

“um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem iorubá uma complexa formulação. Lugar de interseções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Exu Elegbara, princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. (1997, p. 26)

Lugar de Exu, elo comunicador entre o mundo dos deuses e os humanos, a *encruzilhada* destaca-se como lócus do encontro, da contradição, do dito e do não dito, dos hibridismos, da multiplicidade, da transformação, da possibilidade do conflito, das disseminações, como o próprio mito dinamizador que por esses lugares habita e pronuncia o rompimento com modelos conformistas do universo cósmico e social, ao trazer consigo a desordem e a possibilidade de mudança (TRINDADE, 1981, p. 131). Assim, ao peregrinar em caminhos interconectados, a experiência se constitui num emaranhado, no qual as encruzilhadas são nós não

rígidos, tais como os “achadouros” imaginados pelo poeta Manoel de Barros². Desses encontros, haverá sempre uma maneira de relacionar com tal situação, amparada no desejo, no acontecimento, nas histórias e nas memórias que constituem o cada corpo-sujeito relevado transversalmente, por meio do desejo performativo, evocado através da dança/teatro.

Das metáforas das *encruzilhadas* e dos *giros* cultivaremos no capítulo 1 o pensamento-movimento, através desses sentidos figurados numa *pesquisa-experiência-processo* entrelaçada à memória, à oralidade popular brasileira e à experiência espiralada às respectivas figuras de linguagem imersas na investigação. Tencionamos a memória entrelaçada entre fluxos, devires, lampejos, frestas, interrupções e muitas fissuras. Observamos, ao mesmo tempo em que somos atravessados. Tal olhar se transborda percebendo a relação mútua entre memória e corpo, na inseparável interconexão entre sujeito-objeto e que, por meio da experiência artística, perde-se, deambula e se reinventa. Assim, a metodologia que orienta a jornada constitui um deslocamento permanente, marcado por caminhos (giros) e encontros (encruzilhadas), desdobrados na potência do acontecimento e na experiência da criação artística.

Nesse mover, em que se faz a experiência, ou seja, aquilo que transforma e revela um corpo-sujeito o qual nomeamos *Corpo Mnemônico*. Tal ideia é reforçada na narrativa memorial do capítulo 2. Na caminhada, entedemo-no como um lugar de experiências, eixo central para pensar a produção de conhecimento advindo do processo de criação instigado por memórias autobiográficas, transpassadas de contextos socioculturais, históricos, geográficos e performativos.

Dessas premissas, a investigação que se busca é na ascensão daquilo que está inscrito no corpo (PEREIRA, 2012) e reverberado através dele, em performance, restaurando um espaço de vida e um modo de fazer pesquisa distanciando das palavras somente de teóricos ou de conceitos muito sedimentados. A pesquisa que acontece no/através do corpo, como aponta Fabrini (2012), Dantas (2016) e Telles (2007), sendo a busca de pensar um locus privilegiado para a experiência a ampliar a criação de outros caminhos metodológicos sempre em movimento. A pesquisa alastra-se como uma performance, que, segundo Taylor (2011),

² Achadouros na poesia de Manoel de Barros estão relacionados aos buracos que os holandeses cavavam nos quintais ao fugirem do Brasil apressadamente. Ali, escondiam moedas de ouro dentro de baús de couro que envolviam, certamente a memória afetiva, pois como o poema diz “estava a pensar sobre os achadouros de infâncias”.

pode ser simultaneamente um processo, uma prática, acontecimento, episteme, um modo de transmissão e um modo de intervenção no mundo.

Entretecemos, numa jornada aventureira, intervindo no mundo, um processo-percurso de criação reinventado pelo próprio *Corpo Mnemônico*, à medida que este é também reinventado. Tal direção é processional, margeada pelas composições inerentes e, por vezes, contraditórias de um corpo que se questiona, sempre! Alimentado das amplificações teóricas e práticas, fruto das intersecções, ao longo de um caminho de formação nas artes da cena, tangenciamos, no presente, pensamentos performativos diaspóricos, ou seja, que têm a diáspora como a própria metáfora do deslocamento de uma *pesquisa-experiência-processo*, uma “narrativa encarnada como estratégia de descolonização” conforme explicita Meira (2017).

No caminho, os diálogos tiveram realce, ganharam contornos, propuseram ações, permitiram retornos, enunciaram-se pausas mnemônicas, evidenciaram esquecimentos, apontaram o “Sul” no lugar do “Norte”, contrariando, em certa medida, a perspectiva colonizadora, patriarcal e capitalista. Com isso, destacamos os pontos cruciais das *Epistemologias do Sul*, concebidas por Boaventura de Sousa Santos (2010), tais como a abertura de saberes ofuscados por um “Norte” hegemônico, a abertura para a ecologia de saberes e a tradução intercultural, além da interação com a ideia de um *Giro Decolonial*, perspectiva latino-americana nas articulações de Mignolo (2010).

Partimos do ponto de vista de um *Corpo Mnemônico*, no presente, que tem em sua história, marcada através da luta pela terra em acampamentos e assentamentos no pontal do Triângulo Mineiro, zona fronteira entre os estados de Minas Gerais – MG e Goiás – GO. Do corpo embainhado das memórias de luta e resistência, empenha-se na elucidação da constituição de uma *corpo-oralidade* singular, constituído na complexidade de um movimento político instaurado na ambiência de sua infância. Tal olhar para esse lugar remanescente detona toda a perspectiva do posicionamento presente, ao mesmo em tempo que projeta e empenha uma luta para um projeto vindouro. Tal perspectiva ata-se à própria ideia de identidade, num jogo de alteridade e resposta, uma ideia sempre movente que se entrecruza numa relação de presença que mergulha no passado, mas projeta-se ao futuro num jogo político, ético e estético.

O corpo como o sul do saber alia-se a uma escavação pessoal num sentido de compreensão de uma realidade global, pois o “sul”, aqui esmiuçado, vincula-se a uma noção

de profundidade, o que está, de algum modo, aterrado, ligado à terra, raízes, ancestralidades. Sendo assim, o percurso é uma escavação de si, uma provocação autoetnográfica, uma escavação do próprio mito, resvalada nas histórias marginais, falseadas e ancestrais que compõem enredamento da cultura brasileira. Trata-se, contudo, de um envolvente jogo que mira numa busca autobiográfica, mas que se vincula ao jogo das identidades contemporâneas, descentradas, móveis, híbridas, como uma costura de posição e contexto (HALL, 2011, p. 16).

A *corporalidade* da avó materna, Sebastiana - ou Dona Doca como é conhecida-, atada ao contexto da terra é contraída como um eixo transversal, uma imagem que atravessa todo o percurso de vida e ainda reverbera no contato com a mulher da terra, imbricada a luta no movimento da reforma agrária no Triângulo Mineiro, enraizada à terra, como uma baobá ou árvore florífera, tal qual um *flamboyant* enraizado na entrada de sua casa, no assentamento Vargem do Touro, município de Gurinhatã - MG (Nome em Tupi: uirá'nhe'tã - significado: Guirá: pássaro + ñhe-tã: de canto forte ou ave que canta muito)³. Essa *corporalidade* é emblema de luta e resistência, seja no contexto de classe social, gênero e etnia. Mulher, cabocla⁴, pobre, sempre tirou seu sustento da terra, especialmente do cultivo da mandioca e, no presente momento, ainda reside na terra pela qual seus poros experienciaram lutas, conflitos e guerras cotidianas.

Assentar no corpo da avó é imagem de voltar à terra, num momento crucial da necessidade de um novo olhar para tal aspecto, momento da necessidade de uma nova cosmologia, que dá vazão a narrativas da oralidade e ao conhecimento incorporado que, de acordo com Boff (2016, pp.19-20) se revelaria como inspiração e “ao invés de dominar a natureza, coloca-nos em seu seio, em profunda sintonia e sinergia”. A compreensão do

³ Fonte: <https://goo.gl/ewmgw4>. Acesso em 01 jun. 2018.

⁴ Dentre tantas possibilidades de sentido da palavra cabocla, buscamos aqui a ideia mestiça, interacionada com a cultura indígena, rastros que ecoam nos esquecimentos dos corpos e nos apagamentos sociais da Região do Triângulo Mineiro, região intensamente habitada por índios, especialmente Bororós e Caiapós. Caboclo é de origem do tupi *kareubka* – que significa cor de cobre, avermelhado, o que condiz com a ideia de pele avermelhada. Nas umbandas, os caboclos são índios e seus descendentes mestiços, resvalando a natureza sincrética de tal manifestação religiosa, ligada também à forma da natureza e outros elementos rituais ligados ao xamanismo e pajelança indígenas. Outros sinônimos para a palavra caboclo são: caipira, araruama, arigó, babaquara, baicuara, biriba, botocudo, bruaqueiro, caboclo, caburé, caiçara, camisa, canguçu, capiau, capuava, casacudo, catimbo, chapadeiro, eurumba, grofeiro, guasca, jeca, mandi, mandioqueiro, mandira, manojuca, mateiro, matuto, mocorongó, muxungo, peduro, pioca, piraquara, queijeiro, roceiro, saquarema, sertanejo, tabaréu, tapiocano, urumbeva, mameluco, curiboca, mestiço, mulato, cabra, cabrito, cafuzo, fulo, moreno, pardavasco, pardo, trigueiro, jagunço, rude, silvestre, tapuia, acobreado. Disponível em: <<https://goo.gl/rmCK5J>>. Acesso em: 01 jun. 2018.

deslocamento de um novo olhar para a questão da terra marca a possibilidade de se buscarem novas formas de compreensão do mundo como também pronuncia o xamã yanomani Davi Kopenawa (2015, p.74):

Nossos antepassados foram criados nestas florestas há muito tempo. Ainda não sei muito a respeito desse primeiro. Por isso, penso muito nele. Assim, meus pensamentos, quando estou só, nunca são calmos. Busco no fundo de mim as palavras desse tempo distante em que os meus vieram a existir.

Retomando o ponto de contato com a terra, como lugar primordial para (re)pensar-se, espirala aspectos mnemônicos banhados de corpos-personagens marcantes, que ainda permanecem no seu imaginário, especialmente corpos-velhos - manancial de memórias – e a busca por paisagens em que esteve imerso no interior do Brasil, na ruralidade abundante, na vivência em comunhão com a natureza, que revela, certamente, um modo singular de estar e desejar pronunciar o mundo aliados, também, às palavras-corpo de Ailton Krenak e Daniel Munduruku.

Pés que se vinculam a terra e se apoiam em presença diferente do aprendizado, muitas vezes, estritamente técnico da academia. Acumulam-se texturas diferenciadas da terra, quente, úmida, movediça, barrenta, pedregosa, gramados e mato baixo e mato fechado. Tais pisadas constituem textos corporais que reverberam performatividades vivas de um corpo que sempre foi livre num espaço do campo, que subia em árvores distintas, escalava serras e montanhas, pulava penhascos em terra macia, adentrava o mato fechado deparando-se, inúmeras vezes, com animais silvestres do cerrado do planalto-central, lidava com animais e aves domésticos e domados, tomava banho de rio, andava longas distâncias mato adentro em busca de água limpa, frutos, alimentos ou para, simplesmente, visitar o outro.

Particularmente, a comunhão com tais espaços foi amadurecida nos municípios de Santa Vitória⁵ e Gurinhatã⁶, ambos no Estado de Minas Gerais, e em localidades distintas: ruas,

⁵ Santa Vitória é um município brasileiro no extremo oeste do estado de Minas Gerais. A população segundo o IBGE, no censo de 2017 é 19.646. A cidade faz fronteira com o município de São Simão - estado de Goiás -, através do Rio Paranaíba, que sedia a Usina Hidrelétrica de São Simão. A atividade da região é essencialmente agropecuária. Localização: Disponível: <https://goo.gl/YYGwEj>. Acesso em 01 jun. 2018.

⁶ Gurinhatã é município brasileiro do extremo oeste do estado de Minas Gerais. A população segundo o IBGE, no censo de 2017 é 5.959. Tal registro demonstra um declínio no número de habitantes desde o censo de 2010, que registrava 6.137 habitantes. A cidade possui um distrito, Flor Minas (antigo arraial chamado Gurita), localizado às Margens da BR-365 e grande parte de sua população ainda habita na zona rural. A região foi habitada pelos índios Caiapós, ocupando as margens dos rios Tijuco e da Prata. Disponível em: <https://goo.gl/NsscSH>. Acesso em 01 jun. 2018.

quintais, fazendas, sítios, praças, parques, escolas etc. A experiência em acampamentos vinculados ao movimento dos sem-terra, nos idos de 1990, incrusta-se no corpo de modo persuasivo. Adentrar mato a dentro, fazer acampamento, resistir essencialmente com os elementos da natureza, distanciado da já precária urbanidade das pequenas cidades nas quais moravam traz à tona um pensamento de um corpo do mato, sem-terra, caboclo.

Trazer para essa tecedura o importante momento vinculado à luta pela terra, que o atravessa desde os anos 90 é um posicionamento político e resistente, que tenta driblar as dificuldades que sempre encontrou para alinhar-se aos processos formativos nas artes da cena. Tais experiências são apresentadas na forma de uma narrativa mnemônica, interseccionando o corpo e suas relações com a produção artística, uma possível diáspora performativa, em diálogo com o mundo, numa relação local-global-local, uma espiral consciente que parte do lugar do sujeito, transita e volta para casa numa compreensão expandida.

Nesse movimento, a compreensão do corpo marcado por um lugar distanciado dos centros hegemônicos do pensamento tenciona qualidades ímpares e alia-se ao contexto das *corporalidades* da cultura popular brasileira, terreno que tenciona uma inseparável relação entre vida, cultura e produção de sentidos, na qual o cânone da cultura letrada não é imperativa, mas sim a ideia dos conhecimentos incorporados, que constitui a inteireza e as contradições dos sujeitos, sempre em transformação, num movimento das coexistências socioculturais.

O capítulo 3 é *A via crucis do corpo*, em que organizamos linhas que compõem o *Corpo Mnemônico* com a respectiva articulação entre corpo, dança e mundo, na busca por clarear as relações entre o corpo e um modo híbrido de fazer dança/teatro, no contexto deslocado dos interesses ensimesmados, mas na elucidação de um corpo em relação com o mundo, sua(s) terra(s), dançada em seus terreiros e que almeja pairar em vastos territórios. Tais articulações vão se constituindo ao longo deste capítulo e dos próximos, compondo as tessituras e urdiduras do saber-fazer do *Corpo Mnemônico*.

Os rastros de uma dança menmônica são aqui inscritos como memória-presença de um giro, evidenciando escolhas nos emaranhados que possibilitaram encontros e a profícua produção subjetiva e singular, atada ao contexto da história de vida e identidade cultural (híbrida, móvel, mestiça). Ou seja, ao olhar para tais rastros, esboçamos o desvelamento de uma diáspora performativa, na qual o sujeito inicia um giro entremeado de possibilidades,

rupturas e desdobramentos, através de suas *Primeiras notas autobiográficas* que renunciavam a ideia de um corpo vazio através do espetáculo-processo homônimo.

No Capítulo 4, recorreremos, portanto, ao contexto da oralidade popular brasileira, em que nos referimos às tradições populares ou tradições orais, vinculadas ao contexto de significação das suas performances e modo de manutenção do patrimônio cultural, através de uma flexão entre corpo e oralidade, na qual, noções de tempo, espaço e verdade histórica são questões centrais para refletirmos sobre esses terrenos e, assim, melhor compreendê-los.

Portanto, a percepção de que a oralidade subsidia formas de conhecimento e que estas se ancoram no corpo nos fez compreender uma maneira de apreensão do mundo, que pode ser verificada, em analogia, ao modo como aprendemos a andar e a falar como um processo em fina sintonia entre corpo e cultura (SODRÉ, 2017; HAMPATÉ BÂ, 2015; CSORDAS, 2011; MERLEAU-PONTY, 2011; GREINER e KATZ, 2005; MAUSS, 2003). Entende-se, nos terreiros das culturas populares brasileiras, o corpo como resultado dos atravessamentos e não apenas um armazenador de conteúdo. O corpo mnemônico é visto como “performance”, assim como Taylor (2011, p.28) nos lembra através da imagem do mexicano Antonio Prieto Stambaugh, “uma esponja mutante que absorve ideias e metodologias de várias disciplinas para aproximar-se de novas formas de conceituar o mundo.”

Nesse trilhar, buscamos vozes que nos ajudam a cantar e a rodopiar pelo espaço, tentando compreender os modos de apreensão do conhecimento nos terreiros pretendidos. A narrativa vai enviesando nua tessitura própria da oralidade, que se empenha num emaranhado de relações com as mais diversas materialidades e imaterialidades, entre o tangível e o intangível, o visível e o invisível. Aciona-se a citação teórica, o relato autobiográfico, histórias de vidas, relatos de como dançar, experiências de campo, pensando como performance, acionando a metáfora da festa para seguir a viagem, girar, girar, peregrinar.

No capítulo 5, *Festas performativas: entretecendo memórias das experiências de criação*, voltamos a atenção para processos performativos que mediam a constituição de um pensamento em movimento acerca da cena contemporânea e o diálogo com as *corporalidades* populares brasileiras. Observamos um trajeto que permeia o corpo, sua identidade movediça, um modo de estar, perceber, ver e responder ao mundo. Tal aproximação permite perceber a íntegra relação entre Folias de Reis, Umbandas e a relação inerente com a terra. As

obras apresentadas são as festas performativas *Entre Paragens* (2010)⁷ e *Ô de Casa? Ô de Fora! ou a história do homem que pediu uma Folia a pombagira cigana* (2014)⁸.

Amalgama-se, nesta seção, uma narrativa pautada do desejo transeunte de perambular pela memória. E a memória narrativa quem conecta as linhas que dançam entre lembranças e esquecimentos. Associações, analogias, disputas, conflitos, vontades e dificuldades lançam-se ao abismo do devaneio de uma escrita poesia, oriunda das criações artísticas que compõem a diáspora performativa. As tramas de tais festas vão se espiralando e detonam a próxima parte, emblemas da memória.

No capítulo 6, apresentaremos uma possibilidade provinda das experiências de criação artística, os *Corpos Emblemas ou lugares das memórias*. Tal concepção aponta para uma possibilidade de trabalho, a partir de elementos que compõem qualidades expressivas de movimento, no processo de investigação e criação performativa e aciona *corporalidades*, emblemas corporais, *espaçotemporal*⁹ mnemônico, sempre condicionada a um ponto de vista sobre os elementos abordados e que acionam possibilidades imaginais do corpo-sujeito em estado de criação. Com isso, a presente proposição pode tornar-se caminho eficiente para o processo de experiências e investigações do corpo em contextos de aprendizagens diversos, sem intenção de perpetuar metodologias, mas de dinamizar possibilidades de experiências. Os emblemas são: *Corpo(c)errado*, *Corpo-rio*, *Corpo-gira*, *Corpo-velho*, *Corpo-folião*, *Corpo-bicho*, *Corpo-pássaro*.

Deste lugar, propomos o pensamento em que as experiências nas Umbandas e Folias de Reis atravessam um *corpo(sem)terra*, sincretizando conhecimentos *corporais* numa encruzilhada que liquefaz a dicotomia entre a dança e o teatro, lançados, revelados e constituídos nesta diáspora performativa embrenhados nas metáforas dos giros, das encruzilhadas e da festa.

⁷ Obra completa disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=O9Na70sO-kg&t=237s> e no blog <http://danielscosta.com.br/>. Acesso em 08 Abr. 2018.

⁸ Obra completa disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8LBh3OG00j8> e no blog <http://danielscosta.com.br/>. Acesso em 08 Abr. 2018.

⁹ Ao longo do texto, utilizarei a contração *espaçotemporal* como junção das ideias apartadas de espaço e tempo, vistas aqui como expressões inseparáveis, especialmente, ao tentar perceber tais relações no contexto das *corporalidades* populares brasileiras.

No capítulo 7, apresentamos a tessitura do processo de criação da festa performativa *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018)¹⁰, uma trajetória ancorada em raízes esvoaçantes. Amparada pelos corpos emblemas, em especial, corpo-árvore, corpo-pássaro, amparados pelo imaginário, as lembranças e os esquecimentos da história de vida do artista em criação. A obra permite uma volta às estações bucólicas, no seio rural, na corporalidade popular brasileira, nas festas cotidianas e espetaculares. É uma festa performativa cabocla, que busca fazer as raízes rodopiarem e espiralarem suas memórias, alavancando o tempo e o espaço.

Foram buscados elementos da oralidade nos rastros mnemônicos tais como: silêncios, sons, vigílias, temores, desassombros, danças, pausas, vocalidades e a poesia que entorna da vida simples. Neste entrelaçamento intercultural ecoa pela paisagem criativa uma ancestralidade em anseio de resistência como um canto de pássaro e uma breve raiz a arvorecer entre calmarias e intempéries.

Por fim, encerramos o giro, fechamos a gira, encostando os poros que se expandiram, fazendo nossa chegada. Adeus para o ano! E assim, como uma grande festa performativa brasileira, empenhamo-nos na jornada contínua, na peregrinação constante tal como a “esponja mutante”, as cosmovisões interculturais, nossos rastros ancestrais. Atravessamos o caminho e fomos atravessados. Dançamos dádivas e primazias, amarguras e tormentas, as ancestrais e as do presente momento. Dançamos a voejar memórias para não esquecer quem somos nós.

¹⁰ Obra completa disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AVfDC3ZEXzk&feature=youtu.be> e no blog <http://danielscosta.com.br/>. Acesso em 28 jan. 2019.

1. GIROS E(M) ENCRUZILHADAS: andanças da pesquisa

*Minha vida é andar por este país
Pra ver se um dia descanso feliz
Guardando as recordações
Das terras onde passei
Andando pelos sertões
E dos amigos que lá deixei*

*Chuva e sol
Poeira e carvão
Longe de casa
Sigo o roteiro*

*Mais uma estação
E a alegria no coração*

*Minha vida é andar por esse país
Pra ver se um dia descanso feliz
Guardando as recordações
Das terras onde passei
Andando pelos sertões
E dos amigos que lá deixei*

*Mar e terra
Inverno e verão
Mostre o sorriso
Mostre a alegria
Mas eu mesmo não
E a saudade no coração*

A Vida do Viajante, Luiz Gonzaga.

Invoco o artista popular brasileiro, Luiz Gonzaga (1912-1989), para seguir a investigação, uma narrativa testemunho sobre um modo de fazer alicerçado numa aventura que atravessa caminhos e cruzamentos e culmina em diásporas performativas.

Nascido na cidade de Exu, Pernambuco, Luiz Gonzaga do Nascimento revelou-se sanfoneiro desde a infância, tornando-se um emblemático artista brasileiro, o “Rei do Baião”, compositor, cantor e instrumentista. Sua carreira demarca a trajetória árdua da vida no interior do Nordeste e tais experiências enunciam seu modo de fazer-saber, consolidando a inteireza de sua obra e os discursos poéticos que nela habitam e coabitam. As encruzilhadas de seus caminhos, e seus nodais sucessos sonoros, residem na memória de muitos brasileiros, como a alegórica canção *Asa Branca*, marcando massiva presença no imaginário sobre o sertão e nas sonoridades das festividades juninas/julinas que acontecem periodicamente na vastidão do território brasileiro, dentre tantas outras composições que denotam características de suas experiências e história de vida. *Acauã* e *Assum Preto* são canções símbolos referindo-se a esses pássaros emblemáticos que, sob suas metáforas, estiveram presentes no processo festivo de composição de feitura do espetáculo *Guyrá Apó – Ave Raiz*.

As andanças evocadas na canção são parte do pensamento-movimento, da investigação delineada em giros e(m) encruzilhadas, acessando metáforas próprias das Umbandas e Folias de Reis em processos de analogias e de deslocamentos (MARTINS, 1997), que detonam sempre uma ideia fronteira, movediça e transitória. Tal proposição metafórica alia-se à trajetória vivencial de um corpo-sujeito viajante, nômade, inquieto, *trickster*¹¹, *Corpo Mnemônico*, ideia que apontaremos no próximo capítulo.

Ao assumir tal premissa, no estágio desta investigação, busco na imagem do movimento da pesquisa, em voos e giros alicerçados em sensível dialogia, metáforas para facilitar o acesso à um vai-e-vem constante, daquilo é a própria memória, das lembranças e dos esquecimentos, como uma espiral, que mobiliza outras possibilidades do pensamento e nos permite sempre o mover, que desloca os territórios fixos, que expõe singularidades e contradições do *Corpo Mnemônico*. Parafraseando Luiz Gonzaga, que ‘parece até um frevo naquele cai ou não cai, parece até um frevo naquela vai e não vai’.

¹¹ Para Hyde (2017), *trickster* é, em resumo, um cruzador de fronteiras e se associa a grandes figuras míticas como Hermes (da mitologia grega), Exu (da mitologia iorubá), Krishna (da mitologia hindu), dentre outros exemplos. Tal figura, “pé na estrada”, mensageiro, herói antissocial, coaduna com a perspectiva de algumas figuras que tramamos nesta travessia: Exu, pomba-gira e o palhaço de folia de reis. São figuras do negaceio, das contradições, das gingas, do “vai-não-vai”, das encruzilhadas.

1.1. *Giro: peregrinar, caminhar, viajar...*

*Ó, Santos Reis,
 Que fostes guiados
 Pela Estrela do divino pastor,
 Ajudai-nos a realizar obras claras
 Conforme o lume de vossa fé
 Como a estrela vos aluminau pelos desertos,
 Soprando a brasa de vossos corações
 Alumia nossa vista,
 Inflama-nos com fogo e amor,
 Amém.¹²*

Lá das bandas do Oriente, três Reis, chamados de magos, por suas sabedorias, esperavam a profecia de que uma estrela no alto do céu anunciaria um novo Rei de Israel. Num determinado dia, a estrela lampejou mais forte que todas as outras e a peregrinação foi arquitetada por esses sábios que ficaram conhecidos, ao longo da história, como os Três Reis Magos.

Foram quase duas semanas de viagem até a chegada em Jerusalém, onde havia nascido o Menino Deus, numa gruta que servia de estábulo. Os três sábios levavam seus presentes simbólicos. Melchior, o ancião, levou ouro, Baltazar, levou mirra e Gaspar, o mais jovem, levou incenso ao menino. Ao chegarem, encontraram o menino junto à Mãe, Maria e então dedicaram-lhe as referidas dádivas.

Os mistérios que rondam as narrativas de tais reis, que são personagens fundadores das manifestações de Folias de Reis, são infindáveis e de variações incomensuráveis. Tanto a literatura¹³ sobre o tema, quanto a oralidade dos foliões e pessoas que conhecem a narrativa contornam sempre detalhes diferentes, caráter típico das manifestações da cultura não letrada. Essa profusão de possibilidades deixa a alternativa da reinvenção, sempre através de um ponto que se liga ao outro, pois como já contava o ditado popular: “quem conta um conto, aumenta um ponto”.

¹² Oração a Santos Reis retirada do livro *Santos Reis – Protetores dos Viajantes*, de (MACCA e ALMEIDA, 2003, p. 33).

¹³ Bitter (2010); Bonesso (2012), Brandão (1977), Cassiano (1999), Castro e Couto (1977), Chaves (2014), Costa (2017, 2010), Paulino (2010) e Pessoa (2007).

As narrativas, muitas vezes, são perpetuadas nas canções da Folia de Reis e as histórias sobre a origem da manifestação agarram no tempo do mito, de uma sabedoria que se espirala e se transmite na presença e no fazer. Chaves (2014) apresenta, na mesma obra, três versões cada uma transcrita tal qual foi ouvida para a origem das folias, divergentes nos elementos e modos de contar as histórias, mas complementares nas estruturas que o pesquisador observou – a anunciação, a viagem, a visita e a volta.

Uma das perspectivas que ouvimos muito em campo é a de que os homens que encontram o Menino Deus eram astrólogos viajantes, outros versos dizem que eram astrônomos que, já sabendo da profecia, reuniam-se no alto de uma montanha à espera da iluminação da estrela. O fato de serem nomeados Reis Magos era porque possuíam grande sabedoria, eram conhecedores da ciência da astrologia. Tal fantasia perambulava por muitos grupos da cidade de Campinas nos quais tivemos contato direto com a manifestação foliã.

Assim, como os fios da narrativa se atualizam nas espirais do tempo, há uma vasta produção imagética acerca da Adoração dos Magos. Abaixo, elencamos três artistas com suas obras Leonardo da Vinci (1481), Sandro Botticelli (1485/86) e Peter Bruegel (1564) e outras três de folias com que convivemos, nas quais as imagens de adoração aos Reis Magos estão presentes nas bandeiras e nos presépios.

Imagem 2: *A Adoração dos Magos* (1481)¹⁴, Leonardo da Vinci. Tinta a óleo, 2,46 m X 2,43 m.

Fonte: Galeria degli Uffizi, em Florença, Itália.

¹⁴ Imagem disponível em: <<https://goo.gl/dXqfEj>>. Acesso em: 03 jun. 2018.

Imagem 3: *Adoração dos Reis Magos*¹⁵ (1485/86), Sandro Botticelli.
Óleo sobre tela, 111 X 134 cm

Fonte: Galeria degli Uffizi, em Florença, Itália.

Imagem 4: *A Adoração dos Magos* (1564)¹⁶, Peter Bruegel.
Óleo sobre madeira de carvalho, 112,1 x 83,9 cm.

Fonte: National Gallery, Londres, Inglaterra.

¹⁵ Imagem disponível em: <https://goo.gl/E4KvJR>. Acesso em: 7 fev. 2019.

¹⁶ Imagem disponível em: <https://goo.gl/4G561H>. Acesso em: 7 fev. 2019.

Imagem 5: Foliões de reis, à direita: palhaços desvestidos de suas máscaras, em devoção ao presépio e à esquerda: mestre e contramestre a entoar suas canções (2013).

Fonte: arquivo pessoal do autor. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 6: Bandeira da Cia de Reis São José Operário no giro de 2017.

Fonte: arquivo pessoal do autor. Fotografia: Daniel Santos Costa.

Imagem 7: Bandeira, objeto-ritual da Companhia de Reis São José Operário.

Fonte: arquivo pessoal do autor. Fotografia: Daniel Santos Costa.

As Folias de Reis são imensamente ricas em símbolos e rituais, o que lhes confere uma complexidade e singularidade. Trata-se de uma das manifestações mais difundidas pelo Brasil. É comum encontrar diferentes sotaques (estilos) de folias nas diversas regiões do país. Nesse passo, tais aspectos entremearão a tessitura da escrita daqui em diante. O que nos ampara agora é voltar ao giro como metáfora do movimento peregrino da investigação, de uma metodologia movente pautada nas idiossincrasias do *espaçotemporal* coabitado.

O giro, além de metáfora dinamizadora de um estado de comunicação, através de um acionamento físico (muscular, energético, circulatório, etc.), é também a analogia ao caminhar, um trajeto que vai se constituindo ao longo de um percurso com determinados fins. Ao longo do caminho, depararemos-nos com as encruzilhadas – as possibilidades de escolhas, de trânsito de ideias, de encontro com o outro, da iminência do risco, do desconhecido.

A compreensão mais exata das Folias de Reis seria uma ideia de viagem, o seu giro ou peregrinação como é mencionado nos contextos orais das tantas manifestações presenciadas e também nos estudos citados. Em Pessoa (2007, pp. 44-45), há o relato de um embaixador (ou mestre de Folia), Zé da Água, de Uberaba – MG dizendo que este aprendeu com os foliões mais velhos que a viagem dos Reis Magos a Belém já seria uma Folia, como nos moldes de hoje, ou seja, a viagem já teria sido um Giro de Folia.

As Folias de Reis configuradas no presente são manifestações populares vinculadas ao catolicismo popular, com características de cortejos processionais de cantadores e instrumentistas que (re)atualizam o mito judaico-cristão do nascimento do Menino Deus, através da visita de Três Reis Magos. A narrativa fala desses sábios do Oriente, que peregrinaram durante dias e noites à procura do menino até avistar uma estrela a brilhar no alto do céu, fato que indicou o caminho e faz o elemento ser tão emblemático em todas as manifestações de Folias, conhecida como *Estrela de Belém*, *Estrela do Oriente* ou ainda *Voz do Oriente*, dentre tantas variações de nomes das *corporações*¹⁷ foliãs.

De casa em casa, representando a jornada dos Reis do Oriente, os foliões vão cantando versos sobre a narrativa do nascimento do Menino, num percurso que dura dias. Na tradição antiga, as Companhias de Reis peregrinavam do dia 25 de dezembro, nascimento do Menino

¹⁷ Tratarei os grupos de folias, muitas vezes, por *corporações*. Articula-se a tríade corpo – oração – coração. Trata-se de uma invenção que dá margem à fabulação de outras nomeações dada a impossibilidade de encaixotar uma manifestação em um único nome e/ou conceito. Elas são múltiplas, complexas, por vezes, indecifráveis. Assim, *corporação* contorna uma possibilidade sensível que conclama esses aglomerados populares distanciados da ideia jurídica do termo.

Jesus, até o dia 06 de janeiro, momento em que os Reis o encontram junto à mãe na manjedoura. Nesses interstícios, saíam cantando suas canções guiados por uma bandeira (estandarte) enfeitada de imagens dos Três Reis e o Menino Deus, com muitas flores e fitas coloridas, configurada, de tal modo, objeto de grande valor para foliões e devotos, e que, de alguma maneira, os guia, pois está sempre à frente da procissão que a segue, inclusive a controversa figura do palhaço, figura *trickster*, que é “corporificação mítica da ambiguidade e da ambivalência, da dubiedade e da duplicidade, da contradição e do paradoxo” (HYDE, 2017, p. 17).

As Folias de Reis é a viagem ritual mais difundida pelo Brasil, o que pode ser observado, especialmente na época natalina. Entretanto, tendo em vista a grande mudança do espaço ritual do campo para as cidades, notadamente, desde o êxodo rural na década de 1970, as Folias precisaram fazer adaptações em seus rituais e construir novas relações com as possibilidades, arquitetura e logística das cidades, como nos disse Seu Coquinho (*in memoriam*), mestre Folião do Grupo de Folias de reis São José Operário, de Campinas – SP:

Lá no Paraná, no sítio, nós saíamos cantando com a Folia de Reis doze dias seguidos. Saíamos no dia de Natal, à meia noite, e chegávamos dia 6 (de janeiro), ao meio-dia. Mas aqui (na cidade), todo mundo trabalha. Então, tem que sair pra cantar só nos finais de semana, cumprir com as tradições. Então, depois do dia de Finados todo mundo já sai. E a chegada muda o dia, já não chega dia 6, certinho. Este ano, chegamos dia 28 de janeiro, porque saímos tarde. Geralmente, saímos depois do dia de Finados, que é 2 de novembro. Chegar muito tarde perde a graça, fica perto do Carnaval. Eu acho muito esquisito. A chegada deve ser mais cedo. Minha intenção é sair e chegar mais cedo.¹⁸

A configuração não muda a intenção. As peregrinações acontecem ajustadas às realidades locais especialmente na grande teia que tece as manifestações espetaculares do Brasil e suas profícuas nuances alastradas por nosso território. Cada Folia possui seu sotaque (estilo que, muitas vezes, vincula-se às toadas/melodias), mas a jornada, ou seja, seu giro é fundamento principal do seu ritual. Ao abrir o giro, adentram um tempo incerto da viagem, abrem-se ao encontro, às intempéries do caminho, pois:

Toda viagem se destina a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as, quanto recriando-as. Ao mesmo tempo que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias. Tanto singulariza,

¹⁸ Entrevista cedida por Seu Coquinho (José Rodrigues de Faria) no dia 05 de Maio de 2007 para os pesquisadores Daniel Santos Costa, Rosana Baptistella e Camila Cóis e publicada no livro *Histórias e memórias de Folias de Reis*, (COSTA, 2010).

como universaliza. Projeta no espaço e no tempo um eu nômade, reconhecendo as diversidades e tecendo continuidades. (IANNI, 2003, p. 13)

Buscamos o giro como uma possibilidade de movimento, de acionamento do corpo para entrar em relação com outras esferas. Para isso, deslocar o corpo ao movimento foi premissa essencial para o desenrolar de uma *pesquisa-experiência-processo*. As andanças da escrita em papel dificilmente decifrarão a potência de uma jornada pautada nas experiências que atravessaram o corpo, ao longo do seu processo de sua constituição e nos processos de escavação e memórias de outros lugares, tempos e espaços na constituição de uma narrativa enviesada que permita entender os trânsitos e os deslocamentos do corpo-sujeito em constante processo de criação, desconstruções da criação, reflexões e desdobramentos de um pensamento dançadamente (PEREIRA, 2010).

A viagem, conforme Ianni (2003, p. 14), apresentada em seu ensaio será a possibilidade de uma experiência que “desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades”. Como metáfora ou realidade, a viagem está sempre interconectada nos imaginários da vida social. Nesse caminho, haverá sempre a possibilidade do encontro, do perambular, de modo que o sujeito-viajante se reafirma e se transforma. Ao nos posicionarmos em algum ponto de chegada, nunca seremos os mesmos. Os foliões, do mesmo modo, ao final do caminho, nunca são os mesmos, empenham-se na jornada performativa determinadamente, pois caminhar em tais paragens é parte dos sujeitos que são. Constituem-se foliões peregrinos e dotam-se de corpos avelhantados (em sua maioria), mas abundantemente incorporados de conhecimentos. Os pés que trilham o asfalto da cidade é o mesmo pé que rememora suas lembranças nas estradas de terra da zona rural. São corpos que constroem-se num movimento diásporo, entrelaçando caminhos na complexidade do mundo, fazendo a manutenção de seus acervos culturais, através de suas *corpo-oralidades*. Deslocam-se do passado ao presente, desafiando os ditames da pós-modernidade, atualizando-se em suas singularidades, num *espaçotemporal* que parece ser infinito, pois o objetivo da Folia nunca é chegar pragmaticamente num lugar preciso, o objetivo é a viagem, e:

Como toda viagem é movimento em tempo real, uma pessoa nunca pode ser exatamente a mesma, na chegada em algum lugar, que era quando partiu: alguma memória da viagem permanecerá, ainda que atenuada, e, por sua vez, condicionará o seu conhecimento do lugar. (IANNI, 2015, p. 225)

Encontramos eco para esse pensamento nas colocações sensíveis de Tim Ingold e Thomas Csordas, pensadores que vêm refletindo acerca da restauração da antropologia com a

vida, a partir da ideia desta como um processo de peregrinação, numa relação para além de estar no mundo, mas estar vivo para o que nele acontece. O peregrinar seria o modo mais fundamental de estar no mundo, assim como a metáfora acima, do sujeito viajante. Com isso, tais viagens confeccionarão “uma malha emaranhada de fios entrelaçados e complexamente atados. Cada um deles é um modo de vida e cada nó um lugar” (INGOLD, 2015, p. 224).

A caminhada da pesquisa é análoga à manifestação processional das Folias de Reis, que saem em peregrinação de casa em casa, espaço do acontecimento, que cruzam ruas e avenidas, contrariando o ritmo acelerado e massificante das cidades. Nas Umbandas, o caminho é uma viagem *mítico-imaginal*, os acontecimentos são realizados em giras no espaço físico determinado que transcendem a noção comum de tempo e espaço.

A metáfora de um caminho sem rumo certo, certamente é uma preocupação para o conhecimento que se faz na academia, pois, ainda, vislumbra-se conhecimento nos cânones da ciência moderna, e o movimento de aproximação com a vida é, muitas vezes, denegado. Através das artes da cena, nas performances propostas, tenderemos a fissurar esse modelo de pensamento e a nos arriscarmos por caminhos não traçados, inventar práticas, cruzar fronteiras, escapar de vias planejadas, abandonarmo-nos no espaço entre, sofrendo e padecendo a experiência da viagem e seus acontecimentos, desestabilizando certezas e produzindo novas percepções como abaixo nos provoca Morin (2005, p. 11):

O acontecimento foi escorraçado, na medida em que foi identificado com a singularidade, a contingência, o acidente, a irredutibilidade, o vivido (...). Foi escorraçado não só das ciências físico-químicas, mas também da sociologia, que tende a ordenar-se à volta de leis, modelos, estruturas, sistemas. Tende até mesmo a ser escorraçado da história, que é cada vez mais, o estudo de processos que obedecem a lógicas sistemáticas ou estruturais e cada vez menos a uma cascata de sequências de acontecimentos.

Considerando a complexidade da investigação, no seu caminho aberto, vamos ao encontro de uma prática, num movimento rumo a outros saberes tantos quanto forem necessários à necessidade do diálogo, possibilitando a experiência [a viagem (giros) e seus acontecimentos (encruzilhadas)] como atitude metodológica e diaspórica, uma pesquisa peregrina e uma jornada cabocla. As contradições, as inquietudes, os desassossegos, tais quais as provocações de Larrosa (2014a, 2014b), para irmos além da questão narcisista: “quem sou?” para a perturbadora e perigosa: “o que faço aqui?” ou, ainda, partir desse “quem sou eu” para quem “somos nós”, imbuídos de toda complexidade e contradições que compõem a formação do território brasileiro e a diversidades de seus sujeitos.

Da postura das contradições e inquietudes, dá-se passagem, a peregrinar a lugares sem nomeações, parafraseando o poeta Manoel de Barros. Nesses lugares, as singularidades poderão se tornar cada vez mais possíveis embebidas de sucessões de *acontecimentos*, de uma ciência do devir rejeitada pela racionalidade científica, em que o risco do desconhecido é um grande temor, mas o profícuo saber dessa viagem é uma experiência que provoca um modo de descobrir o “outro” e também o “eu”, conforme explicita Ianni (2003, p. 13), afirmando ainda que a história dos povos está atravessada pelas viagens como metáfora ou realidade, viagens míticas ou deslocamentos – diásporas, êxodos, mudanças, peregrinações.

Os giros evocados nessa experiência são parte constituinte do corpo-sujeito, *Corpo Mnemônico*, em diversos momentos de sua trajetória de vida. Evoco lembranças de outras manifestações como as congadas¹⁹ que perambulavam pelas ruas da cidade mineira em suas festividades cotidianas – ensaios e preparações, nos eventos comemorativos e nas festas rituais que saiam às ruas com seu pau-de-fitas²⁰. Evoco a imagem peregrinante de Seu Calixta a perambular com sua bicicleta enfeitada de fitas, tal qual uma bandeira de reis sempre movente. As memórias de giros de Folias são achadouros da infância, na cidade de Santa Vitória - MG, em recordações das corporalidades, de musicalidades e de outras sonoridades, do corpo emblema de Seu Calixta, vizinho da família e nas festas de chegada, após a peregrinação no sítio do tio paterno Geneir.

O contato com outros giros de folias estiveram em voga em momentos festivos e/ou durante suas peregrinações nas cidades de Montes Claros – MG (2015-2016), Piracicaba – SP (2008), Jaguariúna – SP (2010-2012), Pedreira – SP (2010-2012), Uberlândia – MG (2016-2018), Ituiutaba – MG (2006 e 2010), Gurinhatã – MG (2006, 2010, 2014). No entanto, os contatos

¹⁹ Em relação as congadas, Brasileiro (2016, p. 22) nos diz que “O termo congo suscita, revivifica – faz nascer de novo – redimensiona no presente uma memória de antepassados, uma memória cultural proveniente dos povos “bantos”, oriundos de algumas regiões do antigo Reino do Congo, entre as quais se situava a província de Angola e outros reinos com seus reis e rainhas. Daí porque, ao reviverem essa memória cultural, os escravizados instituem, no Brasil, não a concepção de reinos, mas de várias formas de “Reinados’ celebrados através de embaixadas o que na literatura será mais conhecido por meio de danças dramáticas ou Congadas”. Trata-se de uma forma de celebração da devoção à Nossa Senhora do Rosário e/ou São Benedito, Santa Efigênia e outros santos da devoção católica. Como em outras experiências religiosas no Brasil, o Congado também guarda relações com as formas expressas na religiosidade africana. Podem ser conhecidas por reinados, ternos, guardas ou embaixadas e a depender do sincretismo e das regiões do país são nomeadas Catopés, Marinheiros/Marujos, Moçambique ou Cabloquinhos/Penachos e Candombes.

²⁰ A dança do pau-de-fitas se faz presente em muitas manifestações populares brasileiras, dentre elas as congadas. Trata-se de um mastro de fitas ao meio e dançadores que seguram nas suas extremidades alongadas e dali desenvolvem inúmeros movimentos, entretecendo as fitas penduradas em configurações espetaculares. Geralmente é feita sobre um mastro firme/fixo, mas nas congadas é dançada em deslocamento.

mais especiais estiveram ligados à *Companhia de Reis Voz do Oriente* (2006 e 2007) e ao *Grupo de Folia de Reis São José Operário* (desde 2006 até o presente momento).

O giro demarca, portanto, o caminho da *pesquisa-experiência-processo*, associado à perspectiva do *Giro Decolonial*, que reconhece a necessidade de uma política-corpo que não pretende ser neutra ou objetiva. Nesse horizonte, todo o conhecimento é incorporado nos sujeitos vinculados a contextos complexos e lutas concretas.

Segundo Mignolo (2007, p. 29-30, tradução nossa):

O giro decolonial (ou virada decolonial) é a abertura e a liberdade do pensamento e formas de vida outras (economias-outras, teorias políticas-outras); a limpeza da colonialidade do ser e do conhecimento; o desprendimento da retórica da modernidade e seu imaginário imperial articulado na retórica da democracia. O pensamento decolonial tem como razão de ser e objetivo a decolonialidade do poder (isto é, da matriz colonial do poder)²¹.

O retorno à história de vida do corpo-sujeito, aliado ao contexto de luta pela terra e suas imbricações com as Folias e Umbandas e outras manifestações brasileiras deflagram a intenção de atuar na possibilidade da descolonização epistemológica para compreender novas formas de interações inter/transculturais, através do intercâmbio de experiências, ancoradas no corpo entremeado com outras cosmovisões, ou formas de saber-fazer. É uma reverência às raízes tal qual a ideia de *Corpo e Ancestralidade* proposta por Santos (2006) num caminho “que entrelaça a tradição herdada, a oralidade, a mitologia, as danças, os cantos, os gestos, os ritmos de forma técnica e criativa”.

A viagem traz um olhar para si e para as complexas tramas que estão empenhadas nesse desejo da jornada, tais como as origens mestiças - negras, indígenas, europeias que constituem esse corpo. O trânsito intercultural com manifestações espetaculares brasileiras, a tentativa da diluição de fronteiras entre a dança e o teatro, através das ações performativas e o encontro com aristas com desejos similares e uma aspiração ao exercício da Arte, através do *Corpo Mnemônico*, um corpo-político que se revela e se desdobra em suas teorias-práticas-processos artístico-pedagógicos.

²¹ El giro decolonial es la apertura y la libertad del pensamiento y de formas de vida-otras (economías-otras, teorías políticas-otras); la limpieza de la colonialidad del ser y del saber; el desprendimiento de la retórica de la modernidad y de su imaginario imperial articulado en la retórica de la democracia. El pensamiento decolonial tiene como razón de ser y objetivo la decolonialidad del poder (es decir, de la matriz colonial de poder).

Ao seguir girando, nessas andanças, as encruzilhadas serão “nós”, pontos nodais da possibilidade dos *acontecimentos ao longo do caminho*, daquilo que pode emergir das potências do encontro com outro. A encruzilhada surge, portanto, como uma metáfora pujante para pensar a potência de tais encontros, pois consolida-se num espaço liminar, em que se confluem inscrições e reverberações de distintas linhagens. Na cultura brasileira, essa imagem é potencialmente repleta de simbologias, especialmente nas manifestações de ancestralidade afro-brasileira. Nas Umbandas, a encruzilhada é lugar de Exu, que é senhor dos caminhos, elo comunicador entre formas opostas. Num primeiro plano, as referências que trazemos para este chão são contraditórias, mas é justamente o lugar em que desejamos atuar, nas associações, contaminações, imbricações e nas justaposições evocadas nem sempre amistosamente, mas que germinam na singularidade da experiência desses atravessamentos.

Para finalizar esta seção, buscamos uma citação de um texto do século XIV, escrito por John Hildesheim (? – 1375)²², presente em Pessoa (2007, p. 33), que anuncia que os Reis que vieram a Jerusalém, visitar o Menino Jesus, vieram de caminhos diferentes, cada um de uma direção, e se encontraram casualmente em uma encruzilhada, próxima à entrada da cidade, o que nos conforma a ideia de que os caminhos confluem em encruzilhadas e que destas novos caminhos emergirão.

[...] e foi, portanto, nessa encruzilhada que os três Reis se encontraram. Embora eles nunca tivessem se visto antes, de alegria correram ao encontro um do outro e se abraçaram. Falavam línguas diferentes, mas parecia a cada um que o outro falava a sua própria língua. Desde que eles tornaram reciprocamente conhecida a razão de suas viagens, eles perceberam que o objetivo era idêntico e sua alegria e impaciência aumentaram ainda mais. O nevoeiro já estava inteiramente dissipado e o sol já estava alto. E eles entram na cidade de Jerusalém e quando se lembraram que era justamente esta Jerusalém que seus pais haviam descrito, eles ficaram tomados de alegria, esperando lá encontrar o Rei. (Hildesheim, 2001, p. 53 *apud* Pessoa, 2007, p. 33)

A peregrinação, aqui pautada, pode ser entendida como processo diaspórico. As Folias, Umbandas e o próprio movimento de luta pela terra estão atados às diásporas diversas que compõem os deslocamentos e aos contextos de formação do território brasileiro. Segundo Silva (2018), a diáspora é da esfera do movimento e da relação, o que reverbera no discurso de Hall (2003), dando corpo a maneiras de perceber, viver e estar no mundo. Nossos giros desembocam em peregrinações performativas, nas ações de desacelerar, curvar, desviar o

²² Disponível em: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz37689.html?language=de>. Acesso em: 7 fev. 2019.

caminho, dialogar, contemplar, celebrar, festar, diminuir o passo, observar outros lados, observar-se. E enfim, dançar, festar, celebrar, contagiar, atravessando uma jornada transformadora, a criação em Arte.

1.2. *Encruzilhada: Laroyê*²³

*Olha quem vem lá no portão
De capa e cartola e pé no chão
Olha quem vem lá no portão
De capa e cartola e pé no chão
Será seu **Tranca rua**
Será, será
Será **Exu Veludo**
Será, será
Será **Exu caveira**
Será, será*

*Será seu **Capa preta**
Será, será
Será seu **Marabô**
Será, será
Será **Exu do Lodo**
Será, será*

(...)

Esse ponto de Umbanda reflete o princípio dinâmico de Exu, o Senhor das Encruzilhadas, e inúmeras vezes foi cantado na *Tenda de Umbanda Pai Domingos de Guiné*²⁴. O ponto cantado dá margem para inserir os diversos nomes que recebe a entidade, em vários ciclos musicais e ilustrando sua dinamicidade, tais como: Exu Calunguinha, Exu Campina, Exu Caveirinha, Exu da Calunga, Exu da Madrugada, Exu da Mata, Exu da Meia Noite, Exu da Praia, Exu do Cruzeiro, Exu do Lodo, Exu dos Rios, Exu Gira Mundo, Exu Lalu, Exu Nova, Exu Malandrinho, Exu Mangueira, Exu Mulambinho, Exu Mulambo, Exu Pinga Fogo, Exu Pino da Meia Noite, Exu Quebra Galho, Exu Quebra Osso, Exu Rola Rola, Exu Sete Catacumbas, Exu Sete

²³ Saudação a Exus e Pombagiras realizada com os dedos entrecruzados. A tradução de origem Nagô/Yorubá não tem tradução literal e seria algo como ‘vamos juntos’, vamos trabalhar”, especialmente, porque Exu é a figura com a qual os trabalhos em um terreiro de Umbanda são abertos.

²⁴ Terreiro de Umbanda frequentado em Uberlândia - MG durante os anos de 2016 a 2019.

Chaves, Exu Sete Covas, Exu Sete da Lira, Exu Sete Giras, Exu Sete Luas, Exu Sete Ossos, Exu Sete Sombras, Exu Tatá Caveira, Exu Tira Teima, Exu Toco Preto, Exu Toquinho de Ouro, Exu Toquinho, Exu Tranca Gira, Exu Tranca Tudo, Exu Trinca Ferro, Exu Tronqueira.

Imagem 8: *Esu Amuniwá* (1982), de Mestre Didi. Barro, cimento e pigmento, 67x20x18 cm.

Fonte: Museu Afro-Brasil,
São Paulo.

Imagem 9: Representação de Exu, de Rubens Caribé.

Fonte: <https://goo.gl/hYGkvh>. Acesso em: 23 mar. 2019

É para Exu que se canta e pede licença e comunhão para que qualquer gira de Umbanda possa acontecer. Para esse orixá é oferecida a saudação primeira, como forma de abrir os caminhos e seguir juntos. A deidade referida traz uma personalidade atrevida e agressiva. Seu elemento é o fogo e seu símbolo, um Ogó (bastão adornado com cabaças e búzios, por vezes, representada por um falo). Suas cores características são vermelha e preta e no sincretismo católico associa-se a Santo Antônio. Seu dia da semana é segunda-feira e as oferendas são farofa com dendê, feijão, inhame, água, mel e aguardente. Os seus animais de sacrifício são o bode e o galo preto. Nas imagens acima, Exu carrega no corpo alguns de seus elementos característicos e é através deles que poderemos trazer à tona uma possível imagem arquetípica do mito.

São bastante populares as imagens escultóricas para representar as nuances de capa tipo de orixá, nos terreiros e em casas de umbanda (de cunho comercial). Nessas imagens, algumas características se fazem presentes: - o tipo da vestimenta, o gesto e a expressão corporal, o elemento emblemático que segue na extensão do corpo – tridente, capas, ervas, garrafas, chaves, caveiras, porteiras, cabaças, ogó (bastão) etc. A imagem 10 mostra cinco imagens: Exu Sete Porteiras, Exu do Lodo, Exu Tiriri, Exu Tranca Rua das Almas, Exu Veludo:

Imagem 10: Representações escultóricas de Exu.

Fonte: <https://goo.gl/eZJAT8>. Acesso em: 31 mar. 2019.

Figura dúbia, Exu apresenta seu lado “feminino” que vibra na mesma frequência da astúcia, a pomba-gira. A entidade geralmente trata de problemas de amor e representa o avesso do mundo. É explosão da sexualidade reprimida pelo patriarcado. É mãe e amante, é carinhosa e agressiva, acolhe, mas repele. É figura do jogo e, assim como Exu, possui vastas representações e nuances como mostram as imagens seguintes, Pombagira Sete Encruzilhadas,

Pombagira Mirongueira, Pombagira Rosinha Exu Gira Mundo, Pombagira Cigana, Pombagira Mulambo.

Imagem 11: Representações escultóricas de Pombagiras.

Fonte: <https://goo.gl/eZJAT8>. Acesso em: 31 mar. 2019.

Um dos mitos sobre Exu, abordados por Prandi (2001) sobre como este se tornou o dono das encruzilhadas, demonstra um caráter faceiro e astuto do anti-herói (*desherói*):

Exu não tinha riqueza, não tinha fazenda, não tinha rio, não tinha profissão, nem artes, nem missão. Exu vagabundeava pelo mundo, sem paradeiro. Então um dia, Exu passou a ir à casa de Oxalá. Ia à casa de Oxalá todos os dias. Na casa de Oxalá, Exu se distraía, vendo o velho fabricando os seres humanos. Muitos e muitos também vinham visitar Oxalá, mas ali ficavam pouco, quatro dias, oito dias, e nada aprendiam. Traziam oferendas, viam o velho orixá, apreciavam sua obra e partiam. Exu ficou na casa de Oxalá dezesseis anos. Exu prestava muita atenção na modelagem e aprendeu como Oxalá fabricava as mãos, os pés, a boca, os olhos e os genitais. Durante dezesseis anos, ali ficou ajudando o velho orixá. Exu não perguntava. Exu observava. Exu prestava atenção. Exu aprendeu tudo. Um dia, Oxalá disse a Exu para ir se postar na encruzilhada por onde passavam os que vinham à sua casa. Para ficar ali e não deixar passar quem não trouxesse uma oferenda a Oxalá. Cada vez mais, havia mais humanos para Oxalá fazer. Oxalá não queria perder tempo recolhendo os presentes que todos lhe ofereciam. Oxalá nem tinha tempo para as visitas. Exu tinha aprendido tudo e agora podia ajudar Oxalá. Ele coletava os ebós para Oxalá. Ele recebia as oferendas e as entregava a Oxalá. Exu fazia bem o seu trabalho e Oxalá decidiu recompensá-lo. Assim, quem viesse à casa de Oxalá teria que pagar também alguma coisa a Exu. Quem estivesse voltando da casa de Oxalá também pagaria alguma coisa a Exu. Exu mantinha-se sempre a postos guardando a casa de Oxalá. Armado de um ogó, afastava os indesejáveis e punia quem tentasse burlar sua vigilância. Exu trabalhava demais e fez ali a sua casa, ali na encruzilhada da casa de Oxalá. Ganhou uma rentosa profissão, ganhou seu lugar, ficou rico e poderoso. Ninguém pode mais passar pela encruzilhada sem pagar alguma coisa a Exu. (PRANDI, 2002, pp. 43-44)

A encruzilhada é, portanto, o lugar de Exu, princípio dinâmico, terreno este que consideramos, território da criação, do conhecimento e da comunicação. Entroncamento de

caminhos que operam modos singulares de viver e de ver o mundo, a respectiva metáfora é trazida para essa tecedura, como um espaço que dá possibilidade de pensar tais confrontos e suas elaborações estéticas e discursivas.

Presente no imaginário da cultura brasileira, a encruzilhada é lugar de desterritorialização, de encontros e de conflitos, lugar do sincretismo, da mestiçagem, e é vista em nossa peregrinação como a profusão de outros olhares, da desestabilização do pensamento no advento da experiência do acontecimento. Desse lugar, interseccionamos propostas de caminhar, que pautadas pelo caráter processual, que dilui a fronteira entre sujeito-objeto e propõem um pensamento sempre em movimento. Na astúcia de seus guardiões, Exus e Pombagiras, propõem-nos olhar além da casca.

Leda Maria Martins (1997), num olhar atento sobre a Congada, em uma das irmandades do Rosário, localizado em Minas Gerais, aborda a encruzilhada como um sistema filosófico-religioso de origem iorubá, espaço físico e também metafórico em que se fazem oferendas a Exu e suas falanges.

É pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro brasileira, num processo vital móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, em que as falas e os gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferentes rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras. (MARTINS, 1997, p. 26)

Com isso, dispara a dimensão *espaçotemporal*, marcada por uma forma de conhecimento, uma epistemologia própria, interseccionada pela ancestralidade africana. Lugar da crise, da interrogação, propensa ao surgimento do novo, de novos caminhos, de novos espaços e atravessamentos. Desse cruzamento, enuncia-se um pensamento sempre movente como o próprio princípio dinâmico de seu panteão simbólico, Exu.

A artista da dança senegalesa, Germaine Acogny, na entrevista *La danse d'être*²⁵ elucida o lugar da dança como uma oração diária, revelando que tal oração é dedicação aos seus (nossos) ancestrais, pedindo a *Legba* (uma das formas como exu é conhecido), segundo ela, protetor das casas de mensageiro de Deus, pedindo autorização e ajuda para poder dançar.

Evocar a encruzilhada demarca uma possibilidade física e imaginal que, de um modo ou de outro, reflete as coexistências presentes na trama sociocultural brasileira, é também buscar “reativar o desejo, a alegria, o ímpeto, a festa e o instinto”, conforme articula

²⁵ "La danse d'être" ("La danza del ser"). Disponível em: <https://goo.gl/JYK7AN>. Acesso em: 01 jul. 2018.

o *baraperspectivismo*²⁶ de Santos (2015, p. 49) para impor um “basta” aos desmandos de uma realidade que ainda tentam imperar na sociedade ocidental, na qual “as chagas do século XIX continuam abertas”. *Bará* quer dizer, Rei do Corpo, portanto, essa ideia a partir do simbolismo de Exu, figura *trickster* vem aprofundar uma perspectiva sobre o acontecimento que se dá por meio e no corpo e sua possibilidade de existência na sociedade contemporânea, ou seja, o corpo como encruzilhada. Tal ideia “é o princípio dinâmico que mobiliza o desenvolvimento, o devir das existências individualizadas e da existência de todas as unidades do sistema (SANTOS, 2006, pp. 180-181). Ou seja, a característica desse panteão *trickster* está relacionado ao humor, à trapaça, à arte, ao incômodo, ao diálogo entre lados opostos, à comunicação.

Assim como o/a giro/a, a encruzilhada, além de um espaço físico, conflita-se no corpo. Lugar de centramentos e descentramentos, multiplicidade, da profusão mestiça que nos constitui, das diásporas ancestrais e cotidianas incrustadas, da negociação das identidades e da transculturação. Pensar na encruzilhada é, então, pensar no ponto explosivo do acontecimento. Os fluxos dos caminhos, presentes nos giros, dão vazão a esse lugar de encontro, síntese para pensar o acontecimento.

Enquanto espaço limiar da profusão de uma nova possibilidade de ruptura epistemológica, a encruzilhada tem sido tensionada com bastante ímpeto nos estudos acadêmicos nas artes da cena como observamos em Lima (2012), Navarro, Kopelman e Sobrinho (2013), Soares (2018) e Ramos (2018) e na produção artística, a exemplo do Grupo Corpo com o espetáculo *Gira*²⁷, o coletivo Fragmento Urbano, com o espetáculo *Encruzilhada*²⁸, o artista Luiz Ferron com o espetáculo *Baderna*²⁹, a antropóloga e artista Luciane Ramos, com sua produção artística³⁰, a produção do grupo Pindorama³¹, sob direção de Grácia Navarro e

²⁶ Rodrigo dos Santos (2015) apresenta *baraperspectivismo* como uma luta contra o logocentrismo. Dessa perspectiva, tal conceito está vinculado aos dispositivos do pensamento trágico que se encontram, por um lado, com a filosofia de Nietzsche e, por outro nascem da experiência provocada pelo ritual trágico yorùbá, a partir da obra do teatrólogo nigeriano, Wole Soyinka. Cabe ressaltar que, barra trata-se de umas das falanges de exus, considerado nas umbandas e candomblés do senhor das encruzilhadas, guardião dos caminhos.

²⁷ Disponível em: <<http://www.grupocorpo.com.br/obras/gira>>. Acesso em: 13 fev. 2019.

²⁸ Disponível em: <<https://www.fragmentourbano.com.br/encruzilhada>>. Acesso em: 13 fev. 2019.

²⁹ Disponível em: <<http://luisferron.com/projetos-e-obras/12-projetos/36-baderna>>. 13 fev. 2019.

³⁰ Disponível em: <https://vimeo.com/lucianeramoss>. Acesso em: 13 fev. 2019.

³¹ Disponível em: <https://www.grupopindorama.com/exus>. Acesso em 13 fev. 2019.

atomização de muitos outros fazeres em dança e teatro, na perspectiva da encruzilhada como o próprio lugar de fala de artistas e coletivos dos mais distintos pontos do Brasil.

Nas encruzilhadas, portanto, há a possibilidade do acontecimento advindo da experiência, a qual, nesse lugar, não é um acontecimento comum, pois nos atravessa, forma e transforma. A perspectiva da experiência de Larrosa (2014b, p. 43), “não como o que é, e sim como o que acontece, não a partir de uma ontologia do ser e sim de uma lógica de acontecimento(s), através de um *logos* do acontecimento”. Nas encruzilhadas, em seus múltiplos entroncamentos, haverá a possibilidade de maior expressão política de saberes e práticas sociais negadas ou negligenciadas pela ciência moderna ocidental, que acusa de ignorante, residual, localista ou inferior as formas de espaço que não se pautam na racionalidade ocidental moderna, que desconfia sempre da experiência, tentando convertê-las em métodos.

Delimitamos, então, um *Corpo Mnemônico* entoadado de giros e encruzilhadas, no qual, de uma perspectiva autoral, poderá ser possível potencializar a produção do conhecimento que advém da experiência, nos dizeres de Larrosa (2014b) “é isso que me passa e que supõe, em primeiro lugar, um *acontecimento*”. A experiência tida como acontecimento (no corpo) propõe uma relação de reflexividade, subjetividade e transformação.

O percurso da experiência considera um olhar em movimento, um pensamento que se dá em ação, abrindo f(r)estas e muitas fissuras. O movimento, nesse girar, busca, de algum modo, interrogar a multiplicidade de discursos que regem padrões, modelos, estéticas. Na contemporaneidade, movimentamos espaços das singularidades de um modo de fazer relacional, entrelaçando, interligando ideias, experiências, transitando entre fronteiras possibilitando a construção de sentidos em práticas dialógicas, elementos essenciais que nos fazem aproximar de uma possível Ecologia de Saberes (SANTOS, 2010a). O entrecruzamento com as *corporalidade popular brasileira* nos permite olhar essas aberturas para provocar outras produções de sentido e vida, num profícuo diálogo intercultural, um lugar onde estratégias diáfanos são lançadas, dia a dia, em prol da manutenção de suas ações performativas.

Ao nos posicionar mediante as encruzilhadas, previstas e tantas outras achadas, ao longo do caminho, desnudamos o olhar das premissas que, muitas vezes, nos aprisionam e seguimos na perspectiva da soma, dos atravessamentos, o que possibilitará uma caminhada singular atada aos sentidos e pertinências dos estudos das artes da cena contemporânea, clamando um lugar que este posicionamento poderá fissurar.

Por fim, para sincopar esse momento, apropriamo-nos deste lugar de pensamento, por perceber que o mito é a lógica que opera nas tradições da oralidade popular brasileira, sendo essa aproximação com os processos e experiências de criação performativas, pulsões para a abertura de novos caminhos. A encruzilhada, local de despacho nas manifestações de Umbanda, é também lugar onde despachamos nossos processos de criações reverberados num *espaçotemporal* sempre aberto aos encontros.

1.3. *Giros e(m) Encruzilhadas: metáforas do processo de criação*

As memórias são encruzilhadas. Encruzilhadas são encontros de linhas espiraladas, “onde pode acontecer tudo, inclusive, nada!”³² O acontecimento é a experiência que nos atravessa e o sentido singular que damos a ela. A experiência está pautada na memória e nos esquecimentos, provocando nas ações performativas suas corporalidades, ou seja, oralidade é performance, oralidade é corpo!

Daniel Costa,
Caderno de Criação, 2016.

Perceber o *giro* e a *encruzilhada*, como categorias de um pensamento vivido, encontra ecos na necessidade de desviar dos paradigmas que dominam um certo saber-fazer arte pautado em ícones externos e hegemônicos.

Os processos de criação, muitas vezes, são norteados por um pensamento não racional, que atravessa o corpo e deflagra possibilidades ímpares ao percurso criativo e às ações performativas. Assim, opera como o mito que “manifesta o real, fazendo abrir os olhos e ouvidos à visão e à escuta do originário, do que sempre a cada vez se desencadeia no concreto do vivente e do morrente, do cosmos e do caos, do ser e do não-ser” (AGUIAR, 2009, p. 83), num constante processo de inacabamento, na perspectiva de Salles (2009).

A lógica do mito acontece pela própria linguagem, compreendendo as epistemologias emergentes no percurso, validando a dimensão do não-dito, do vivido, da memória incrustada

³² Música popular de Accioly Neto, especialmente conhecida, especialmente, na voz de Flavio de José, *A Natureza das coisas*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8V_E2q1qsks. Acesso em 04 jan. 2017.

e movimentada no corpo, no transcurso do tempo. Vislumbra uma perspectiva arcana, misteriosa, alquímica, na qual metáforas, símbolos, imagens das próprias manifestações ou do contexto social em que o *Corpo Mnemônico* comunga. Busca desvelar o próprio mito, em performance, na encruzilhada entre as corporalidades populares brasileiras, as histórias de vidas e a cena contemporânea embrenhada num corpo que se atualiza na pós-colonialidade.

Da clareza que a colonialidade está impregnada em todos nós, empunhamos um bastão para girar rumo ao fluxo das histórias e memórias de um sujeito que se desloca, em grande parte, dos processos de conhecimento acadêmico e que está atado a um sentido coletivo, vinculado a um método de formação. Assim, fazemos nascer um interesse nas histórias subalternas e nas suas possibilidades heterógenas que articulam diásporas nos povos que nos constituem e dos êxodos a que fomos submetidos.

Encruzilhar-se é, então, uma estratégia metodológica, ou tentativa de descolonização do corpo na contemporaneidade. Buscamos tais encruzilhadas como metáfora pujante nas Umbandas e nos giros das Folias de Reis, tidos como as jornadas ou peregrinações realizadas pelos corpos-foliões. Nas Umbandas, assim como nos Candomblés do Brasil, a ideia de gira denota um sentido de caminho, o próprio acontecimento ritual e todas as suas estruturas performativas, inclusive interligando-se à própria estrutura espacial das manifestações, a disposição em roda, circular.

Amparando tais aclarações, já notamos a complexidade da definição de ideias isoladas ou altamente sistematizadas. Imagens, movimentos e muitos significados no universo das manifestações da cultura brasileira, aqui tramadas, não são de fácil dissecação, pois há a predominância de uma coexistência cultural abrangente e diálogos intrínsecos. É nessa esfera da complexidade, numa tentativa não cristalizada e de uma relação tríade que fazemos tal aproximação intercultural; o *contato* (conhecer, dar espaço, aproximar-se), o *contágio* (permitir-se ao atravessamento, coabitar, coexistir, viver junto) e o *conflito* (reverberações das conjunções das etapas anteriores em alguma forma de expressão).

Ailton Krenak (2008) elucida a negação em lidarmos com os conflitos profundos que marcam a nação brasileira, em especial a dizimação dos índios deste território e da diáspora africana que despejou negros vindo daquele continente. Tendemos a negar tais conflitos e é por isso que os *trickster*, tal qual o palhaço da Folia de Reis e Exu, são figuras que criam o próprio conflito para que, na dinâmica do mover, possam ter outras saídas, estas, porém não são soluções mágicas e verdades absolutas.

O que está em jogo nas intervenções de Exu é a questão, um tanto maior, de como a mudança pode ocorrer em um mundo ordenado, autorregulado e protegido. A maioria das estruturas douradoras na natureza, na sociedade, na psique humana, são resistentes a mudanças fundamentais; quero dizer, a mudanças que alterem os pressupostos dessas estruturas. É quase uma questão de lógica: nenhum mundo encerrado em si mesmo pode induzir as próprias mudanças fundamentais, porque esse encerramento significa que ele nada conhece, além dos seus pressupostos. Nesses casos, os acidentes são de fatos úteis (HYDE, 2017, p. 170).

Buscamos a encruzilhada como metáfora para a proposta mitológica, para além da dimensão ilustrativa. Ela é, aliás, uma perspectiva de intercruzamento da dissolução entre sujeito e objeto, o que já vem sendo tramado com ênfase nas perspectivas de pesquisas contemporâneas. Nas encruzilhadas, o conhecimento produzido é, antes de tudo, autoconhecimento, contrariando o investimento da ciência moderna (SANTOS, 2011) na segmentação entre o sujeito e o objeto, a ciência e vida, a teoria e a prática.

Em nossa jornada, justaposição sujeito-objeto, *Corpo Mnemônico*, encontra-se imbricada de tal modo que não se consegue uma análise bipartida. Nesse lugar, fazemos um pouso na visão de Boaventura de Sousa Santos, na qual, segundo o autor, “no paradigma emergente, o caráter autobiográfico do conhecimento-emancipação é plenamente assumido” (2011, p. 84).

Nesse voo metodológico, sobre *giros* e *encruzilhadas*, pairamos por epistemologias que possam nos confortar e instaurar processos de criação nas artes da cena num fazer-viver que problematize os lugares já demarcados e que deflagrem coexistências. Aproximamos esse voo com a perspectiva de Jeremias Brasileiro, pesquisador-congadeiro Uberlandense, acerca das coexistências culturais e religiosas, perspectiva que apresenta a seguinte definição nessa justaposição:

E é nessa interconexão de saberes e práticas culturais, de viés catolicista popular, coexistindo junto a outras manifestações de originalidades africanas resultantes de recriações dos escravizados chegados ao Brasil, por meio de deportações involuntárias, que se sedimentou uma coexistência cultural e religiosa afrobrasileira denominada de Congadas. (BRASILEIRO, 2016, p. 23)

Reforçamos, contudo, a encruzilhada como uma fronteira de acontecimento, *espaçotemporal* liminar e das coexistências. É essa a noção que medeia os entroncamentos dos caminhos desta *pesquisa-experiência-processo*. O acontecimento é sempre inesperado, imprevisto novo e incorporamos tal metáfora no percurso da criação que aqui alinhavamos. O

processo criativo comporta mudanças de sentidos, de rumos, ou, conforme diz Morin, como um “rio majestoso, mas por desvios que suscitam acontecimentos externos ou internos. É um curso incessante perturbado, modificado, contrariado” (2012, p. 212).

Aqui, buscamos uma aproximação direta, através da experiência, que tem lugar no corpo do pesquisado/pesquisador, distante a ideia de uma investigação somente etnografia, mas autoetnográfica conforme Sylvie Fortin (2010) e Dantas (2016) na consolidação de uma escrita de si, num ir e vir, entre as experiências pessoais e as extensões culturais, reconhecendo, distinguindo, interrogando e interpretando as próprias estruturas políticas e as tecnologias do “eu”, f(r)iccionando arte-vida (artevida).

Propomos, contudo, um trânsito flexível entre teoria e prática, entre a ciência e a oralidade, uma epistemologia local, a partir de um *Corpo Mnemônico* em profusão com oralidade popular brasileira, em sua diáspora performativa, aliada à ideia de festividade e ao modus operandi da transmissão de conhecimento nos contextos pesquisados – olhar, ver, perceber, entrar em sintonia, abrir-se ao outro, permitir-se a imagem, acionar sensivelmente o imaginário, dançar, cantar, rodopiar, percutir-se, batucar, girar, perambular, espiralar as memórias, contar histórias, fazer comida à beira do fogão, sorrir largamente, enrustir-se no momento preciso para segurar as energias que transpassam o corpo, enfim, acreditar em outros mundos. Colocar-se em movimento.

Tal posicionamento esboça uma encruzilhada epistemológica, na lógica de um *bricoleur* e nas tantas ideias e ou conceitos que aqui estão embrenhados, mas não serão focalizados, como o conceito do pensamento selvagem apresentado por Lévi-Strauss (1997) e o pensamento mestiço de Gruzinski (2001). Dialogamos com as proposições das *Epistemologias do Sul* de Santos e Meneses (2010) buscando o diálogo com uma ecologia possível de saberes e no *Giro Decolonial*, de Mignolo (2010), na tentativa de produzir uma gramática própria.

Na urgência do diálogo, do reconhecimento e na ascensão do interculturalidade, buscamos cruzamento no pensamento dos corpos da floresta, apresentado por pensadores indígenas, especialmente nas palavras-corpo de Ailton Krenak, Daniel Munduruku e Davi Kopenawa, que nos provoca ao dizer que é “bebendo a vida” que se transmite conhecimento e expande-se o pensamento para muitas dimensões.

O *Corpo Mnemônico* se movimenta e é movimentado, assim como um rio que segue caminhos desconhecidos, ao encontro sempre de novas provocações e a desaguar em alguma paragem, ouvindo as histórias que o fluxo das águas conta, tal qual as palavras-pensamento de

Kopenawa, Krenak e Munduruku ao nos lembrar de suas histórias e de seus povos e relações com as águas, com os sonhos, com os mitos.

Kopenawa e Albert nos trazem elucidações sobre a maneira de pensar dos Yanomamis:

O pensamento dos brancos é outro. Sua memória é engenhosa, mas está enredada em palavras esfumaçadas e obscuras. O caminho de sua mente costuma ser tortuoso e espinhoso. Eles não conhecem de fato as coisas da floresta. Só contemplam, sem descanso, as peles de papel em que desenham suas próprias palavras. (...) Seus dizeres são diferentes dos nossos. Nossos antepassados não possuíam peles de imagens e nelas não inscreveram leis. Suas únicas palavras eram as que pronunciavam suas bocas e eles não as desenhavam, de modo que elas jamais se distanciavam deles. Por isso, os brancos as desconhecem sempre. (KOPENAWA e ALBERT, 2015, p. 75-76)

Tal percurso se faz distante de um enimesmamento epistemológico. É um caminho que busca reconhecimento no ato de reconhece-se. Assumir-se como tal sujeito sem-terra, é uma resposta ao mundo e, montando assentamento nas encruzilhadas da academia. É no reconhecimento do corpo entrecruzado de referências históricas, filosóficas, interculturais, um corpo caboclo que se coloca a contemplar o mundo, assim como fazia na infância se colocar a presenciar a amplitude do cerrado lá do alto da serra onde moravam os avós.

Sigo lado a lado com o poeta Manoel de Barros na premissa de que “Andando devagar eu atraso o final do dia” e com a oralidade dos silêncios evocados por Guimarães Rosa ao dizer que “mesmo quando achamos que nada acontece há um grande milagre que não estamos vendo”.

Volto a terra como lugar materno, sagrado, inaugural. Da compreensão da terra na qual somos enraizados, dos terreiros em que pisamos, dos territórios que alcançamos. Nessa conjunção, proclamo a terra-corpo, pautada na figura ancestral da avó, em figuras primordiais nas manifestações das *corporalidades populares brasileiras* e na transmissão dos saberes, especialmente aqueles incorporados. E é nesse jogo, na compreensão de raízes que permitem voar, que vamos fabulando nossas jornadas de volta ao passado, gira o presente e espirala o futuro, sempre aberto, em uma perspectiva de processo (SALLES, 2011) que dançamos esta pesquisa.

"Sou um tupi tangendo um alaúde!"

*Mário de Andrade*³³

Imagem 12: Quadro do vídeo Quintal do corpo - cerrado³⁴

Fonte: arquivo pessoal do autor.

³³ Trecho da poesia "O trovador", Paulicéia desvairada (1922).

³⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r7InfPHmiCQ>>. Acesso em: 9 fev. 2019.

2. *CORPO MNEMÔNICO*: narrativa cabocla atravessada de lembranças e esquecimentos

O que se cala³⁵

*Mil nações
Moldaram minha cara
Minha voz
Uso pra dizer o que se cala
O meu país
É meu lugar de fala
(...)*

*Pra que separar?
Pra que desunir?
Por que só gritar?
Por que nunca ouvir?
Pra que enganar?
Pra que reprimir?
Por que humilhar?
E tanto mentir?!
Pra que negar
Que o ódio é que te abala?*

O meu país
É meu lugar de fala
(...)
Pra que explorar?
Pra que destruir?

Por que obrigar?

Por que coagir?
Pra que abusar?
Pra que iludir?
E violentar
Pra nos oprimir?
Pra que sujar o chão da própria sala?

Nosso país
Nosso lugar de fala
O meu país
É meu lugar de fala
Nosso país
Nosso lugar de fala
Nosso país
Nosso lugar de fala.

Voz /interpretação: Elza Soares; Composição:
Douglas Germano

³⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PFBzfCf2Uic>. Acesso em: 22 jan. 2019.

Imagem 13: *Terrapé.*

Fonte: Arquivo pessoal do autor. Fotografia de Tiago Bassani.

Meus pés estão incrustados, sujos de terra. Meu terreiro está aberto para o mundo em busca dos territórios imaginais, impregnados em dança, em movimento. É a dança meu fundamento, é o movimento que me guia. Assim, esvoaçando minhas memórias em dança, vou me descobrindo, me refazendo, me constituindo no eterno movimento de uma caminhada que se faz como rio... segue, curva, tomba, corre, desacelera, deságua, se mistura nos veios da terra.

Daniel Costa,
Caderno de Criação, 2018.

Meu corpo é constituído de terra. É da terra que voejam e dançam minhas memórias. Quando danço, elas balançam e impregnam-se num *espaçotemporal* singular, mas também coletivo. Quando os pés pisam na terra, constitui-se uma arquitetura corporal em que os

sentidos, a memória, a imaginação abre-se num labirinto espiralado que desvela um pouco de quem sou eu, um pouco de quem somos nós na percepção de uma *corporalidade* expandida.

A perspectiva de um corpo-oralidade em expansão extrapola a dimensão de um corpo físico. É através da dimensão de um corpo vivido, das experiências que atravessam e constituem corpo e, “certamente, mais importante que a consciência do lugar é a consciência do mundo, obtida através do lugar (SANTOS, 2005, p. 161). Voo, então, aos lugares onde a memória vai revelando seus contornos, através da escrita e vão sendo acionadas em movimento. Os esquecimentos são trazidos na forma de lembrança-invenção e também na constituição de tais *corporalidades*.

No início dessa jornada memorial, deparei-me com a obra *Araweté: um povo tupi da Amazônia*, livro de Viveiros de Castro, Camila de Caux e Guilherme Orlandini Heurich, que retrata a vida de um povo na luta pela sobrevivência e seus movimentos de resistência. Tal pesquisa foi realizada na década de 1990 e expõe a um olhar etnográfico sobre o cotidiano dos Arawetes que ajudou a navegar em memórias dos acampamentos vinculados ao movimento de luta pela terra, onde vivi grande parte da infância e juventude.

Aliado à obra de Viveiros de Castro, Caux e Heurich (2016), meu imaginário surge povoado das imagens presentes na emblemática obra *Tristes Tópicos* de Claude Lévi Strauss (1996), na qual, através de uma narrativa mnemônica, o autor referido refaz seu trajeto por parte do centro-oeste brasileiro, percorrendo populações de índios de grupos distintos: Bororo, Kadiwéu, Nambiquara, Tupi-Cavaíba (Tupi-Kawahib). As imagens e ideias que ali são apresentadas ainda envolvem o meu corpo e atravessaram-me intensamente num dado momento do processo de formação artística e acadêmica, o curso *Introdução à Antropologia da Arte*, ministrado na UNICAMP pelos professores Regina Polo Muller e João Luiz Uchoa³⁶.

³⁶ A experiência com disciplina *Introdução à Antropologia através da Arte*, ministrada pelos docentes João Luiz Uchoa e Regina Polo Miller, durante 2º semestre de 2007, no curso de graduação em Dança da UNICAMP, aproximava-nos do campo da Antropologia na interlocução com a Arte. As experiências dos antropólogos docentes, aliada aos contextos dos Terreiros de Umbandas e Candomblés, Comunidades Capoeiras e o Povo Indígena Assurini do Xingú eram trazidos à sala de modo teórico e prático. A etnografia foi apresentada como recurso metodológico para pesquisa de campo, o que culminou em experiências etnográficas urdidas com o suporte da Antropologia da Performance, através dos estudos de Victor Turner e Richard Schechner, incluindo a produção artística e acadêmica de Muller (2008, 2005, 2004). O curso ainda nos colocava em contato com outros importantes pensadores da antropologia, especialmente etnólogos. A experiência cunhada vinculou-se novamente aos grupos de Folias de Reis de Campinas - SP, pois já havia um caminho aberto, desde 2006, além de dados capitaneados em mídias diversas e memórias das suas oralituras. *A experiência performativa no Giro de Folias de Reis* foi trabalho final apresentado na disciplina e recentemente publicado na Revista Rascunhos – UFU. Disponível em: <https://goo.gl/c74jZx>. Acesso em 30 mai. 2018.

Tais obras representam uma espécie de relato de viagens e registro fotográfico, narrando e capturando momentos, descrevendo paisagens, a observação sensível do entorno e a provocação sinestésica desse encontro com o outro, a relação de alteridade e uma diferença *espaçotemporal* dos contornos arquitetônicos da cidade. Na conclusão da obra, Lévi-Strauss apresenta a perspectiva de um sujeito-coletivo, destacando que “o indivíduo não está sozinho no grupo e que cada sociedade não está sozinha entre as outras, o homem não está sozinho no universo (1996, p. 392), em consonância com o corpo-pensamento de Ailton Krenak³⁷, destacado no documentário audiovisual de Altberg (2018)³⁸. Ainda destaca-se uma perspectiva de desprendimento para abertura de novas formas de pensamento, contemplação, apreciação, paciência, serenidade numa nova forma de compreensão do mundo.

A relação do corpo com a terra, a água, a mata, os bichos, como parte do que somos, como constituição da nossa *corporalidade* e da interrelação entre corpo-terra, que me faz perceber e analisar o contexto da experiência autobiográfica na qual estive imerso desde 1993. Do mesmo modo, vivíamos essa relação e integração com a terra, convivendo através do que ela oferecia e com os elementos que ela nos ofertava. Analogicamente, remeto-nos aos corpos da floresta, aos povos originários de nossas terras, uma ancestralidade em processo de constante apagamento.

Os acampamentos de luta pela terra, de algum modo, retomavam um modo de vida indígena empenhado a sobrevivência e a resistência. Por ali, vivíamos numa inteireza comunal com a natureza, assim como descreve Ailton Krenak, na entrevista *O rio da memória*, por Karen Worcman sobre sua infância na beira do córrego Itabirinha, região do vale do Rio Doce, entre os estados de Minas Gerais e Espírito Santo:

A gente andava de pé livre, cabeça livre. A gente andava pisando na pedra, pisando no chão. A gente ia por dentro da água, metendo o pé, assim, no fundo e a gente sabia que o fundo era de matéria orgânica que estava podre, de material que estava ali. Aquelas coisas que caíam de folha, de mato. Ou se o chão era de areia, ou uma laje de pedra. A gente ia pegando tudo isso de sensação. Era o nosso pé que ia lendo o chão pra gente. A gente estava aprendendo. Então, nós aprendemos tasteando,

³⁷ Ailton Krenak (1953), nascido em Itabirinha, na região do Vale do Rio Doce (*Watu*, como os Krenak nomeia este rio), em Minas Gerais. É pensador, militante indígena e ambientalista. Liderança indígena no Brasil possui reconhecimento por sua atuação política e na defesa dos povos indígenas e direitos humanos. Descendente da etnia Krenak (que já foi chamada de Botocudos). É Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal de Juiz de Fora, na qual ministra cursos sobre cultura, arte e história indígena.

³⁸ Documentário *Ailton Krenak – O Sonho da Pedra*. Direção: Marco Altberg. Duração 52 min, Ano 2017, RJ – Brasil.

tateando o mundo, tateando a terra. Sentindo o cheiro do mato, sentindo o cheiro dos bichos. (KRENAK, 2015, p. 192)

Os meus pés gostam de terra. Eles agarram e criam raízes profundas, mas, no exercício do tempo, aprenderam a se desgarrar também. Experimentam pegadas, apoios, saltos como um bicho que anda no meio da mata. São esses pés que, ao travar o contato com a terra, vêm trazendo nas suas rugosidades, nas suas rachaduras, nas suas impressões, rastros e restos de terra, poeiras singelas para acampar e montar assentamento na academia.

As rachaduras no pé da minha avó materna são como processos erosivos que permeiam a terra. É do contato com a terra seca do cerrado mineiro que tais processos de rachadura vão se consolidando. Assim, como os seus pés, quando estive nos acampamentos, eles apresentavam rachaduras semelhantes. Era a terra seca e quente dos lugares que nos sustentavam que erodiam nossos calcanhares fazendo-nos, muitas vezes, andar nas pontas dos pés.

Imagem 14: Pés da Doca, Rachaduras da Terra (2016).

Fonte: arquivo pessoal do autor.

É desses pés que evoco memórias para partilhar vivências com a terra. É desses pés que projeto os meus, onde cada rachadura também sangrou e doeu no meu corpo. Ainda guardo cicatrizes profundas dessas rachaduras que pareciam brotar raízes e fincar terra adentro, com as árvores das paisagens do cerrado.

Minha avó é como árvore de raízes profundas. Sua vida esteve sempre ligada a terra. Seu nome é Sebastiana, nascida em 20 de novembro de 1950, no pequeno município de Ipiacú – MG, hoje com pouco mais de quatro mil habitantes. Entretanto, por Sebastiana é pouco conhecida. Seu apelido é Doca, Dona Doca, história que ele gosta de repetir quando indagada e com as características da narrativa oral vem sempre recheada de fatos novos, das memórias esquecidas que vão agenciando corporalidades – no gesto, na tessitura da voz, no olhar que projeta a história no espaço e numa viagem interna que quase adentramos com ela.

Assim, a avó costuma partilhar:

Eu tinha uma madrinha que tentava, me chamava de mandioquinha, porque eu vivia suja de rolar na terra. A gente morava lá pras bandas da Fazenda dos Patos. Então ela falava Doquinha, de mandioquinha. E aí ficou Doquinha, Doquinha, depois o povo começou a chamar de Doca. Todo mundo me chama de Doca³⁹.

Sebastiana ou Dona Doca, como aqui será nomeada, é como a própria raiz, a mandioca, mito indígena Tupi, no qual uma jovem moça enterrada brota como uma mandioqueira. E assim, Doca segue, brotando dia-a-dia na terra. Da mandioca, ela ainda tira parte de seu sustento com a artesanania da feitura da farinha e polvilho. É na terra, em que empenhou luta, que vive hoje, das coisas que construiu, a partir da sustentação dos pés firmes.

A *corporalidade* da avó é potência para pensar o alicerce da luta empreendida em acampamentos e no assentamento onde reside hoje, a Fazenda Vargem do Touro, no município de Gurinhatã – MG. Protagonista da luta pela terra, seu corpo é arquivo, ainda em luta diária e

³⁹ Narrativa partilhada através de conversa na visita à sua casa-corpo entre os dias 16 e 20 de julho de 2018.

constante. Sua *corporalidade*, aquilo que é corpo em ação, movimento e voz integrada, encontra-se incrustada em muitos corpos e daí lança voos performativos.

Imagem 15: *Corporalidade* Doca na artesanania com a mandioca.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Imagem 16: Quadro do vídeo - *F(r)esta da memória*⁴⁰

Fonte: arquivo pessoal do autor.

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.danielscosta.com/2018/08/fresta.html>>. Acesso em: 9 fev. 2019.

Imagem 17: Doca, de cócoras ascendendo a fornalha para fabricação de farinha (2016).

Fonte: arquivo pessoal do autor

Imagem 18: Doca fabricando farinha no fogão à lenha (2016).

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Doca é meu ponto de partida permanente, é memória encarnada, incorporada. É um *Corpo Caboclo* que está para terra, assim como a terra está para seu corpo – pele, poros, carne; *Corpo Mnemônico*. No presente, ela vive no assentamento, fruto da luta embainhada em barracos plásticos que abrigavam corpos em luta buscando a luta por um pedaço de terra, esta que foi negligenciada, tomada, roubada desde nossos remotos ancestrais. Esse lugar é seu corpo-casa, espaço onde fundou seus pés em luta pela terra, onde cravou seu corpo que se inscreve na própria terra.

De acordo com Santos (1994, p. 34):

(...) ao mesmo tempo em que as singularidades garantem configurações únicas, os lugares estão em interação graças à atuação das forças motrizes do modo de acumulação hegemonicamente universal. A identidade, o sentimento de pertencimento e o acúmulo de tempos e histórias individuais constituem o lugar. Este guarda em si o seu significado e as dimensões do movimento da história, apreendidos pela memória, através dos sentidos.

Tal processo é mote de um movimento de reforma agrária amplo, pois de um modo geral, os grandes latifundiários nos fizeram Sem-Terra⁴¹, não só os que lutam, mas todos aqueles que não usufruem de grandes terrenos e territórios. Davi Kopenawa (2018)⁴², através da sua fala, explicita tal relação, pois não nascemos sem-terra, nos tornamos, ou melhor, – tornam-nos sem-terra à medida em que roubam nossas terras e apropriam-se de toda a riqueza que é a terra, mãe de todos.

(...)

O início da década de 90 marcou o período em que minha família adentrou o movimento da reforma agrária, através do Movimento de Luta dos Sem-Terra (MLST), movimento desdobrado do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra, conhecido popularmente como MST ou Movimento dos Sem-Terra.

A luta pela terra no Brasil é decorrente de uma concentração fundiária, fruto da invasão, ocupação e expropriação, que remontam ao início da ocupação portuguesa em nosso

⁴¹ Utilizaremos a nomenclatura “Sem-Terra” com as iniciais maiúsculas para uma denominação dos sujeitos que empenharam a luta pela reforma agrária, ocupando terras e constituindo acampamentos de resistência, ou seja, os lutadores diretos. A nomenclatura “sem-terra” é usada para generalizar os sujeitos que não usufruem de grandes quantidades de terra, ou seja, grande parte dos sujeitos brasileiros.

⁴² Davi Kopenawa – Seminário Arte, Cultura e Educação na América Latina (2018). Disponível em: <https://goo.gl/3h3wou>. Acesso em 23 jul. 2018.

território no século XVI. O país detém a característica de uma das nações com maior concentração de terras do mundo. Tais aspectos remontam ao período em que concentração e improdutividade caminham de mão dadas.

Segundo o site do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra:

A semente para o surgimento do MST talvez já existia quando os primeiros indígenas se levantaram contra a mercantilização e apropriação, pelos invasores portugueses, do que era comum e coletivo: a terra, bem da natureza. Como imaginar o MST sem o exemplo de Sepé Tiarajú e da comunidade Guarani em defesa de sua terra sem Males, da resistência coletiva dos quilombos ou de Canudos ou sem o aprendizado e a experiência das Ligas Camponesas ou do Movimento de Agricultores Sem Terra – Master? Por tudo isso, nos sentimos herdeiros e continuadores das lutas pela democratização da terra e da sociedade⁴³.

Na recente história do país, com o apoio de uma ala progressista da Igreja Católica, foi criada a Comissão da Pastoral da Terra (CPT), em 1975, esta foi então, forte apoiadora do movimento de ocupação de terra, especialmente na passagem da década de 1970 para 1980, quando muitos conflitos agrários se concentravam na região Sul do Brasil e centenas de agricultores iniciavam um processo de ocupação.

Em 1981, ainda no Rio Grande do Sul, um novo acampamento surgiu e se tornou símbolo de luta e resistência, a Encruzilhada Natalino, resistindo à violência do Estado. Muitos outros pontos de resistência foram surgindo pelo país, agregando trabalhadores rurais atingidos pela desigualdade social e de terra e pela falta de condições. Portanto, as ocupações tornaram-se foco de resistência política contra o regime autoritário, reunindo em torno do movimento a reivindicação de uma ordem democrática.

Tais conflitos foram o embrião do MST, fundado oficialmente em 1984, em Cascavel, Paraná. Os objetivos da fundação do coletivo moviam três metas principais: lutar pela terra, lutar pela reforma agrária e lutar por mudanças sociais. Desse modo, há um sentimento de herdar a luta histórica da invasão de terras no território brasileiro que gerou a dizimação de nossos ancestrais indígenas. O período ainda comunga com a instauração da luta pelas Diretas-Já.

Com a reestruturação democrática, em 1989 acontecem eleições diretas e o governo eleito, Fernando Collor de Melo, foi marcado por intensa repressão à luta dos trabalhadores rurais sem terra. Após seu *Impeachment*, e durante o Governo de Itamar Franco, foi aprovada

⁴³ Disponível em: <http://www.mst.org.br/nossa-historia/70-82>. Acesso em: 02 jul. 2018.

a Lei Agrária (Lei 8.629)⁴⁴, o que permitiu que grandes fazendas pudessem ser reclassificadas com a regulamentação da Constituição (aprovada em 1988), que previa a desapropriação de acordo com a função social da terra.

No período de 1994 – 1998, o país foi testemunha de um dos maiores massacres do século XX: Corumbiara - RO e Eldorado dos Carajás – PA, em 1995 e 1996, respectivamente. Em abril de 1997, um ano após o segundo massacre, ocorre a Marcha Nacional do MST à cidade de Brasília. O movimento constituiu-se de uma longa caminhada de militantes da luta pela terra, partindo de várias regiões do país, na tentativa de ganhar apoio popular, chamar a atenção da sociedade e pressionar o governo federal para um processo de negociação.

De três pontos diferentes do país, durante dois meses, caminharam a pé por diversos municípios brasileiros. Uma caravana oriunda da região Sul e de São Paulo, partiu da capital paulista com 600 pessoas. Do estado de Minas Gerais, Espírito Santo, Rio e Bahia, partiram de Governador Valadares – MG, 400 pessoas. Do Mato Grosso do Sul, Mato Grosso, Rondônia, Goiás e Distrito Federal, partiram de Rondonópolis – MT, 300 pessoas. Cada percurso completou cerca de 1000 quilômetros.

É nesse movimento de herança história que me agarro na luta empenhada no movimento performativo e nas entranhas da academia. Consciente da ocupação do meu lugar do passado e de hoje, que me constitui esse *Corpo Mnemônico*. A partir de agora, aliado às lembranças que me vão surgindo, as *corpo-oralidades* familiares que estiveram presentes no contexto de luta pela terra ganham proporção de uma narrativa enviesada.

No Triângulo Mineiro⁴⁵, os movimentos de luta pela terra dispersaram-se do eixo nacional que proclamava o MST. Os movimentos por lá se consolidaram numa conjuntura específica, o MLST. Tal fissura do movimento nacional talvez provocasse no imaginário um descolamento da questão agrária mais abrangente, mesmo sofrendo os mesmos percalços que qualquer movimento social. Considerando este aspecto, os movimentos existentes nessa região do estado de Minas Gerais tiveram uma certa autonomia em suas ações e distanciaram-se dos holofotes das grandes mídias. Tais organizações midiáticas tentaram sempre a

⁴⁴ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8629.htm. Acesso em: 02 jul. 2018.

⁴⁵ O Triângulo Mineiro é região política do estado de Minas Gerais, tendo como cidades principais, Uberlândia, Uberaba Patos de Minas, Araxá, Ituiutaba Patrocínio, Araguari e cerca de mais municípios 59 menores, fazendo fronteira com os estados de São Paulo, Goiás, Mato Grosso do Sul.

criminalização, a desfiguração dos movimentos de luta pela terra, através de notícias tendenciosas e que muitas vezes não representavam a realidade dos fatos apresentados.

Nesse contexto, minha família empenhou-se no movimento encaminhado pelo Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Santa Vitória - MG, onde meu pai, Jovino, já havia atuado como presidente e sindicalista militante pela reforma agrária e compusemos o MLST.

Antes de adentrar o terreno dos processos de ocupações, nortearei um pouco dos *espaçotemporais* que demarcaram nossos corpos.

Em 25 de janeiro de 1986, nasci em Santa Vitória – MG, cidade do pontal do Triângulo Mineiro, fronteira com o Estado de Goiás. Nesta época, a cidade ainda era mergulhada num contexto intrinsecamente rural, pós-ditadura militar, onde resquícios da escravidão ainda imperavam nas grandes fazendas agropecuárias e nas grandes casas da cidade. Nessa paisagem, e marcado por uma história de segregação e expulsão dos índios Caiapós e outros grupos étnicos que viviam nessa região até o século XVIII, vou compreendendo a dimensão e as tessituras históricas que compõem essa reivindicação pela terra.

Atravessa-nos a história da escravidão, bem como a diáspora indígena. Juvenal, avô paterno, negro, trabalhador rural, descendente de escravos das fazendas cafeeiras de Minas Gerais, viveu até seus últimos dias como meeiro⁴⁶ nas fazendas dos arredores. Vitalino, bisavô materno, negro, que conta ser filho de indígena, dessas histórias emblemáticas índios que foram capturadas a laço. Leri (nome indígena), trabalhador rural durante grande parte da vida, nas fazendas da região, na cidade trabalhou como pedreiro e Sebastiana, cabocla, que tem a terra no seu próprio corpo, trabalhadora rural, única referência feminina forte dos ancestrais familiares, pois a minha outra avó e a bisavó paterna nem cheguei a conhecer.

Reconstruir uma árvore genealógica torna-se uma tarefa muito difícil. O esquecimento a que somos submetidos forçadamente vem apagando a história e os laços familiares de tantos entes e de rupturas das famílias na composição de outros eixos parentais. Tais processos, em parte, dificultam o acesso provocado por tal atomização, inclusive na tarefa de atribuir a si uma identidade. Daniel Munduruku nos elucida sobre as emblemáticas histórias que contam “minha avó foi pega a laço” e o problema da sua romantização. Tal fato aponta para a face perversa da formação do Brasil que vitimizava as mulheres indígenas, geralmente capturadas a laço e submetidas ao trabalho doméstico. E como não é diferente desse terreno, minha família

⁴⁶ Agricultor que trabalha (e muitas vezes mora) em uma terra que não é propriedade sua em troca da divisão da produção que ali é cultivada/gerada.

também conta essas histórias, especialmente do Bisavó Vitalino, mas pouco se sabe ou talvez se mantenha em segredo sobre o fato da captura a laço. Relatos de estupros, apagamentos das histórias, rupturas, misturas fazem nossa árvore genealógica complexa e de raízes que não conseguimos aqui ilustrar. Houve novos casamentos e formação de famílias, há familiares que não conhecemos e que se distribuem por muitos estados brasileiros. Para ilustrar, eu passei a infância todas estudando com as tias da minha mãe, filha do velho Vitalino, frutos de seu segundo casamento com a cabocla, “Nísia”. E é assim que me constituo, das mestiçagens culturais, numa espiral de informações de difícil sistematização e de impossível romantização.

É emblemático o fato dos citados, bisavô, avô e avôs, serem analfabetos, à exceção do meu pai, eles tinham uma compreensão oral do mundo e assim lidaram com este e com todos ao seu redor. Desses ancestrais, somente Dona Doca continua viva. Não apenas por isso, eu a tenho como referência, mas por sua força maior e de uma relação afetiva que foi se construindo e que os homens não se permitiam. Isso porque residia a ideia de que os homens são do “mundo”, as mulheres são de “casa”. E eu sempre fui de casa, mas admirava a majestade com que a avó deslegitimava essas compreensões arcaicas do mundo e atravessava as porteiras para onde quisesse.

Vivemos nas fazendas da região, inclusive quando nasci, até por volta dos três anos de idade, quando minha irmã havia nascido, e é desse lugar a imagem mais tenra da infância:

É a imagem mais remota que tenho da infância. Estou ao colo de uma mulher que está com uma rodada saia azul. Ficcionalmente, refiz um caminho para chegar a essa imagem. Percorri uma estrada de terra e cheguei numa casa, onde uma das mulheres que estavam lá me acolheram de modo afável. (COSTA, 2016, p. 102)

Na cidade, morávamos todos juntos, os avós maternos e meus tios (irmãos mais novos de minha mãe), na casa maior, da frente, e na menor, nos fundos, estava a casa da minha família, apesar dessa divisão, a vida ali era uma comunhão. O quintal era o mesmo, de propriedade do avô, Leri. Havia muitas flores e pés de fruta no quintal: coqueiro, laranjeiras, jabuticabeira, pés de café, goiabeira e mangueira, árvores que eram grandes espaços de lazer e suspensão diária. Na época, ainda criávamos porcos no quintal, atividade oriunda da tradição rural e que na cidade ainda era cultivada em muitos quintais, a saber: a criação de porcos e galinhas.

Naquele tempo, os homens ainda trabalharam nas fazendas e ficavam temporadas fora de casa. As mulheres, minha mãe Lace, a avó Doca e as tias Nalcy e Ana Paula,

administravam a vida familiar, inclusive com o trabalho doméstico nas grandes casas de uma família tradicional da cidade. Ana Paula, a Tia Nena ainda era adolescente.

Num dado momento, meu avô estabeleceu-se na cidade e trabalhou como pedreiro, construindo e reformando muitos imóveis. Meu pai, estava à frente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais e permanecia também na cidade. Às tardes, eu o acompanhava no trabalho junto com a tia Nete, secretária do Sindicato, uma vizinha da família e filha da madrinha, a benzedeira Dona Helena (elas moravam bem em frente à nossa casa). Era um prédio simples, já no fim da cidade e, por ali, eu vivenciava as questões da terra no seio familiar.

O lugar era bucólico, parecia sem movimento. Vez ou outra, havia uma demanda e um movimento mais expressivo. Eu ficava por ali, empenhado na conversa com os adultos, mas só a escutar, andava de bicicleta pelas ruas ao lado até o final do dia. Minha irmã, provavelmente, estava na creche e minha mãe no trabalho doméstico.

Certa vez, em 1993, estávamos indo à uma fazenda. Muita gente reunida, escuro da madrugada e seguimos na carroceria de um caminhão. Não sabia o que seria aquilo e também não me lembro ao certo quem da família nos acompanhava. Sob frio e no sereno da madrugada, empenhamos descida do caminhão e seguimos mato adentro com muitos objetos nas mãos. Multidão de gente abrindo caminho no mato escuro, atravessamos pontes precárias com galhos e troncos de árvores e seguimos.

Chegamos ao acampamento, ocupação realizada na Fazenda Capõezinhos⁴⁷. Ali, aos olhos da criança tudo era fantasia. Barracos de lonas plásticas construídas com estruturas de madeiras e taboca⁴⁸ encontradas por ali mesmo. O lugar era distante da cidade à margem da Rodovia BR-364, conhecida popularmente como “São Paulo-Cuiabá”, uma via ainda não pavimentada naquela época.

O acampamento era imenso e reunia pessoas de muitos municípios limítrofes. Chegar ali, era de difícil acesso, mesmo quando tal espaço já estava instaurado e as crises iniciais com as forças policiais e dos jagunços⁴⁹ mostravam-se amenas. O transporte ocorria através de um caminhão que recolhia leite nas fazendas da região. Eram poucos os assentados que possuíam

⁴⁷ Segundo Fernandes (2007, p. 55) “A ocupação na fazenda Capõezinhos, em Santa Vitória, ocorreu em agosto de 1993. Essa fazenda foi ocupada por ser considerada improdutiva e estar com a documentação problemática.

⁴⁸ Nome indígena (Tupi). Espécie de Bambu nativa do Brasil.

⁴⁹ Jagunço ou capanga é o nome dado ao sujeito contratado como segurança de uma pessoa de propriedade, que tem orientações, inclusive, para agir com violência ou matar.

algum meio de locomoção. Tínhamos que esperar a saída desse caminhão na porta da casa do motorista nas madrugadas. Isso ocorria ainda no escuro, pois o leite nas fazendas é coletado ao raiar do dia. Assim, íamos balançando nesse precário transporte nas carrocerias dos caminhões que faziam tal percurso.

Os caminhões de leite não faziam percurso direto ao acampamento, mas chegavam a uma fazenda próxima. Parte do trajeto devia ser feito a pé. Geralmente, carregávamos muitas coisas, objetos, malas, mantimentos. Era assim, tanto ao ir, quanto ao voltar. Enfrentávamos madrugadas frias à luz da lua ainda brilhando no alto. Em noites de lua clara, as sombras escuras das árvores na terra gelada são persistentes na memória.

Meus finais de semana e férias eram voltados para visita aos acampamentos onde estavam meus avôs, pai e tios, entre 1993 e 1998. Esses lugares se constituíam em campos de vastas brincadeiras, onde as crianças levavam tudo ao tom de diversão. E era isso também! Conhecer outras famílias, conviver com as diferenças, brincar mato adentro, tomar banho de rios e córregos, ter contato com a terra nos pés. Sensação de liberdade! Nós, crianças, trazíamos já no corpo uma vontade de todo o povo que lutava por um pedaço de terra para o trabalho – liberdade no corpo. Mas a luta sempre foi mais profunda e os olhos de criança adolescendo foram testemunhas de muitos embates, dificuldades e repressão.

Os acampamentos de luta pela terra foram os grandes quintais da infância. Neles, eu passava finais de semana, férias e era, distante de tudo, o melhor lugar do mundo para habitar uma criança de imaginação livre. Tudo era festa! O campo vasto era livre para habitar a terra. Os embates políticos fugiam à racionalidade e eu vivi tudo isso de modo muito lúdico grande parte do tempo.

Vivíamos em barracos de plástico, frágeis, acampados mato adentro ou nas margens de rodovias, dependendo do momento de ocupação/reintegração de posse. Sem luz elétrica, muitas vezes, sem fonte de água potável próxima e a falta de alimento eram necessidades geralmente eminentes. Durante os períodos de ocupação, vivi tudo como uma grande brincadeira. Ali, eu fiz amigos, inventei histórias, nos aventuramos pela natureza, tomamos banho de rio, corremos livremente como parte desses lugares, construímos elos com outras famílias. Fizemos parte da terra!

Os acampamentos eram campos de um aprendizado sem nomeação, novamente parafraseando Manoel de Barros. Estávamos em guerra, estávamos em festa. O corpo ganhava uma liberdade intrínseca ao hibridar-se com a natureza em campo aberto, no entanto, a

postura de combate estava sempre alerta. A luta pela terra empenhava-se na luta do/no próprio corpo, em possíveis momentos de embates ou ataques das frentes policiais, dos fazendeiros e, por vezes, dos próprios conflitos internos. Corpo era arma, escudo, sossego e desassossego, um corpo selvagem, na sua condição humana em relação com a natureza.

Éramos todos Sem Terra, para além de um desejo de luta para terra. A perspectiva de um ser Sem Terra ia consolidando-se na medida do partilhamento das vidas expostas às intempéries sociais. Isso provocava uma situação além da condição social de todos os ocupantes de terra, mas de uma identidade que ia se impondo. Hoje, ainda me denomino Sem Terra e, ao partilhar desse lugar de memórias e recordações no momento da escrita, identifico todos os companheiros constituídos no meu *Corpo Mnemônico* como sujeitos Sem Terra.

Da oralidade dos pássaros, das nuvens, das águas do córrego, do balanço e torções das árvores... da oralidade da terra, escavada para plantações comunitárias, íamos aprendendo, inspirado nas palavras-corpo de Manoel de Barros, num tempo dilatado, entre silêncios, fantasia, nos movimentos naturais da vida em abundância, apesar da vasta alocação num campo de luta constante pela sobrevivência. Essas oralidades singelas despertavam um corpo contemplativo imerso, claro, num contexto de vida singular e que carrega tais inscrições como constituição do movimento na ação no mundo.

A terra ocupada, tecnicamente considerada improdutiva⁵⁰, gerava no corpo da criança um estado de poesia. Viver na precariedade já era um costume familiar. Estar ali acampado, como alguém que pertencia a terra é uma reivindicação ancestral dos direitos básicos dos sujeitos brasileiros. Viver arraigado à terra remonta aos corpos indígenas e suas estratégias de sobrevivência. Era da natureza, em essência, que retirávamos a suspensão do corpo para a vida. Água de rio, de minas que brotam da terra, das cisternas (poços), fogão à lenha, cultivo de legumes, verduras, ervas e temperos, frutas, além do cuidado com a criação dos animais domésticos eram práticas que mantinham a subsistência alimentar.

Reivindicar uma redistribuição de terra, apesar de tantos conflitos, era, para muitos, um desejo de ter a garantia de um futuro melhor constituído de trabalho com a produção rural.

⁵⁰ Segundo o INCRA – Instituto Nacional de Colonização e reforma Agrária, “o imóvel (propriedade rural) considerado improdutivo pelo Incra é aquele que, embora seja agricultável encontra-se total ou parcialmente inexplorado pelo seu ocupante ou proprietário. Nessa condição, torna-se passível de desapropriação por interesse social para fins de reforma agrária”. Disponível em: <http://www.incra.gov.br/o-que-e-propriedade-improdutiva>. Acesso em 14 fev. 2019.

Muitos sonhos estiveram em consonâncias, muitos outros em conflitos. Conviver nesses lugares, certamente, transcendia o olhar ingênuo da criança. As tensões eram perceptíveis.

Havia a espera sempre de alguma notícia, alguma visita dos movimentos que apoiavam as ocupações, líderes políticos, advogados e os representantes do movimento. Brigas internas eram constantes por todos os motivos: divergência de opinião, intrigas pessoais, por conta das travessuras de crianças e de interesses nem sempre consonantes.

Muitas assembleias com os ocupantes acampados aconteciam nesses campos. Tensões se apresentavam de todos os lados. Havia bastantes mediadores, pois apesar da vontade de muitos, estar ali nem sempre refletia um desejo de ter a terra como um lugar de trabalho e sustento. A distância do eixo forte do MST deixava o movimento longe de algumas estratégias políticas de enfrentamento e os engajamentos políticos, ao meu ver, eram frágeis.

O acampamento da *Fazenda Capõezinhos* era imenso. Para garantir o aceso ao rio, este era dividido em duas partes, uma em cada margem. Ali houve encontro com muitas pessoas, especialmente de Santa Vitória. As crianças circulavam livremente pelos vãos, corredores e frestas entre um barraco e outro. Os pais, geralmente, estavam na roça com algum serviço coletivo e aquelas casas de plásticos se transformavam em grandes espaços de acontecimentos lúdicos.

Chão de terra, estruturas de árvores arrancadas da natureza, camas construídas com forquilhas e tabocas. Fogão à lenha, do lado de fora da casa, construído e estruturado com saibro (espécie de argila), em que queimavam lenhas daqueles campos capturados. Jirais de madeira para lidar com as louças (o que os mineiros popularmente chamam de “trem”). Banheiros improvisados com banhos de água nos baldes e bacias em água natural ou água temperada (metade de água quente, outra metade morna, esquentada no fogão à lenha) que buscávamos no rio ou apanhávamos no poço. Água para beber era reservada em potes de barro e moringas, pois estávamos sem energia elétrica.

Buscávamos água boa de beber numa mina. A água brotava das rochas, da terra e estocada em bacias, latas, caldeirões e cabaças. A rotina com os recipientes, latas e galões, era longa e demorada. Numa dessas minas, havia areia movediça. Era a primeira vez que eu via e pisava num atoleiro. A sensação de ser engolido pela terra, na imensidão das grotas do cerrado, provocava sempre uma excitação e o corpo da criança calambeava de alegria.

Num desses momentos de buscar água em minas, resvalou numa imagem, talvez já ficcional, mas que carrega os rastros mnemônicos do corpo-terra majestoso da avó. Estado de

cumplicidade em que estávamos a sós caminhado pelo mato adentro em busca de água. Registre-a durante a pesquisa de mestrado e ela ainda segue pulsando (e pulsante) como uma imagem que constitui a memória sempre latente:

Sigo logo atrás de minha avó. Ele vai direto, sem titubear. Não olha para trás. Um galão de água vermelho na cabeça que acabamos de coletar na mina. Já não sei se ela usa saia. Não me lembro de minha avó usando saia. Ela segue e fico descompassado atrás dela a observar e seguir seu caminhar. De ímpeto, ela cai no chão. No mato alto, na altura do joelho pisou no buraco do tatu. Fiquei sozinho por alguns instantes. Olho o nada que ocupava seu lugar. Ela morreu? Instabilizei-me. Logo ela vai se levantando e dá suas risadas ásperas. - _Não foi nada, ela diz. Eu sigo. Sem reação física transito entre o desespero de estar sozinho no meio do pasto, gozo da minha visão horizontal. (COSTA, 2016, p. 134)

Fiz um corte no dedo. O sangue escorria sem parar. Achei que a primeira falange do meu indicador havia partido. Tentava cortar um pedaço de carne de sol que secava pendurado num arame aéreo. A faca enferrujada fez um atalho significativo que perdura na minha impressão digital. Ainda sinto a dor sempre quando tal memória é acionada. A avó e a tia Nena socorreram-me, mas ao contrário da mãe, elas eram afáveis e eu sentia a ternura do amparo. Havia estancado a sangueira com açúcar, como já tinha visto outros assim fazerem, a seguir, cortei um pedaço de tecido qualquer e amarrei no dedo como se fosse um curativo. Depois disso, certamente, fui brincar.

Brincadeiras de rio, festejos e cantorias noturnas, banhos de rio, pescarias, momentos de orações, trabalho com a terra, plantação e colheitas eram ações rotineiras. Brincávamos de construir nossos barracos de crianças, com as mesmas estruturas dos barros plásticos em que morávamos, adorávamos o cruzeiro imposto na frente da ocupação, construíamos com a terra brincadeiras inimagináveis. A materialidade ganhava contornos intangíveis na imaginação do corpo que se dispunha da terra para, além de se sustentar sobre ela, criar seus espaços de vida – brincar, cultivar, alimentar-se. Seguimos assim, imersos nesse lugar, e estávamos em luta, atravessados de experiência da solidão que emanava da terra.

Em vez de fazer peraltagem, eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo de milho era boi. Eu era sum serzinho mal resolvido igual a um filhote de gafanhoto. Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. (BARROS, 2015, p. 15)

Em 1994, houve a ocupação da *Fazenda Vargem do Touro*, no município de Gurinhatã – MG. Parte das famílias acampadas na *Fazenda Capõezinhos* deslocaram-se para o outro município limítrofe, 21 famílias construíram o movimento de ocupação e quando o conheci o acampamento já estava estabelecido. Com as mesmas características do anterior, barracos plásticos e madeira nativa e taboca. À beira do córrego, pois a água que corria ali era usada, muitas vezes, para tomar banho.

Meus finais de semana, entre 1994 e 1998, foram praticamente todos voltados à ida ao acampamento. A rotina seguia sempre da mesma forma, pegar o ônibus até à margem da rodovia e de lá seguir a pé ao local de instalação dos barracos. Bem assim, tais vivências em acampamentos revelou-me um sentido de comunidade intrínseco, na reflexão entre individualidade e coletividade, compartilhando espaços, experiências, sonhos, lutas com outros. Desse lugar, um sentido de comunidade existia, na medida em que a comunidade acontecia, muito mais do que estarem lado a lado, as pessoas estavam uma com as outras. Entretanto, assim como colocou Turner (2013, p. 123, grifos do autor) há uma fluência do Eu para o Tu, numa ideia de virada para o outro, num enfrentamento dinâmico.

A primeira vez em que fui nesse acampamento, estava acompanhado da minha mãe, da minha irmã, Gracyelle e do meu avô, Leri. Saímos da rodoviária de Santa Vitória num ônibus que fazia rota para Ituiutaba – MG. Paramos no meio do caminho. Do lado esquerdo da pista, apenas uma casa abandonada, uma antiga venda (pequena mercearia rural), e uma placa que destacava a *Fazenda Água Branca*. Do lado direito, onde o ônibus tinha parado não existia entrada ou sinal de habitação. No mato, havia a indicação de que algum transporte passara por ali, provavelmente uma carroça. Assim, seguimos o rumo dessas pegadas das rodas que haviam amassado o capim, uns 3 quilômetros a pé, até avistar um sinalzinho de fumaça ao longe. Sinal de fogo à lenha acesso. Aos poucos, começamos a avistar os barracos construídos como se fossem uma vila rural no meio do nada. Logo chegamos e o encontro foi uma festa.

Imagem 19: Imagem mnemônica do acampamento Vargem do Touro, ao fundo (1996).

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Adentrar o acampamento era uma aventura. Meu primo, Danilo esteve sempre ligado ao movimento de luta pela terra. Ele, desde muito criança, acompanhava a nossa Avó, Doca, pois morava com ela. O tio Paulo e tia Nena também estavam acampados com a avó. O Avó permaneceu na cidade e continuou a trabalhar como pedreiro. Nessa época, eu tinha dez anos, minha tia 18, meu primo seis. Esse fato elucida que a família era, caracteristicamente, jovem.

A jovem tia enamorou-se do Joãozão no acampamento anterior e nesse novo lugar, novamente juntos firmaram compromisso e casaram-se no ano seguinte. Ali, também era o começo da adolescência e as amizades desse lugar foram bem significativas. As crianças do lugar eram: meu primo, o Ailson, o Lorimã, e duas garotas irmãs, filhos de outros acampados. Essas inclusive frequentavam a mesma escola em que eu estudava e visitavam o pai, aos finais de semana, pois a mãe continuou residindo na cidade. Assim, como minha mãe, muitas mulheres continuaram na cidade para, de alguma maneira, sustentar a família.

Os acampamentos eram lugares precários, especialmente no início de tudo, quando eram levantados. Pouco tempo depois, houve repressão policial. Presenciei a notícia pela televisão. Apesar da distância de apenas trinta quilômetros, ainda na metade da década de 1990 as notícias demoravam a chegar na, especialmente para quem não tinha transporte automotivo próprio. Todos os moradores tiveram que desconstruir suas moradias, juntar as

coisas e partir. Nesse intervalo, montaram acampamento na beira da pista na BR-365, nas proximidades onde o ônibus intermunicipal fazia parada, e por ali ficaram até o completo retorno para o acampamento.

Ao voltarem para o local antigo, o aglomerado improvisado ganhou contorno de um vilarejo maior. Os barracos já não eram lado a lado. Cada morador foi adaptando o seu, inclusive com outras estruturas que eram mais resistentes, de madeira colhida na natureza, até mesmo o velho modo de construção de casa de *pau a pique*⁵¹, no qual as construções tinham as configurações a depender do tamanho da família.

Imagem 20: Acampamento Vargem do Touro (1996)

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Imagem 21: Acampamento Vargem do Touro (1996)

Fonte: arquivo pessoal do autor.

A sobrevivência nos acampamentos era dada através do cultivo local de alimentos, animais (porcos e aves). O trabalho era comunitário entre as 21 famílias que trabalhavam na roça. Havia 20 homens e Doca era a única mulher. Existiam outras mulheres acampadas que moravam junto aos seus maridos, mas a minha avó era a única que se empenhava na luta e na distribuição dos bens produzidos ali coletivamente. Ela era líder da família como sempre havia sido.

⁵¹ Pau a pique é uma técnica de construção antiga que consiste no entrelaçamento de madeiras verticais enterradas no solo com varas horizontais, geralmente de taboca, amarradas por cipó, o que dá origem a uma trama e em seus vãos há o preenchimento com barro, o que dá origem às paredes.

Imagem 22: A avó (ao centro) e outros acampados partilhando a produção de alimentos.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Imagem 23: A avó e o primo Danilo e outros acampados partilhando na colheita de melancia.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Eu gostava de estar ali, era meu lugar favorito. Sentia-me livre, gostávamos de andar pela natureza, de passar as manhãs ou tardes à beira do córrego, simplesmente tomar banho nesse lugar, pescar, acender o fogão à lenha, ver o dia ir embora sem grande preocupação, a noite surgir calma, o céu estrelado, as tormentas de tempestades. As noites eram clareadas sob a luz de vela, lamparina, lampião a gás ou candeeiro.

Dessa época, resvalo na lembrança da participação na Marcha Nacional do MST. Alguns integrantes de vários acampamentos foram à Brasília subsidiados por apoiadores do movimento para encontrar àqueles caminhantes que haviam saído a pé dos três eixos do território brasileiro. Da minha família estava, além de mim, meu pai, a tia Nena e seu companheiro, o Joãozão. Ali foi um momento de grande aprendizado. Talvez tenha sido o primeiro instante em que comecei a tomar ciência do que estava acontecendo conosco e um pouco de consciência do movimento.

Os marchadores peregrinos iam chegando, as ruas de Brasília eram tomadas e a noite da capital foi composta por intenso tráfego humano com suas bandeiras e seus vozerios, emblemas de lutas. Num imenso auditório, os militantes organizaram uma assembleia da qual muitos puderam participar. Era muita gente que ali presenciava o acontecimento coletivo.

Ocorriam, no recinto, falas referenciando o Massacre de Eldorado dos Carajás que havia acontecido um ano antes. A data marcava a memória do dia em que 19 Sem Terra foram mortos durante ação policial no município homônimo, ao sul do Pará. Naquele espaço, e nas

falas exasperadas que me chamavam bastante a atenção eu ouvia pela primeira vez o nome de Zumbi dos Palmares (1655 – 1695) como um grande líder e referência para os movimentos de luta pela terra, especialmente o MST.

Os manifestos que acentuavam Zumbi dos Palmares foram significativos para mim daí em diante. Eu não consegui esquecer as evocações, as citações das histórias acerca dos massacres de hoje e dos massacres históricos. Seguindo o rumo, Zumbi permaneceu no meu imaginário e me fazia pensar muito na história dos nossos ancestrais. Eu começava a entender a desigualdade social na pele e as fantasias da infância começavam a ser desembaçadas para uma cristalina realidade que se coloca frente à face.

Imagem 24: Acampamento Vargem do Touro, Gurinhatã/MG (1996)

Fonte: arquivo da Tia Nena.

Os acampamentos continuaram a ser roteiro de finais de semana e de férias escolares. Ao voltar, durante a semana, para a cidade, eu me empenhava na rotina já descrita de estudos. Em 1996, tomei a decisão de deixar o contraturno da educação física, para ajudar minha mãe na renda familiar. Após sair da escola, fui trabalhar vendendo picolés, empurrando um carrinho quase maior que eu. Com isso, às tardes, eu descia para a sorveteria *Mori* e partia para jornada de vendas. Era um trabalho pesado, mas levava na diversão. Naquela época, era muito comum

outros adolescentes pobres venderem picolés. Fiquei quase um ano nessa jornada, trilhando a pé a cidade, conhecendo as pessoas, os espaços. Criei uma relação espacial com a cidade, uma trama de caminhos tecida pela diversão de estar ali, apesar de toda a questão social envolvida da exploração do trabalho infantil que tal situação tenciona.

O fato de ter a família envolvida no Movimento dos Sem Terra começava a me gerar incômodos. Na televisão aberta, era veiculada a novela *O Rei do Gado* (06/1996 – 02/1997), que tratava da questão da reforma agrária e da ocupação de terras no Brasil. A cidade voltava-se para tal assunto, sobre o qual a mídia de massa gerava grande foco e era referência audiovisual. O folhetim havia se tornado sucesso popular junto com a canção *Admirável Gado Novo*, de Zé Ramalho.

(...)

Vocês que fazem parte dessa massa.

Que passa nos projetos do futuro.

É duro tanto ter que caminhar.

E dar muito mais do que receber

(...)

Estávamos em luta, essa noção me constituía. Vez ou outra, chacotas surgiam em algum espaço de sociabilidade. A imagem dos ocupantes de terra, muitas vezes, era observada de modo distorcido ou através do modo como a mídia noticiava. Todavia, estávamos imersos num universo de precariedade, onde ser ou não Sem Terra fazia pouca diferença. A imersão na luta provocava cada vez mais uma ideia de que estávamos no rumo certo.

O movimento para desapropriação ganhava força e o fato foi efetivado em 1997. No interstício entre a ocupação e a referida desapropriação o grupo de ocupantes da fazenda *Vargem do Touro* se consolidava nos movimentos coletivos já citados, buscando apoios políticos. Nesse período, a ideia do acampamento ia se projetando no deslocamento para a divisão da fazenda em 21 sítios distribuídos entre as famílias que ali persistiram.

Topógrafos, engenheiros e agrônomos a serviço do Governo Federal projetavam o novo local. De acampamento, a Fazenda improdutiva se tornaria Projeto de Assentamento, um dos primeiros da região. Uma força coletiva dos trabalhadores rurais e dos profissionais foi erguida para efetivação da iniciativa. Foi preciso delimitar a divisão, bem como a separação das áreas de preservação ambiental, uma grande extensão de serra que compõe a região.

As mulheres preparavam o almoço e as crianças, que ali estavam, levavam as marmitas aos trabalhadores. Saíamos na imensidão da fazenda procurando onde estariam os homens a

demarcar a terra. Nós crianças soltávamos a voz para ver se havia resposta e seguíamos até ouvir uma voz retornar nosso chamado. Era festa, esperávamos o almoço, voltávamos para devolver os utensílios, mas aproveitávamos para, no meio do mato, brincar entre as paisagens do cerrado.

Tantas são as imagens que vão no presente me percorrendo, impossível registrá-las aqui. Elas me constituem. Tornaram-se meu corpo, minha memória, minha política. Constituíram-me sujeito embriagado desse lugar e adepto do mesmo saudosismo da tia Nena que nos confessa: *“Era bom demais viver naquela época. Se pudesse voltar no tempo, eu voltava”*.

Apesar de sempre nos provocar, a tia sabe da dureza de tudo o que foi vivo no campo. A vida ainda segue dura, na lida diária, na manutenção da produção e atuação na terra, entretanto, a saudade das vivências são evidências que nos constituem, que compõem nossas identidades, que nos nomeiam.

A avó também é saudosa do tempo da luta acampada. Ela rememora as entrelinhas dessas experiências nas rugas da sua face, na sua *corporalidade*, em suas ações performativas na lida com a artesanaria, com o cultivo da mandioca e os produtos dela derivados. É um arquivo dessa luta. Seu corpo revela as inscrições e marcas da terra nas articulações que sustentam o corpo-velho, um pouco mais lento e não menos sábio, uma *corporalidade-Sebastiana*.

Imagem 25: Dona Doca, na cachoeira no assentamento, 2018.

Fonte: arquivo pessoal do autor. Fotografia: Tia Nena.

Junto ao primo e a outros colegas, aliávamo-nos à natureza com a aval da grande mãe-avó. Na nossa percepção, ela era uma grande sábia. Eu a tinha como uma grande onça, um animal feroz, bicho-do-mato, forte, persistente, com quem podíamos sempre contar. Quando estávamos entre crianças, brincando nos suportes da natureza, à beira e inseridos no córrego, seguindo seu fluxo para ver onde era o fim que nunca chegava, ou brincando nas sombras dos mandiocaís, acreditávamos que tal sensação perdurasse para sempre. O coração da avó era nos olhos e bastava um só. Raramente, estávamos em seu colo. As ferramentas cotidianas de trabalho ocupavam seu corpo e a dedicação com a terra era, seguramente, seu alento. Uma grande mãe, nossa terra, uma Mãe-Terra. Ela se fazia em todo espaço, estando presente no silêncio da sua *corporalidade*.

Dona Doca era uma grande referência na comunidade. Todos a admiravam enquanto seu corpo testemunhava as primazias e as amarguras que a luta e a lida com a terra provocavam. Os sulcos na sua pele que formam rugas abundantes, num corpo de 68 anos, demarcam um lugar de inscrição das experiências expostas à natureza. Abaixo do sol ou da chuva ela estava em pé. Raros foram os momentos em que a vimos abatida, desanimada. Consolidou-se como uma fortaleza.

Mesmo quando esteve com hanseníase⁵² a luta continuava. Ela dizia a nós, crianças, que era porque havia passado debaixo da árvore de aroeira e se passássemos iríamos ficar com as mesmas feridas na pele às quais ela esteve exposta durante determinado período. Tínhamos o pavor de algumas árvores e acreditávamos sinceramente no que ela nos dissera. A imagem do momento em que pronuncia tal mensagem ainda é lembrada em borrões de clareza pelo corpo. Eu olhava para cima e percebia o céu entre as frestas das copas das árvores e ficava instigado em saber qual planta daquele lugar era aroeira, afinal vivíamos rodeados de muitas árvores.

Às vezes, saímos no mato fechado à procura de alguma planta para determinada enfermidade e a avó seguia na frente, com as crianças atrás, como uma grande protetora, como “a galinha que cuida de suas crias”. Desses momentos, lembro quando avistamos um arco-íris, depois de ter chovido, e o sol brilhado ao dia, quando ela disse que se passássemos debaixo, viraríamos mulher e ela viraria homem.

⁵² Hanseníase é uma doença infecciosa causada pelo *Mycobacterium leprae*, uma bactéria que acomete a pele e os nervos periféricos.

Muitos momentos de aprendizado, de tal presença materna, deram-se nesses contextos e na hibridez com a natureza. Certa vez, achamos marmelo do mato (marmelo preto), uma fruta doce que lembrava jabuticaba, um dos gostos mais emblemáticos da infância. Desse encontro, ela entoava para nos ensinar uma espécie de parlenda com sua voz marcante:

"Marmelo é fruta boa que dá na ponta da vara,
quem namora o meu amor não tem vergonha na cara"

Divertíamos-nos e seguíamos caminhando atrás de seu corpo que abria o caminho, tal qual uma bandeira das Folias de Reis descortinando as mazelas do mundo. Nessa, ou em ocasiões similares, ela nos ensinava outra parlenda através da oralidade popular.

" Lá em cima daquele morro
passa boi passa boiada
passa até o meu amor
porque está com a calça rasgada"

O aprendizado com a *corporalidade*, apesar das palavras analfabetas, era dado por meio de um silêncio imperioso do seu andar, das suas ações: dos seus braços empunhando enxadas, enxadões, foices, facões, cortar lenha com machado, carregar lenha na cabeça ou embrulhada em alguma parte do corpo, especialmente na cintura, carregar água na cabeça, dentre tantas outras trações necessárias ao corpo para viver acampada.

A velha curva seu corpo ao acender o corpo, como se o sopro pudesse, de fato, aquecer a madeira e fazê-la queimar da força que saía de si. Tal performance ocorria sempre que fosse preciso acender o fogão à lenha. Geralmente, na hora do café que saía antes do dia clarear, na hora do almoço e à noite no jantar. O cheiro de café fresquinho perfumava todo o arredor dos nossos barracos e o fogo ajudava a aquecer as manhãs friorentas. Às noites, o fogo ao rabo do fogão, ajudava a esquentar novamente o frio, pois viver no meio da mata era uma experiência a temperaturas bem baixas e muito vento. Da última vez em que fui na casa da avó, semanas atrás, ela ainda me disse: *"Daniel sempre gostou de sentar no rabo do fogão para esquentar o frio"*⁵³

Sentar à beira das fogueiras era estratégia para espantar o frio. Ali, criavam-se espaços de sociabilidades diversas. As crianças, apesar de viverem intensamente o movimento que a natureza permitia, estavam imersas num projeto de luta muito seco, no qual os adultos é quem

⁵³ Visita realizada em 09 jun. 2018.

tinham a vez. Divertíamos por nossa conta própria, pois os assuntos e as questões colocadas sempre, na maior parte do tempo, privilegiavam “conversas de adultos”.

Imagem 26: Fogueira acesa em 11 ago. 2018.

Fonte: arquivo pessoal do autor. Fotografia: Daniel Santos Costa.

Crescemos empenhados nas histórias dos adultos, em formas de viver para o trabalho. As brincadeiras geralmente, estavam relacionadas às atividades que os adultos já desenvolviam, como fazer a sua própria plantação, construir pequenos barracos, carpir pequenos terrenos, cuidar de animais (aves, equinos, bovinos, suínos) construindo-os com elementos da natureza: galhos, frutas, pedras dentre outros.

As crianças eram escudos, armas de proteção. Sempre que tinham algum confronto com forças policiais e particulares, eram postas à frente como justificativa de cessar embates. Estavam agarradas aos pés ou enganchados aos pescoços de seus pais. Não tive contato com esses momentos, mas meu primo Danilo esteve sempre atado a todos os acontecimentos desse lugar.

A avó nos ensinava a posição de cócoras como uma índia ancestral nas ações rotineiras – descascar mandioca, depenar frango, cavar a terra para plantar mandioca, plantar abóboras na roça de milho, colher milhos enquanto dizia que as espigas verdes, na sua época, eram usadas de bonecas já que tinham cabelos com colorações diferentes (roxa, verde, amareladas, e brancas).

Imagem 27: Dona Doca em cócoras cotidianas.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Muitos cheiros desse lugar inscrevem-se no lugar do corpo e despertam sentidos ampliados. Cheiro do queijo curando na cozinha, cheiro dos frutos do pequi, do baruzeiro, do ingazeiro, das plantas medicinais, das cores das flores de ipê do cerrado, da flor do cerrado (caliandras), flor do pequi, algodão do cerrado e flamboyant, destacando-se nas matas verdes, texturas do chão de terra seca, barrenta, cheiro de água descendo os rios e córregos, terrenos pedregosos, tessituras das folhas lisas, secas, ásperas, espinhosas, camurçadas que compõem a complexidade dos corpos [corpo(c)errado].

As caminhadas a pé, nas intempéries dos caminhos das águas, nos grotões, nas plantas espinhosas, que nascem das pedras ao pé das serras, o subir as serras que compõem a paisagem desse lugar, as maneiras de lidar com o local impõem ao corpo um modo de vida, um repertório distinto, singular integrado entre ações físicas e vocais. Exemplo disso são os aboios na lida com o gado, as cantorias diversas no trabalho nas roças, os murmúrios cotidianos, as conversas com as plantas e outros elementos da natureza.

(...)

As noites eram espinhosas. Escuro. As amarelas luzes de fogo nos iluminavam. Cheio de querosene e sua fumaça preta grudada nos poros. Fumaça preta do fogão à lenha, impressa por todos os lados. Rádio à pilha entoando canções, jogos de futebol e a lembrança da Hora do

Brasil. Conversas em roda, visita dum barraco ao outro. Vamos tomar um café? Café quentinho sempre fresco exalava nos cheiros da noite escura. Ladainhas noite a dentro em dias de vigília de um santo ou outro. Madrugada entoando os terços, rosários, de estação em estação, de um mistério ao outro.

O escuro causava medo. Era um escuro excessivo. Medo de bicho, de gente, de emboscada. As onças e os lobos eram ocupantes nativos dos lugares e observados durante muitas jornadas. Os tamanduás e outros animais selvagens ocupavam os quintais, passeando com tranquilidade à noitinha. Cobras, outros rastejantes e aracnídeos ocupavam as frestas na tentativa de habitar também o mesmo espaço.

O medo da onça prevenida ameaçava a todos e colocava em questão quem era bicho, quem era homem naquele lugar. Todos habitam sua alma selvagem na iminência de desfrutarem desse híbrido lugar e de suas corporalidades animais, como o caçador que vive em sua cabana ao contar sua história para os viajantes que por ali passam a noite no enredo de João Guimarães Rosa, *Meu tio Iuaretê*. O velho dizia que não gostava de cachorro, pois “Cachorro faz barulho e onça mata. Onça gosta de matar tudo...” (ROSA, 2016, p. 123).

Ontem, falávamos da onça que ronda a região onde moram os tios, a avó. Há indícios que de a onça está atacando os bovinos da região. São muitas as vacas prenhes que têm seus filhotes desaparecidos misteriosamente, uma típica história de onça que carrega as criaturinhas. Lembro de quando era criança ver a onça passar à beira da vista no meio do cerrado. Ela atravessava a estrada, de uma margem a outra da mata. Esses indícios estão provocando murmúrios aqui pela região. Ontem, o tio Joãozão sonhou com a onça o atacando e jura ter sentido o baço de onça bem pertinho assim, atrás do pescoço, quando atravessava a ponte.

Daniel Costa,
Caderno de Criação, 2018.

Os cachorros ou galinhas sempre prenunciavam a chega de algum bicho. Os poleiros eram as árvores diversas e as galinhas dormiam por todos os lados, penduradas em seus galhos. Os barracos eram construídos próximos de árvores para gerar sombra durante o dia e a habitação se fazia entre os bichos.

Os uivados de lobo eram habituais durante as noites. As lendas de lobisomem inundavam nossa imaginação, bem como histórias de outras incorporações animais, como aquela do personagem José Cutia, da ficção memorialista, *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego. O personagem Carlos expressa:

Eu acreditava em tudo isso, e, muitas vezes, fui dormir com susto desses bichos infernais. Na minha sensibilidade, ia crescendo este terror pelo desconhecido, pelas matas escuras, pelos homens amarelos que comiam fígado de menino. E até grande, rapaz de colégio, quando passava pelos sombrios recantos dos lobisomens, era assoviando ou cantando alto para afugentar o mesmo. (REGO, 1976, p. 47-48)

Meu pai fazia tal qual a maneira do menino Carlinhos. Quando sentia medo de algum barulho que surgia da noite escurecida, logo arremessava um som maior que o que havia, ocasionalmente, escutado. Era pra espantar e demarcar que tinha gente por ali, precavendo caso algum animal estivesse por perto. Outro modo de espantar o medo das coisas invisíveis e também de animais selvagens eram os barulhos de objetos diversos estridentes, como o rádio a pronunciar suas programações ou até mesmo tiros das espingardas.

Imagem 28 : Paisagem do quintal da casa da avó.

Fonte: arquivo pessoal do autor. Fotografia: Daniel Santos Costa.

O até então proprietário da fazenda *Vargem do Touro*, Roque, fazia despachos nas encruzilhadas e no cume da serra. Tal situação engendrava um medo coletivo para uma comunidade muito católica, em sua maioria. As imagens de santos e entidades localizadas na sede da fazenda, os materiais que sobravam dos despachos (alguidares, velas, dentre outros) impressionavam e acentuavam o medo de um possível envoltamento⁵⁴. A justificativa era que que o fazendeiro fazia suas “macumbas” para que os ocupantes de terra pudessem, então, desocupar a propriedade.

Rondava-nos uma história que o velho, um senhor já de idade com a barba branca, era envoltado. O ato de envoltar-se estaria relacionado à capacidade de algumas pessoas de se tornarem invisíveis. De tal modo, poderiam estar em muitos lugares, mediante esse ato, alcançado por intermédio de orações ou outros encantamentos específicos. Diziam por lá que era modificar-se na forma de cupim de montículo⁵⁵, formações sólidas e elevadas que predominam em área de pastagens, tal como um morrinho terra no meio da pastagem.

Histórias de envoltamento, através de benzeções e encantamentos, eram compartilhadas nas conversas diversas, especialmente naquelas que se faziam durante a noite em horas de descontração. A prática, em muitos momentos, era realizada com a finalidade de projetar medo nas crianças para elas ficarem quietas, não andarem para muito longe ou simplesmente para as verem aflitas. Meu tio Paulo era um desses sagazes. Histórias de envoltados eram muito comuns tal qual o emblemático caso de Orlando Sabino⁵⁶ e o Velho Luizão, que vivia ali pela redondeza às margens de outra estrada que seguia para lagoa escondida. Ele fazia benzeções e morava sozinho num barraco plástico. Era ranzinza e guardava a fama de um velho “macumbeiro” e por mais que as pessoas falassem mal dele, às vistas deste era só cumprimento respeitoso.

⁵⁴ A ideia sobre a ação de envoltar é muito presente na tradição popular brasileira. Refere-se à capacidade de uma pessoa tornar-se invisível. Tal prática é associada a rezas e encantamentos.

⁵⁵ Cupins de montículo (da espécie *Cornitermes Cumulans*) são insetos que infestam áreas de pastagens. Vivem em ninhos que apresentam uma porção visível no solo, o cupinzeiro. A estrutura do ninho é sólida e elevada. Geralmente está predominam-se em áreas de pouca mecanização, onde a rotatividade das pastagens é pouca.

⁵⁶ Orlando Sabino (Arapongas, 1946 – Barbacena, 2013). Foi caracterizado como um andarilho, negro, de estatura baixa, magro, acanhado e assombrado. Ganhou fama de mostro e *serial killer*, pois foi acusado durante o regime militar de assassinar doze pessoas a tiros e golpes de pauladas e foice na região do oeste de Minas – Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba. As histórias disseminaram muito rápido e o medo tomou conta de muita dessas regiões. Havia o mito de que ele podia aparecer a qualquer momento dado o fato dos crimes terem acontecido quase simultaneamente. Mas tudo era um jogo político para culpar alguém por mortes durante tal regime. É uma figura emblemática no imaginário dos mineiros dessa região.

As lendas brasileiras da cultura indígena e outras histórias tradicionais brasileiras com pitadas de um sotaque regional, causos de assombração, de histórias vividas nas antigas fazendas estavam imersas num *espaçotemporal* diferente, dilatado, ampliado, expandido. Os relatos detonavam um lugar da memória onde o tempo cíclico estava mais próximo do tempo da natureza, um tempo mnemônico. Tal lugar é algo que não se perde, mas que se repõe a cada nova lembrança, a cada nova narrativa enviesada. Há um compromisso com a palavra pronunciada, ele é a própria palavra como maravilhosamente enfoca Hampté Bâ (2010). Palavras-corpo que dançam na pronúncia verbal e através das danças, dos sons e dos silêncios no qual “(...)tudo está escrito na natureza. É preciso apenas saber ouvir” (MUNDURUKU, 2017, p. 23).

Constituída de tantos corpo-vozes, minha *corporalidade*, volto neste momento de produção acadêmica, através da escrita num movimento de espiralado, como o pássaro africano, Sankofa⁵⁷. Num movimento de retorno ao passado, para ressignificar o presente o pássaro é ave ancestral e voa com a cabeça virada para trás, e a tradução mais próxima da literalidade seria a ideia de que nunca é tarde para voltar e apanhar aquilo que ficou para trás. Ou ainda, seguindo os passos da avó, corpo-terra que envolta-se em pássaro, pretendo como o Guriatã, ave pequena “que morre cantando”⁵⁸.

(...)
Sou que nem guriatã,
Que morre cantando.
(...)
Sou que nem guriatã,
Que morre cantando.

Nos acampamentos, instalaram-se muitos velhos. Ali, estavam pessoas que foram deixadas de lado pela força de trabalho jovem e buscavam a possibilidade do seu lugar. Estavam

⁵⁷ Sankofa (*retreat and get it*) é um símbolo Adinkra relacionado ao valor do passado. O emblema é caracterizado por um pássaro refazendo seus passos para obter um ovo perdido. Símbolos Adinkra são uma representação única expressões culturais, conceitos, valores e mitologia tradicional do Akan de Gana e Gyaaman da Costa do Marfim. Os intrincados símbolos da Adinkra têm um apelo, mas também representam objetos que encapsulam mensagens evocativas que transmitem sabedoria tradicional, aspectos da vida ou do meio ambiente. Os símbolos e significados da Adinkra expressam assuntos que registram a história, filosofia e herança do povo Asante. A herança remonta à época pré-histórica, quando os africanos se inscreveram nas paredes e cavernas como meio de comunicação escrita.

⁵⁸ FERREIRA, Roque. Guriatã. Intérprete: Maria Betânia. In: BETHÂNIA, Maria. Guriatã. **Tua**. [S.l.]: Biscoito Fino, Brasil, p2009. 1 CD. Faixa 10. Disponível em: <https://goo.gl/ZRUk2z>. Acesso em: 7 jul. 2018.

também representantes das famílias que durante a semana buscavam sustento na cidade. E assim, nesse contexto, descortinavam-se saberes da oralidade explanados nos mais diversos espaços de partilha de experiências.

A transmissão dos saberes daqueles que já haviam vivido muito tempo era preenchido das suas vozes em falas cotidianas, causos compartilhados, cantos, esboços de cantos, resmungos e nos seus corpos mais diversos rituais, ações corporais cotidianas, inclusive em momentos de dança. A oralidade era a forma de transmissão de conhecimento, esta que se faz na pronúncia do que diz um corpo-voz integrado, o conhecimento intangível.

A potência dos ensinamentos, ali transmitidos, ecoa no corpo como uma espiral e encarna toda essa ancestralidade, fazendo-me lembrar, agora, de uma canção emblemática que traz a metáfora do coletivo em sua letra. É a música *As Andorinhas*⁵⁹, conhecida por nós na voz do Trio Parada Dura, um grupo musical de música sertaneja que se escutava muito, através dos sons dos barracos e da qual, neste ano, encontrei nova versão na voz e adaptada por Dona Benedita⁶⁰, ecoando nas profundezas do meu coração. A voz da velha senhora lembrou-me a avó e suas virtudes de cantorias durante as ações que desenvolvia. Cravou uma saudade no peito e me faz pensar no empenho e no sentido de coletividade e também na transmissão dos saberes, através da oralidade, na qual as palavras são encarnadas de sentido.

*As “endorinhas” voltaram
E eu também voltei*

*Lá no pé do milho
Um dia eu fiquei*

*Igual “um endorinha”
Voando sozinha
Em procura do amor
Mas quando volta pra casa
Porque na verdade
Uma “endorinha” voando
Sozinha
Cheia de amor*

⁵⁹ Composição de Alcino Alves (1952) conhecido entre 1996 e 2010 como Sampaio, integrante da dupla sertaneja Teodoro & Sampaio.

⁶⁰ ALVES, Alcino. As andorinhas. Intérprete: Dona Benedita. In: DA RABECA, Nelson; ROHRER, Thomas. **Tradição Improvisada**. [S.l.]: SESC-SP, Brasil, p2015. 1 CD. Faixa 20. Disponível em: <https://goo.gl/hTszcX>. Acesso em: 7 jul. 2018.

A letra original é maior e trazia o sentido da coletividade, com a seguinte mensagem:

(...)
Uma andorinha,
Voando sozinha
Não faz verão
 (...)

Lamparina, corpo-luz, eram móveis, luzes que andavam perambulando no espaço entreaberto entre o pôr e o nascer do sol. Corpos que se deslocavam como vagalumes, iluminando a si próprios. Lanternas à pilha buscavam direções longínquas. As estrelas e a lua clareavam muitas noites. Ciclos da lua, contávamos a semana, esperávamos pelas luas nova, crescente, cheia e a minguante. Observávamos o desenho de São Jorge e a luta com o dragão, como dizia a avó, o mesmo que estava sustentado nas paredes de barro ao lado de Santa Luzia e Santa Catarina.

Imagem 29: Santa Catarina

Imagem 30: Santa Luiza

Imagem 31: São Jorge

Fonte: <https://goo.gl/9VSbpu>. Acesso em 31 mar. 2019.

As estrelas compunham sinfonias visuais e ainda representam uma das paisagens mais belas quando estamos nesse lugar. O campo aberto dá visão para maravilha das estrelas que se põem em contraste com a negra noite. - Observávamos, contávamos estrelas pra ver se nasciam verrugas. Diziam-nos, os mais velhos, que se as contássemos, a quantidade numerada seria a quantidade de verrugas que despontariam pelo corpo. Assim foi. Não notamos nenhuma relação imediata com contar estrelas e ter verrugas. Aliás, houve uma época em que muitas verrugas despontaram, especialmente por meus pés e uma atrás do joelho, mas logo elas

desapareceram, especialmente com uso de plantas medicinais e de medicamentos farmacêuticos.

O Caminho de Santiago⁶¹ era a maior maravilha emanada das histórias da avó, – observava-se o céu distante. O clarão de estrelas que compunham o caminho aberto no céu foi ensinamento dado pela avó nas emblemáticas noites de acampamento. Recentemente, em vista à sua casa, despertei durante a madrugada e coloquei-me a observar o clarão que se estendia em caminho no céu. Tencionava ainda as recordações do corpo, quando naquela mesma casa não dispúnhamos de energia elétrica. As estrelas iluminam a escuridão noturna numa composição estrelar.

Ao longe, quando avistávamos alguma luz imaginávamos o que se passava do lado de lá. As luzes opacas, ao longe, do distrito de Flor de Minas despertavam lembranças de um parque de diversões. Luz ou outra em fazendas distantes gerava uma curiosidade desmedida. Se brilhasse luz, nas noites em luas e estrelas, podia ser a Mãe-do-Ouro, um mito tradicional brasileiro muito presente no imaginário regional. Escutávamos atentos essa história, temperada do sotaque narrativo regional, de um baú cheio de ouro escondido na terra. Seu dono já havia falecido e o sinal de onde estava esse ouro vinha de um faixo de fogo que iluminava o espaço, como uma estrela cadente que se desloca de um ponto ao outro do céu.

As noites chuvosas também despontavam os medos das intempéries naturais. O campo aberto era sempre lugar para quedas de raios, que habitualmente caíam bem próximos. Relâmpagos clareavam a noite repentinamente seguidos da parceria do estrondoso trovão. No céu, havia uma composição de movimentos dos raios entrecruzando-se, iluminando a noite como se fosse dia e lançando o barulho assustador que assombrava quem tinha apenas uma proteção frágil de barraco de plástico ou casa de pau-a-pique para se cobrir.

Temíamos chuvas fortes. O temor ficou ainda nas pessoas que insistiram na terra. O córrego que atravessava a paisagem enchia-se, transbordava e vinha trazendo uma imensidão de água de outras paragens. Épocas de enchentes e vazantes, a força da água podia levar tudo que estivesse no seu rumo. Quando morávamos à beira do rio era época de atenção. Quase não dormíamos durante a noite.

As estradas ficavam enlameadas, árvores caíam sobre as casas e as pastagens. A natureza mostrava a sua força e bravura. A água transitava por cima da ponte que dava acesso

⁶¹ Peregrino - O Caminho de Santiago de Compostela. Disponível em: <https://goo.gl/3WTMnY>. Acesso em 06 jul. 2018.

de um lugar para o outro. Era hora de reconstruir tudo que havia sido destruído. O tempo da natureza era incerto. Ali, todos adquiriam uma peculiar maneira de lidar com seus fenômenos, obter percepções sensíveis sobre os indícios que ela oferecia. Alguns habitantes desses lugares ainda viam o sol como indicador cronológico. O sinal de tempestade das nuvens dançando no céu. A qualidade do sol anunciaria uma ou outra qualidade climática. As estrelas no céu eram indicativos de que não haveria chuva. Os cheiros das paisagens apresentavam nuances que compunham esses corpos, conversar com as árvores, pássaros e outros bichos.

Tomávamos banho de chuva sempre que a água caía sem acompanhamento se raios e trovões. Enlameávamo-nos entrelaçados com a terra. Éramos corpos da mata, da floresta. Sentíamos-nos integrados ao lugar numa “Corporeidade Selvagem”, postulada por um modo de viver e habitar o mundo distanciada de condicionamentos do mundo em voga.

Em 1999, minha família (eu, pai, mãe, irmã) mudamos de vez para o local. O trânsito entre cidade e campo ficou menos frequente. Nosso pedaço de terra ficava bem próximo das margens da rodovia, minha avó morava mais distante, mais para frente, já quase no pé da serra. A tia Nena e o Joãozão moravam do outro lado do rio. Para chegar lá, era preciso atravessar a ponte, ou seguir por dentro do córrego.

Nesse lugar, eu fiquei até completar 16 anos, em janeiro de 2002. Estudávamos no distrito próximo, às margens da rodovia BR-365, num pequeno vilarejo que dispunha de uma escola pública voltada, enormemente, para o público que vinha da zona rural. Para chegar lá, esperávamos o transporte público que pegava os alunos oriundos das fazendas. Deslocávamo-nos para um sítio próximo, após atravessar a rodovia.

Por ali, eu andava muito a pé para todos os cantos. Especialmente para a casa da minha avó. Aos finais da tarde, quando chegava da escola, quase sempre, eu dirigia-me para sua casa transitando entre as estradas de terra, as pastagens e as matas. Criei caminhos particulares, atravessei os espaços e deixava rastros das pegadas de modo que todos já sabiam que era eu quem havia passado por ali.

Às vezes, eu me demorava na jornada, para descansar, para imaginação fruir frente à imensidão do espaço, outras, para escutar música no *walkman* à pilha que me acompanhava sempre. No meu corpo, inúmeras histórias foram projetadas durante tais deslocamentos, embalada pelos silêncios, pela musicalidade das trilhas sonoras em fitas K-7 e também pelo empenho dos pássaros que me seguiam cantarolantes.

Quando me deslocava para a tia Nena, o caminho era maior. Eu fazia o trajeto até a casa da minha avó, depois descia aos percalços da serra e da grotta, ora pelo pasto, ora por dentro do rio. As estradas eram caminhos novos que foram fundados em virtude do Projeto de Assentamento⁶². O encontro de caminhos gerou uma encruzilhada emblemática, ainda mais porque, bem ao lado, já residia uma gameleira antiga, árvore mística. Esta, além de ser utilizada para fabricação de gamelas (utensílio doméstico) e extração do látex, tem suas folhas utilizadas em rituais afro-brasileiros no preparo de água sagrada. Nesse contexto é chamada de *Iroko*⁶³.

Imagem 32: Gameleira, árvore da encruzilhada – tronco e raiz.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Imagem 33: Gameleira, árvore da encruzilhada – galhos e copa.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

⁶² Quando ocorre a desapropriação de uma propriedade de terra, o acampamento converte-se em assentamento. Cria-se um Projeto de Assentamento, inclusive uma associação coletiva (estabelecida juridicamente). Trata-se, então, de um conjunto de unidades rurais independentes que é chamada de distintas formas: chão, terreno, lote, gleba. O Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) entrega à família, sem condições econômicas de compra de tal terreno. Estes trabalhadores recebem o pedaço de terra com o compromisso de morarem nela e produzirem para seu sustento, especialmente com atividades relacionada à agricultura familiar. As famílias passam, então, a contar com créditos públicos especiais, assistência técnica agrônoma e infraestrutura e outras políticas de permanência para os assentados. Nesse momento, as famílias não são proprietárias da terra, mas apenas têm direito ao uso estabelecido entre as partes em contrato oficial. Assim, é importante salientar que os assentados pagam pela terra que “receberam” e pelos créditos contratados em políticas específicas para a Reforma Agrária.

⁶³ Iroko ata-se à longevidade, à durabilidade das coisas e ao passar do tempo, pois é árvore que pode viver por mais de 200 anos. Para o povo iorubá, Iroko é uma de suas quatro árvores sagradas normalmente cultuadas em todas as regiões que ainda praticam a religião dos orixás.

Imagem 34: Encruzilhada da memória.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

A encruzilhada era ponto que eu evitava, pois além de célebres histórias dos despachos realizados pelo antigo proprietário da fazenda um medo misterioso tomava conta da gente. As religiões afro-brasileiras sempre foram pouco cultuadas na região. A única lembrança que guardo é do *Terno de Moçambique* (*corporação* congadeira) que se apresentava na cidade em cortejos com os tambores, as roupas brancas e a dança do pau-de-fitas. Assim, ao aliar, aspectos rituais da religião à demonização, tal situação gerava em muitos um terror religioso.

As paisagens desse lugar-assentamento foram mudando aos poucos. Muitos locais eram zonas de mato fechado, sem pastagens. Ali, foram efetuados desmatamentos para que pudessem se tornar habitáveis. Árvores foram derrubadas por máquinas e seus troncos aproveitados para a feitura de carvão. A carvoaria havia sido instalada ali próximo e, durante um bom tempo, ocupou o lugar e exalou fumaças colossais quando a produção do carvão estava em ação. Infelizmente, esse mal não pôde ser evitado e contava com licenciamento ambiental.

Era o início de um movimento para que a terra fosse tornada produtiva e que gerasse renda ao pequeno produtor. Depois disso, iniciou-se o processo de construção das casas de alvenaria. Meu avô era pedreiro, então, participou de muitas construções. Lembro ainda dos

tijolos sendo colocados, um a um, nas mãos já idosas do Seu Leri. Cada assentado estava com seu projeto de imóvel e com um plano de ação para o desenvolvimento de seu pedaço de terra.

A coletividade, de um modo menos intenso, ainda rondava o grupo em questão. Após a partilhas dos 21 lotes individuais e de um lote de uso coletivo, a ideia de grupo ficou pouco amistosa. A propriedade foi dividida aos números de família que ali estavam, aquelas que ficavam à beira do rio ou próximo de rede de energia elétrica garantiam uma vantagem para seus projetos. Entretanto, o processo de escolha foi por sorteio realizado em assembleia pública na comunidade.

Nossas vidas seguiram rumos muitos similares. Tínhamos plantações de hortaliças, criação de aves e suínos e a criação de bovinos estava voltada à produção de leite vendido às cooperativas de laticínios locais. No início, as grandes plantações de milho e arroz se destinavam à subsistência. Entretanto, aos poucos, a terra ia demandando uma aprendizagem muito específica. Hoje, cada assentado tem um modo particular de lidar com seu espaço.

Meu pai, figurava como o presidente da associação da comunidade e esteve à frente das primeiras lutas e enfrentamentos das dificuldades dos sujeitos que se empenhavam com a terra. Brigas, conflitos armados, inclusive culminando em morte, aconteceram na nossa vizinhança. Muitos que haviam “recebido” a terra queriam transferir seu direito de uso para outros em troca de bens ou recursos financeiros. Estávamos imersos nesses conflitos. Hoje, apenas 10 famílias são as que estão assentadas desde o início. Em 2002, com o divórcio dos meus pais, minha família transferiu o direito adquirido. Meu pai voltou para Santa Vitória - MG, minha mãe despontou para Campinas – SP, cidade na qual parte da minha família materna já havia se transferido desde a década de 1980.

Voltando ao assentamento, no período em que estivemos vinculados à terra tínhamos ações de aprender com ela. A convivência gerava uma comunhão intrínseca com o lugar, imprimindo nas texturas das paisagens locais histórias de vida. Aos domingos, além dos corriqueiros banhos no córrego, com toda a família que ali estava havia os momentos de orações. O coletivo reunia-se para rezar o Santo Rosário, sendo que a cada domingo, uma família recebia todo o grupo. Havia compartilhamento de comidas e bebidas. O empenho de tal ação, especialmente por parte da minha mãe, voltava-se para a construção de uma pequena capela no terreno de uso coletivo da comunidade.

Naquele lote coletivo, residia o velho Seu Cride. Ele era parente do morador do terreno que margeava a rodovia. Durante um tempo, ele montou seu barraco bem próximo à pista.

Daquele local, podia observar o trânsito e conversar com os transeuntes que por ali passavam, despejavam suas histórias, guardando um pouco do seu tempo. Foi então que a comunidade o convidou a residir no terreno coletivo em troca do cuidado com o lugar.

O velho, de estatura baixa e franzino, ocupou o pedaço de terra. Havia um contratempo. Ele tinha medo de ficar ali sozinho. Na ocasião anterior, ainda morava com um irmão, Seu Olentino, que na mudança já havia ido embora. Com isso, por um período, no ano de 1999, eu ia passar as noites com o velho, recebendo alguns trocados.

A iluminação das noites ainda era feita através lamparinas e lampiões. A instalação de energia elétrica só foi completada em 2000. Quando o sol se punha, eu descia para a casa de plástico do velho. Sob a luz amarela e fumaça preta da lamparina, eu fazia as lições da escola. Seu Cride também era quieto, assim como eu, e partilhávamos histórias em silêncio. As noites vinham recheadas de vizinhos com muitas histórias que iam costurando a escuridão noturna do barraco que se localizava bem próximo ao córrego (e fazia muito frio nas noites e madrugadas) e embaixo de um grande baruzeiro, árvore frutífera abundante por ali. Ao raiar do sol, voltava para casa e à rotina dos trabalhos diários para seguir no turno da tarde rumo à escola.

Tínhamos plena comunhão com a natureza. Constituímo-nos corpo atado a uma certa compreensão de mundo. Interrupção, fluxos, singularidades, silêncios, conflitos, sofrimento, necessidades e isso impõe a qualidade de quem somos hoje e eu sigo amparado por tantos corpos que me atravessam. São essas corporalidades que me movem. Sempre fui uma criança-velha, anciã e amplifico minha *corporalidade* performativa evocando todos estes, especialmente na figura da velha avó, do mesmo modo que Munduruku (2017, p. 23) relembra as histórias de seus avós e seus ensinamentos primordiais: “Tem que treinar seus sentidos, ouvindo os sons da tradição. Só isso. Tem que ouvir as histórias de antigamente. Só isso. Tem que saber fazer silêncio. Só isso”.

Querida vó,

O seu corpo move meu corpo,
entranhado nos poros. Os esquecimentos
de luta pela terra e vida empenham-se
agora, neste corpo memônico. ~~Este~~ (neste)
movimento de dançar a própria vida, tal
vez eu tenha encontrado uma possibili-
dade de falar dos nossos esquecimentos. Quan-
do danço testemunho o acontecimento efêmero
da vida encarnada e parece que não
cabe tudo aqui. Sou atravessado por cada
região deste corpo memônico - terra no
pé, sobre o corpo, vento, vazio, silêncio.

(Interrompo esta escrita para dançar
um ~~coreto~~ laço de memória)

Dancei e por este instante consegui
escrever tudo que pensei dizer numa
corporalidade.

Um singelo movimento neste ~~evento~~
início de 2017. Daniel Costa

Imagem 35: Daniel Costa e a avó, Dona Doca.

Fonte: arquivo pessoal do autor

3. A VIA CRUCIS DO CORPO OU A RENÚNCIA DE UM CORPO VAZIO

Toda descrição é, de fato, uma interpretação no sentido de que é a seleção de informações e atribuição de significações, a partir de uma memória e de um imaginário individual e coletivo. A crise da representação, longe de ver a descrição como um simples exercício de transcrição e de adequação entre as palavras e a realidade, impõe firmemente a presença e a subjetividade do pesquisador até fazer deste o objeto central nos estudos auto-etnográficos. De fato, se a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção de pesquisa, por que, então, não observar o observador? Por que não olhar a si mesmo e escrever a partir de sua própria experiência? (FORTIN, 2010, p. 85)

Corpo Mnemônico não busca estabelecer conceitos ou metodologias que se apliquem. Trata-se das singularidades, da tensão da memória articulada no presente, uma atitude frente à realidade. E assim, evidenciamos um modo de pensar/fazer dança relacionado à ideia de experiência, através da *via crucis* de cada sujeito, aliada, continuamente, ao individual e ao coletivo.

Os processos e as práticas artísticas que vivenciamos no corpo estreitam-se no campo das *corporalidades* populares brasileiras, um terreno que demonstra aptidão em preservar a capacidade de compreensão de suas vidas e ações através da memória produzindo conhecimento sobre o passado numa cultura incorporada, de histórias e de memórias inscritas no corpo (PEREIRA, 2011), reconstruindo-as quando as visitamos em um incessante ir e vir em busca de significado.

Na compressão de que a memória é lugar do/no corpo, podemos refletir acerca das inscrições que tais processos mnemônicos nele evocam, seja na ideia de uma memória incrustada - daquilo que constitui um corpo-sujeito-, seja na memória lembrada (recordações). Nesse trânsito, lidaremos sempre com o esquecimento entre a inscrição e a lembrança. Assim, durante todo o processo de vida, a imaginação como aquilo que dá forma à memória, configura-se de diversos formatos: mais permanentes, às vezes, desaparecem, são recriadas e/ou inventadas de maneira singular, assim como revelam as obras do poeta Manoel de Barros (2008) em suas escrituras e memórias inventadas.

Seguiremos reinventando memórias na perspectiva poética de Manoel de Barros, próximo à ideia da memória como atualização do presente, nas condições do mundo atual, pois lembrar é a medida de tudo. Não há povo sem memória. Não há sujeito sem memória, não há corpo algum sem memória. Somos corpos mnemônicos.

Báez nos clareia:

A memória é certeza, antecipação, ordem, lei. A palavra memória procede do latim *momor-oris*, que traduz como “o que se lembra”. E recordação vem de *re-cordis*, que significa “voltar para o coração.” E assim a palavra memória, etimologicamente, é um retorno ao coração. (2010, p. 260)

Com isso, reatualizamos (e ritualizamos) a memória no instante da escrita e nas reverberações que estas imagens vão nos propiciando, no intuito de anunciar parte de um processo singular de experiências, um retorno ao cerne das coisas. O acesso a lembranças e a esquecimentos vai constituindo uma estrutura viva, não estanque, atravessando o corpo e fazendo-o refletir sobre acontecimentos embemáticos de seu percurso de vida no contexto elucidado.

Incorporo uma perspectiva do *bricoleur* como agenciadora de um *Pensamento Selvagem*, exclamando tais experiências vividas e sendo interpelada por outras, conforme a memória se faz presente. Intersecciona-se, na medida do possível, à zona intermediária entre o mágico e o cientista (LEVI-STRAUSS, 1997, p. 33). Trata-se do sujeito *trickster*, o sujeito da encruzilhada, interessado na profusão da interlocução oriunda desses entrelugar, dos diálogos com os saberes -àqueles, muitas vezes, invisibilizados-, das ausências e das traduções transculturais vislumbrando e inventando outros modos de ver, perceber, estar e coexistir no mundo.

Todo caminho da gente é resvaloso. Mas também, cair não prejudica demais. A gente levanta, a gente sobe, a gente volta!...

Guimarães Rosa (2010)

As invenções aqui trazidas podem alcançar ou estruturar-se do mesmo modo do mito, remendando, colando, sobrepondo, ajustando-se com o material que temos à nossa disposição e possibilitado combinações num caminho sempre aberto. Vamos andando, peregrinando, nos constituindo-nos no caminho, acumulando as experiências da travessia, sempre receptivos.

Voltar ao corpo, é voltar a terra. Fazer esse giro, detona um caleidoscópio de imagens das produções artísticas, atravessadas por memórias, em constante processo de re-criação. Tal movimento revela-se num percurso diaspórico, num caminho de criação que permeia a história de vida de um sujeito de impossível dissociação entre elementos motrizes⁶⁴, de manifestações da cultura brasileira. É desses lugares que me constituí corpo-sujeito e é desses lugares que apreendi conhecimentos, aprendi a “fazer as minhas preces”, dançando, cantando, vivendo.

Talvez, dessas vivências, tenhamos incorporado saber, mesmo sem saber conceituar com a precisão positivista. Aprendi, na flexão do eu-outro, o sentido de alteridade, estando sempre na mira dos fenômenos “liminaraes” (TURNER, 2013), como um momento, situados ao mesmo tempo dentro e fora, uma experiência *espaçotemporal* singular, assim como a noção de encruzilhadas, espaço do acontecimento. É como um sujeito viajante que vou percebendo o mundo, em um modo de caminhar colocando-me à escuta.

2.1. *Memórias em primeira pessoa*

A dança adentrou minha na minha jornada muito antes da formação acadêmica na área. Eu gostava de dança na infância, ocupar o espaço de movimento, de observar o movimento dos outros, de dançar observando os ventos dançando com as árvores, de escutar os cantos dos pássaros e dançar com seus pousos e partidas de voos espiralados e infinitos no espaço aéreo.

As paragens que constituem este *Corpo Mnemônico* entrecruzam-se a uma dimensão do campo, da ruralidade, da terra, da natureza, dos caminhos dos rios, de pedras, estradas longínquas que se perdem no horizonte da visão encampada, a pé, de bicicleta, de carroças, a cavalo. De tal modo, articula-se a terra a dimensão de um corpo que pronuncia um lugar de

⁶⁴ Para Zeca Ligiero (2011, p. 107), o conceito de Motrizes Culturais mostra-se como um complexo dinamismo de práticas culturais que são utilizadas na diáspora africana, como elemento de recuperação de comportamentos ancestrais africanos. “A este conjunto chamamos de práticas performativas e ele se refere à combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas, em distintas manifestações do mundo Afro-Brasileiro” (LIGIÉRO, 2011). As principais dinâmicas observadas são: 1) o emprego dos elementos performativos: canto, dança e música; 2) a utilização simultânea ou consecutiva do jogo e do ritual na mesma celebração; 3) o louvor aos ancestrais, por meio do culto ou do transe; 4) a presença de um mestre que guarda o conhecimento da tradição e que por meio da iniciação transmite o legado e que, na maioria dos casos, é também o performer que lidera o ritual e/ou da celebração; e a 5) utilização do espaço em roda, os performers se movimentam dentro do círculo enquanto a plateia (sic) assiste em volta.

origem, um contexto biográfico testemunhado na pele permeável através dos poros, um *Corpo Caboclo*.

As tessituras das lembranças e esquecimentos das histórias de vida, narradas na palavra-escrita e na palavra-corpo, seja em movimento e em sonoridades diversas, são entremeados numa busca enviesada de narrar a própria história, um percurso que revela singularidades e que, durante o qual, dá solavancos e lampejos das histórias e memórias incrustadas, inscritas, percurso este que vai se constituindo corpo.

A paisagem, corpo que aqui se elucida, está atada à memória da terra, seja esta – elemento físico, seja aquela forjada no MLT. Dessa geografia corporal, marcada da história encarnada, transcrita em poesia, é que se tenta aprofundar uma percepção singular de que se compõem as idiosincrasias desse *Corpo Mnemônico*. Além desse “lugar de fala”, constrói-se uma possibilidade de articular as memórias ancestrais vividamente trazidas à vida.

Em Costa (2006), é explicitada uma pesquisa em artes cênicas na qual houve a *f(r)icção* entre arte-vida. Oriundo de um trabalho de mestrado, desenvolvido no Instituto de Artes da UNICAMP, entre os anos de 2012 a 2014, sob a orientação da Profa. Dra. Grácia Navarro, os processos ali vividos intensificaram um caminho que havia sido aberto no instante da graduação em dança, entre os anos de 2006 a 2010.

Das experiências desses percursos de formação, a busca por uma dança que estivesse em consonância com a história corporal de um sujeito descentrado dos processos de formação tradicional em dança, bem como o balé, o jazz ou mesmo as danças de rua e as técnicas de dança contemporânea foram o cerne do percurso.

Apesar de sempre ter gostado de “dançar”, num sentido aberto e expandido da compreensão desse movimento, as linguagens provocadas num contexto mais formal nas academias de dança pareciam estar desajustadas à experiência corporal agregada ao corpo. As experiências que eu havia tido, antes do ingresso na Universidade, pareceriam me comprometer e, me tornavam, cada vez mais um sujeito *outsider ou desviante*⁶⁵, conforme Becker (2008), além de inseguro da escolha pela qual batalhei a fim de conseguir uma vaga.

⁶⁵ Howard Becker (2008), traz uma sugestão teórica de que existe uma essência de desvio das pessoas que “faz com que” elas ajam de maneira “desviante”. Assim, o *outsider* é um sujeito que desvia as regras de um grupo, por não estar em conformidade com questões da massa e não responder a determinadas expectativas de comportamento.

Rememorando, foi apenas em 2003, no Colégio Técnico da Unicamp, o Cotuca, que tive contato com a dança de modo formal pela primeira vez. Oriundo de escolas públicas das redes estaduais do estado de Minas Gerais e São Paulo, havia ingressado numa escola de referência para o curso no período noturno, Técnico de Mecânica – Automação e Controle Industrial (ensino técnico e médio concomitantes com duração de quatro anos) vislumbrando, inclusive, um atalho para ingressar na Unicamp, mesmo ainda sem saber ao certo o que iria cursar.

Logo no primeiro dia de aula em 2003 tivemos contato com um espetáculo de alunas que haviam se formado no curso de graduação em Dança da Unicamp. Fiquei espantado, porque nunca havia visto nada parecido. Era um processo com uma vertente corporal intensa e trazia nos corpos das intérpretes um trabalho de expressão dramática, reflexo das pesquisas na densa teia social da cultura brasileira em interação com a dança.

Fiquei incomodado com a apresentação, que era Trabalho de Graduação Integrado (o que hoje no curso de Dança é chamado de Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado), orientado pela Profa. Dra. Lara Rodrigues Machado, com quem fui ter breve contato na graduação em Dança como professora de capoeira. A obra provocou-me sinesteticamente.

Meses depois, avistava um singelo cartaz nos corredores do colégio, informando sobre aulas de expressão corporal. Eu nem sabia do que se tratava, mas fiz minha inscrição. As aulas curriculares de Arte eram pautadas nas Artes Visuais e Teatro. As linguagens de dança e música eram oferecidas como atividades extracurriculares, como oficinas de expressão corporal e violão, respectivamente.

Bastou uma única aula de expressão corporal, para que eu tivesse a certeza de que era aquele o universo que gostaria de seguir tramando. Até aquele momento, eu não tinha certeza de nada do que gostaria de seguir como carreira. Tinha alguns interesses vagos, mas o corpo tomou-me por completo. A professora era a bailarina e artista da dança, Ana Carolina Mundim, que depois seria minha professora na graduação em dança da Unicamp e colega de trabalho, até pouco tempo, na Universidade Federal de Uberlândia. Seus gestos, sua maneira de ensinar, de falar sobre a dança, de se relacionar com os alunos fez o corpo pulsar forte e adentrar nesse universo. Os materiais apresentados por Mundim também foram imprescindíveis na minha escolha. Inclusive a sua dissertação de mestrado sobre a proposição de uma “Dança da Personagem”, processo criativo pautado numa proposta de pesquisa, através do contato com

um campo específico⁶⁶, representou minha primeira aproximação com uma escrita acadêmica na área de dança (MUNDIM, 2004), e também com a resultante coreográfica, o espetáculo *Reminiscências*.

Além da sua produção bibliográfica, a artista-docente nos apresentava outros tantos dispositivos em dança, trabalhos coreográficos e teatrais desenvolvidos com os estudantes do Colégio Técnico, do curso de graduação em Dança e com artistas da cidade de Campinas, apreciação de obras artísticas que estavam em exposição e apresentação na época, bem como outros materiais em vídeo.

Obras do Grupo Corpo, do Balé da Cidade de São Paulo, vídeodanças e registro de obras coreográficas do Instituto Itaú Cultural e a coreografia *Mulheres*⁶⁷, além do espetáculo *Coreografia para Ouvir*⁶⁸, foram materiais trazidos para apreciação e que, certamente, inspiraram-me e puderam abrir caminhos para o meu desejo de querer dançar.

Coreografia para ouvir trazia uma possibilidade do trabalho com a cultura popular brasileira, especialmente a sonoridade da manifestação das danças de “coco”, difundida no Nordeste do país. O espetáculo foi amplamente divulgado no exterior e possibilitou que a Companhia se tornasse bem conhecida, a partir da trama com a assimilação de materiais da cultura dos povos do Brasil. Hoje em dia, eu teria algumas críticas sobre a forma como os materiais da cultura brasileira foram tramados, mas sigo consciente de que tais materiais despertaram uma vontade, não pela cópia e repetição, mas por um desejo de conhecer e expandir possibilidades de ações corporais, a partir do trabalho com a cultura popular do Brasil, inclusive numa perspectiva de proximidade com tais elementos dessa da corpo-oralidade popular brasileira tateada por uma perspectiva corporal da dança contemporânea.

Após tal experiência, eu me dediquei às atividades corporais e artísticas com interesse de ingressar na Unicamp no curso superior de dança. Mas por que um aluno de uma escola técnica conceituada se interessaria pelo universo da arte e da dança? Eu me fiz essa pergunta por diversas vezes, assim como outras pessoas também me perguntaram. Eu não sabia

⁶⁶ Dança da personagem: um estudo do movimento e da ação na linguagem contemporânea, defendida no Instituto de Artes da Unicamp em 2004.

⁶⁷ Vídeo da coreografia *Mulheres*, Cia Quasar de Dança. Fonte: <https://goo.gl/oJ2bpq>. Acesso em 23 set. 2018.

⁶⁸ Trecho do vídeo do espetáculo *Coreografia para ouvir*, Cia Quasar de Dança. Fonte: <https://goo.gl/Uso1Xo>. Acesso em 23 set. 2018.

responder verbalmente, mas intuitivamente compreendia que definitivamente eu havia achado meu caminho, através do encontro com o corpo, por intermédio da dança.

No meio desse caminho, ainda tive intenso apoio dos professores, Mara Ferraro e Fernando Aleixo, docentes da disciplina de Arte do Cotuca. No coletivo, junto às aulas de *Ética e Cidadania*, *Teatro* e *Expressão Corporal* desenvolvemos uma proposta pedagógica cênica, que intitulamos *Infernalma*, baseada na importante obra da literatura brasileira *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. O trabalho pautou-se na história da diáspora do personagem, o vaqueiro Fabiano, sua mulher Sinhá Vitória e filhos fugindo da seca nordestina.

Na disciplina *Ética de Cidadania*, havíamos passado por um atravessamento da experiência de pesquisa de campo na ocupação urbana no Parque Oziel, às margens da Rodovia Santos Dumont, em Campinas, sob a orientação do professor Aleixo. O referido espaço foi tido por muito tempo como uma das maiores ocupações da América Latina, pois se somava territorialmente a outras duas: a Gleba B e o Jardim Monte Cristo, ocupando um espaço contíguo. Ali, confrontávamo-nos com realidades e desigualdades sociais que muito se assemelhavam às experiências nos assentamentos rurais na luta pela terra e também por haver colegas que residiam nesse espaço. Essa experiência incrustou-se no meu corpo de modo potencial.

Imagem 36: Os Sem Terra.

Fonte: Amazonas/nbpictures. Fotografia: Sebastião Salgado.

Aliado à vivência mencionada, naquele momento a exposição *Terra*, de Sebastião Salgado estava em exposição na Estação Cultura, em Campinas. A temática das obras envolvia as situações e trajetórias de luta e deslocamento dos trabalhadores rurais, especialmente do MST. As imagens ali apreciadas faziam-me voltar ao lugar de partida. A mudança de Guarinhata, MG para Campinas, SP não me deslocava de lugar, as experiências vividas, estavam no meu corpo.

Os atravessamentos das experiências, assim como as vivências de pessoas em luta pela terra somadas a experiências da diáspora de outra colega, Ana Selma dos Santos Laurindo, que havia deixado sua família no interior do Piauí, para pleitear oportunidades de estudos em Campinas, junto a mim amalgamávamos vontades à flor da pele de experimentar na expansão da cena fragmentos da obra, mas também atados a uma vivência pessoal intrínseca. Tal trabalho foi apresentado num evento acadêmico aberto à comunidade do colégio.

Daquele modo, dávamos um pontapé inicial ao desejo de exploração das temáticas diaspóricas incrustadas no corpo, tencionando, ainda sem assumir plenamente, o deslocamento de um sujeito marginal, que tentava adentrar espaços sociais de difícil acesso para as camadas pobres e negras.

Durante os anos que antecederam meu ingresso na Universidade, busquei inúmeras atividades que pudessem contribuir para um bom desenvolvimento na prova de aptidão do vestibular. Nesse percurso, encontrei mais dois grandes mestres: Carlos Gomes (ator) e Rosana Baptistella (pesquisadora de cultura popular e dança), que dispararam em mim a convicção desse caminho a ser trilhado. Iniciara, então, a construção de um novo corpo, de um novo referencial de corpo, valorizando minhas histórias e memórias, contribuindo na construção do corpo estético e político.

No ano de 2004, aos 18 anos, eu deixava o trabalho como *office-boy* e ia trabalhar numa rede de restaurantes no Campus da Unicamp, local em que minha mãe, aliás, trabalhava. O expediente era das 7:00 às 17:00 horas, diariamente, inclusive aos domingos. O dia a dia envolvia organização, separação e distribuição de estoque de alimentos entre as quatro unidades – dois restaurantes e duas lanchonetes – nas proximidades do Hospital de Clínicas da Universidade, limpeza e serviços bancários. Uma rotina árdua, em que não se parava um momento sequer. O horário do almoço era o ápice do movimento, quando o corpo dançava entre as mesas, servindo e recolhendo pratos. Nesse cotidiano, aos poucos, crescia em mim um deslumbramento para adentrar a Universidade como estudante de graduação, ao viver e

observar a tamanha movimentação dos corpos universitários e a vida acadêmica entremeada na rotina de trabalho intenso.

Ao sair do trabalho, eu ainda buscava fazer aulas de dança na *Academia Livrespaço*, localizada na movimentada Avenida Orozimbo Maia, já no caminho para o Colégio, no bairro Botafogo, nas proximidades do centro de Campinas. Aos sábados, eu frequentava um cursinho pré-vestibular que também oferecia aulas de aptidão na área de teatro, além da vasta carga de conteúdos vinculados aos principais vestibulares das Universidades Estaduais – Unicamp, USP, Unesp. Aos domingos, trabalhava na lanchonete que ficava nas dependências internas do Hospital de Clínicas do Campus da Unicamp.

Na academia de dança, eu participei de aulas de Jazz, Dança de Rua (hoje sendo forjadas como Danças Urbanas) e aulas de Alongamento, em que uma das professoras era a Ana Mundim. Após as práticas, seguia rumo ao colégio cumprindo uma pesada jornada de trabalho e estudos.

Ao final de 2004, havia prestado o vestibular para ingresso no curso de graduação em dança da Unicamp. Apesar de avançar a primeira fase dessa seleção, deparei-me com uma parede na prova de aptidão. Fui reprovado. A complexa prova técnica e a falta de repertório específico para a prova de criação não permitiram o meu ingresso no ano de 2005. Naquele momento, já notava a dificuldade de ascensão de alguém vindo de camadas sociais baixas, pois a seleção privilegiava sempre aquelas pessoas oriundas de classes mais elevadas, que haviam cursado academias e/ou conservatórios artísticos, que já trilhavam, desde crianças, uma história com a arte e também com a dança especialmente no que se refere às técnicas. Igualmente, eu deveria travar uma luta para conquistar esse novo chão almejado.

2.2. *Pode um Sem Terra tornar-se bailarino?*

Em 2005, eu havia deixado de trabalhar para dedicar-me à finalização do curso técnico e me preparar para a prova de aptidão que faria na próxima seleção do vestibular. Nesse mesmo ano, ingressei no projeto social *Cursinho do Sindicato*, mantido pelo Sindicato dos Servidores Municipais de Campinas, em parceria com a *Casa Laudelina de Campos Mello*⁶⁹

⁶⁹ A Casa Laudelina de Campos Mello, fundada em 1989, teve como referência a trajetória de vida, de resistência e de luta de uma líder negra do século XX, Dona Laudelina de Campos Mello, trabalhadora doméstica e ativista sindical. A Casa ampara herdeiras desse legado e tem como eixo estruturante de suas estratégias e ações políticas, o enfrentamento ao racismo, ao sexismo, ao capitalismo e a lesbofobia, entre outras formas de dominação

que, nessa época havia consolidado uma aliança com programas de ação afirmativa do Ministério da Educação, por meio de bolsa de estudos.

As ações eram voltadas para os afrodescendentes e a população de baixa renda. Reconhecer-me como população de baixa renda era fato, mas esse foi um dos primeiros momentos em que me assumia afrodescendente. Aliás, ainda em 2003, no Cotuca, naquela disciplina do Prof. Aleixo, desenvolvemos um memorial, em que pudemos falar de nossas histórias, memórias e forjar um contexto de formação. Com a devida maturidade dos 17 anos, ainda sem perceber a complexa relação que as tensões de formação e relações familiares implicavam, este foi um momento importante de perceber a complexa formação de um corpo-sujeito que é transpassado por histórias de escravidão e de esquecimento e supressão das dos povos e culturas indígenas, através de meus avós e bisavós.

O *Cursinho do Sindicato* possibilitou-me o contato com a diversidade de pessoas e pensamentos e garantiu-me a expansão das vivências que tinha tido até então. Aproximei-me de militâncias do movimento negro e das culturas tradicionais, em especial da retomada da manifestação jongueira em Campinas, a manifestação do *Jongo Dito Ribeiro*.

O contato com manifestantes que buscavam por suas ancestralidades africanas, através do jongo, também foi algo que veio a pulsar no meu corpo. Vislumbrei o fortalecimento com minhas raízes e origens africanas, espelhando as tessituras das lutas empreendidas por essa comunidade. E cantei, dancei, batuquei. A busca constituiu-se em movimento e, desde então, estou a cavoucar espaços, histórias e esquecimentos (e também apagamentos), um corpo atado à contemporaneidade, tal qual o movimento da comunidade jongueira.

“O jongo é uma forma de expressão que integra percussão de tambores, dança coletiva e elementos mágico-poéticos. Tem suas raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, sobretudo os de língua bantu. É cantado e tocado de diversas formas, dependendo da comunidade que o pratica. Consolidou-se entre os escravos que trabalhavam nas lavouras de café e cana-de-açúcar localizadas no Sudeste brasileiro, principalmente no vale do Rio Paraíba do Sul. É um elemento de identidade e resistência cultural para várias comunidades e também espaço de manutenção, circulação e renovação do seu universo simbólico”.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)⁷⁰

hegemônica, sendo a única organização no Brasil, que tem o trabalho doméstico remunerado, como carro chefe das lutas. Disponível em: <http://www.casalaudelina.org.br/>. Acesso em: 18 Jun. 2017.

⁷⁰ Dossiê Iphan 5 - Jongo no Sudeste (BRASIL, 2007). Disponível em: <https://goo.gl/wtBcKL>. Acesso em: 16 fev. 2019.

Paralelamente à participação nos jongs, e suas diversas manifestações – ensaios no quintal, apresentações na rua, às muitas festividades, às edições dos “arraiás” afro-julino - tive contato com as aulas de aptidão para o ingresso no vestibular de Teatro, com Carlos Gomes e de Dança, com Rosana Baptistella. Tais aulas eram desenvolvidas com a finalidade de preparar os estudantes interessados nas provas de habilidades específicas dos cursos de Dança, Teatro, Música, Artes Visuais e Arquitetura.

As aulas de Teatro aconteciam aos domingos pela manhã. Ali, criamos uma grupalidade, através de jogos teatrais, improvisações cênicas e do exercício de apresentação teatral. As aulas eram compostas tanto por pessoas com desejo de ingressar em cursos de Teatro, quanto por aquelas que, apenas desejavam participar da experiência, sendo estas, inclusive, a maioria. Da experiência, ficou intrínseco o contato e o desejo do professor, Carlos Gomes, ator e recém-formado pelo curso de Artes Cênicas da Unicamp.

Ele nos apresentava o samba e propunha suas aulas sempre aquecendo com essas sonoridades e nos mostrava grandes nomes da oralidade popular brasileira, entoada pelo repique do seu pandeiro. Ele vinha de uma trajetória em diáspora, deslocado da periferia da Grande São Paulo. Suas experiências e malemolências estavam vinculadas às práticas de capoeira. Reconhecia-me naquele corpo, que ainda hoje é uma das minhas grandes referências, pois me provocou a ir além da dança e de suas técnicas, provocou-nos desejar transpassar a própria arte, e expandir-se num corpo político e com possibilidades de fissurar espaços já consolidados.

Com Rosana Baptistella, tivemos contato com a dança, principalmente através das vivências com manifestações populares brasileiras. Ela era aluna egressa da segunda turma de graduação em dança Unicamp, tendo cursado sua formação entre 1986 e 1992 e havia defendido sua dissertação de mestrado recentemente (BAPTISTELLA, 2004), ademais trazia com isso muitos registros que amplificavam sua vasta experiência que reverberava no desejo de cada um.

Suas experiências, suas trajetórias, suas propostas pedagógicas, não pautadas em sedimentadas verdades, possibilitou-nos a abertura dos poros do corpo para veredas e paragens, em que cada um podia encontrar-se em suas potencialidades. Tal lugar, também, possibilitava o confronto com as dificuldades, com atenção particular da artista e docente em intervenções precisas, em sugestões, indicações. Sua perspectiva demonstrava o caráter

múltiplo que a dança poderia ser. As aulas não se centravam na sua pessoa, mas num caleidoscópio de possibilidades.

Com uma densa caminhada nas culturas brasileiras, Rosana nos apresentava danças, oralidades e contextos de muitas danças brasileiras. Com isso, sou arrebatado por essa vertente, buscando minhas relações pessoais com as Folias de Reis. As memórias, as histórias e as experiências com as Folias de Minas Gerais e Goiás faziam-se presentes, as imagens festivas, as danças, as cantorias, vinculadas sempre aos contextos em que aconteciam. Um contexto ainda muito rural.

O ano de 2005, seguramente, foi o tempo de experiências que atravessaram e se incrustaram na minha pele, inscrevendo-se pelo corpo todo e o compondo continuamente. Dali em diante, vínculos pessoais, trajetórias de vidas, trabalhos artísticos, amizades e o espelhamento pedagógico pautaram-se na constituição do corpo de cada um. Somos as histórias que o corpo viveu. Somos constituídos por esses traçados e riscados, que reverberam em memórias lembradas e esquecidas a todo instante. Sou um pouco de cada um desses artistas e docentes que vieram atravessando o percurso, sempre permitindo o movimento de transformação e o alinhavo das singularidades.

Rosana expandiu as propostas das salas de aula para outros espaços. Provocou-nos a dançar na rua, nas festas, em eventos e em tantas outras experiências que me provocam ainda hoje. Ali, ela desmontava uma alternativa para o ensino de dança, uma alternativa marginal, festiva e multidisciplinar. Embevecia-se das próprias dinâmicas da oralidade popular brasileira, em que a formação acontece a todo momento, não só na fala diretiva, mas também no movimento, no gesto, no olhar, no afago, nas broncas, nas conversas fora de aula.

Aliadas ao contexto festivo que Rosana provocava, uma espécie de ateliê multidisciplinar (ou indisciplinar) propunha, a cada um, estratégias para o enfrentamento das provas técnicas e criativas no vestibular da Unicamp. Naquele ano, ao final do processo, apenas eu pleiteei o ingresso no curso de dança.

Outra colega, a Flávia, foi para o curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, o Leandro que prestara artes cênicas, ingressou no curso de dança no ano seguinte, em 2007, a Vanessa dedicou-se aos projetos de afirmação da Casa de Cultura Fazenda Roseira⁷¹ e

⁷¹ “A Casa de Cultura Fazenda Roseira é uma conquista do movimento negro e do movimento popular, sendo uma referência agregadora da cultura afro-brasileira dentro da cidade de Campinas. Trata-se de um casarão do final do século XIX que se tornou um equipamento público em 2007 por conta do loteamento da área da antiga Fazenda, e que, à beira da destruição e depredação, foi ocupada pela Comunidade Jongo Dito Ribeiro e outros

Urucungos Puítas e Quijengues⁷², espaços de resistência e afirmação cultural da cidade de Campinas.

Desde então, o contato com Rosana tem sempre uma companhia constante de docência, de criação e diálogos da vida cotidiana. Da parceria, surgiram inúmeros projetos e ações artístico-pedagógicas, contando, sempre, com um diálogo entre profissionais da área de música, artes visuais e outros colaboradores. As paragens fissuradas estiveram em relação entre o percurso de imersão com as manifestações de Folias de Reis, dentre outras, vividas no corpo e em pesquisas imagéticas, seja no presente ou no passado e impulsionaram poéticas cênicas num intenso amalgamar de histórias de vida e das *corporalidades* cultivadas nos contatos com as festividades de Folias de Reis e tantas outras manifestações que trazemos da conexão das vivências e experiências de campo.

Nessas andanças e encontros, além da vasta experiência já mencionada, participei como colaborador de sua pesquisa de doutoramento *Leitura, corpo e memória: percepções, recepções e reverberações*, trabalho desenvolvido entre os anos de 2014 a 2018. Ainda nesse interstício, tivemos muitos outros encontros encruzilhados, reforçando o vínculo de trabalho, inclusive em ação performativa apresentada no ato da defesa da tese de Rosana *Leitura e Corpo em reverberação* (BAPSTISTELLA, 2018), na Faculdade de Educação da Unicamp.

O encontro com a artista e educadora, desde então, esteve em amplo diálogo e os seus conhecimentos ecoam neste corpo mnemônico de modo incisivo. Assim, ela será sempre uma mestra primeira, aquela que não codifica seus ensinamentos, nem os que querem com ela dialogar. Ela é a própria metáfora de um portal, uma porteira, que se abriu para um cortejo sem fim, uma procissão em que ela segue sempre junto, como um referencial, corpo-vivo, sempre aberta a expandir. Foi assim, que pude adentrar o Curso de Dança, ciente das múltiplas possibilidades e de um caminho que se apontava.

grupos, movimentos sociais e religiosos de matrizes africanas que já se organizavam em rede”. Disponível em: <https://goo.gl/eT2MBV>. Acesso em: 01 out. 2018.

⁷² “O Grupo Urucungos foi fundado em 1988 na Unicamp, através de um curso de extensão, ministrada pela folclorista Raquel Trindade que o batizou de Urucungos (Berimbau), Puítas (Cuíca) e Quijêngues (Tambor), instrumentos musicais africanos proveniente de Angola e muito difundido no Brasil. O grupo tem como missão principal resgatar, preservar e divulgar a cultura popular brasileira de acordo como elas são manifestadas nas suas origens e apresentada ao público em forma de arte”. Disponível em: <https://goo.gl/3uGFk2>. Acesso em 01 out. 2018.

Imagem 37: Espetáculo *Rosamélia e Bartolomeu* em Escola Municipal de Campinas (2007). Direção Rosana Baptistella.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Rosana Baptistella.

Imagem 38: Cena do espetáculo *O corpo é de plástico?* (2015). Direção de Rosana Baptistella.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 39: Espetáculo *Entre Paragens* (2010). Direção Rosana Baptistella.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

O ingresso na universidade aconteceu em 2006, após eu prestar o vestibular de 2005. Fiquei em segundo lugar na lista de espera. Nesse ano, houve três desistências das 25 vagas oferecidas anualmente e os próximos três alunos foram convocados. Ingressei, com todas as

dificuldades, no espaço da academia. Ocupei, assim como ocupávamos as áreas improdutivas rurais. Ergui meu assentamento e os próximos anos não se constituíram de modo fácil ou acomodado. Foram muitos estranhamentos, dificuldades e desvelamento de um caminho próprio, no encontro com tantos elementos, artistas em muitos tremores de experiências.

O curso era integral e acontecia durante todas as manhãs e em alguns períodos da tarde. Havia terminado o ensino médio e faltava finalizar o técnico no Colégio Técnico. Por alguns meses, frequentei os dois espaços, mas o corpo sucumbiu à demanda exaustiva. Também pelo fato de eu ter sido contemplado com uma Bolsa-Trabalho⁷³ na Universidade, o que me permitiu dedicar-me às ações de formação acadêmica, somente no Campus de Barão Geraldo.

Na pesquisa anterior (COSTA, 2013, 2016), pude refletir um pouco mais sobre esse processo e as principais experiências desse lugar de formação, especialmente as que tiveram uma importância e um encontro significativo, sobretudo nas práticas acerca das danças e culturas brasileiras e o confronto com as abordagens de educação somática, que provocaram a possibilidade de desconstrução de estereótipos e de ideias rígidas sobre o corpo e a dança.

No âmbito da Graduação em Dança, na Universidade Estadual de Campinas (2006-2010), comecei a identificar-me, através dessas práticas alternativas (ou marginais), pois elas não trabalham a técnica enquanto instrumento a ser adestrado, mas para se reconhecer e relacionar com o mundo, expressar-se. Percebi, então, que havia a possibilidade de pensar o corpo em sua totalidade, valorizando experiências próprias, voltando a atenção para o eu e às demandas do sujeito em cuidado consigo mesmo, com o espaço e num estado de jogo, prontidão, diálogo, permitindo-se abrir constantemente a novas percepções e experiências. (COSTA, 2016, p. 33)

O caleidoscópio de experiência do curso de graduação em dança – abordagens de educação somática, técnicas e práticas de dança, processos de criação, abordagens teóricas, em diálogo com as áreas de história, antropologia, sociologia, filosofia, psicologia, biologia, educação física, as práticas artísticas interdisciplinares, as tantas conexões das disciplinas voltadas à Licenciatura em Arte – Dança (que cursava concomitantemente), especialmente as práticas de estágios supervisionados, projetos, bolsas, eventos permitiram a consolidação de uma autonomia.

Uma das primeiras imagens, durante um exercício de sensibilização corporal, no curso de Dança, surgiu como a sensação de uma goiabeira. Como se o corpo fosse essa árvore de um tronco liso

⁷³ A bolsa trabalho hoje denominada Bolsa Auxílio-Social (BAS), é realizada através de avaliação social, com seleção do Serviço Social do Serviço de Apoio ao Estudante (SAE) e é voltada ao aluno/a de graduação. O bolsista contemplado recebe uma bolsa mensal acrescida de bolsa alimentação e/ou transporte e desenvolve 20 horas de trabalho sob a orientação de um professor com um projeto específico. Disponível em: <<https://goo.gl/6GaxP1>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

e que vai descascando. Acionei tal cena, de um modo mais incisivo, recentemente, durante uma aula de Eutonia, em Uberlândia, durante a orientação da professora Fernanda Beviláqua⁷⁴. A associação do corpo com os elementos da natureza era (e ainda é) metáfora sempre afluída, corpo-árvore, corpo-rio, corpo-terra, corpo-animal.... corpo-paisagens, tal qual a imagem a seguir, realizada na presença da avó no município de Santa Vitória, MG em 13 agosto de 2018, em visita a uma velha senhora pescadora que vivia às margens do Rio Paranaíba, águas que dividem os estados de Minas Gerais e Goiás.

Imagem 40: Goiabeira-corpo.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Daniel Santos Costa.

“Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira”.

Manoel de Barros⁷⁵

As imagens já acenadas, tal como subir em uma árvore, correr nas matas, tomar banho de rio, percorrer as longínquas estradas de terra, andar a cavalo, aboiar gado, cuidar da terra fazem parte desse imaginário e, com elas, o corpo reverberava sempre nos mais diversos processos de criação. A goiabeira é emblemática lembrança que traz a sensação do tronco

⁷⁴ Fernanda Beviláqua é artista da dança, arte educadora, diretora artística e pedagógica do *Studio Uai Q Dança*, em Uberlândia - MG há 28 anos, além disso, é educadora somática com formação no método GDS de cadeias musculares e articulares e biomecânica do movimento (1996/2001) e Eutonia (2010/2013).

⁷⁵ Ver Manoel de Barros (2008).

acinzentado/esverdeado, com suas descamações que embelezavam essa àrvore no quintal da casa da infância. Ainda me vejo, subindo nela, com os amigos daquela época, a comer ou apanhar frutos para os caldeirões de doce ou ,apenas, para ver o mundo das alturas. A goiabeira, assim como a jabuticabeira, a mangueira e as laranjeiras, eram refúgio constante depois de voltar da escola. As árvores debruçavam seus galhos no telhado de casa e ali atravessavam a imaginação como um passarinho que corre de galho em galho.

árvore

*cego
de ser raiz*

*imóvel
de me ascender caule*

*múltiplo
de ser folha*

*aprendo
a ser árvore
enquanto
iludo a morte
na folha tombada do tempo.*

Mia Couto⁷⁶

Desse modo, o curso foi fazendo com que eu escavasse as minhas “questões”, como um mecanismo de fuga ao disciplinamento excessivo e modelizado de algumas abordagens pedagógicas, mesmo que na intenção de um viés mais holístico e que contemplasse a todos.

⁷⁶ Ver Mia Couto (2001).

Muitas vezes, eu me via sem padrões estabelecidos, tendo que me enquadrar nas linhas e qualidades de movimentos, na medida que uma técnica ou outra ia sendo apresentada.

As disciplinas voltadas ao estudo das danças brasileiras não foram momentos de fácil adaptação. Tais abordagens, traziam, muitas vezes, elementos técnicos vivenciados por aquelas artistas-docentes-pesquisadoras e já num momento de desconstrução de tantos materiais. Eu me via no meio de um redemoinho “aprendendo a desaprender o que não havia aprendido”. Como desconstruir o que não havia em construção?

Talvez essa seja a tônica da *via crucis* do corpo. Mas foi em tal embate que eu pude ir me fazendo. Fui buscando, tateando, trilhando um acesso aos mais diversos aprendizados na prática, em processos de criação, nas mais diversas experiências. Assim, esses processos consolidam uma autoetnografia, “como uma escrita de si, que permite o ir e vir entre as experiências pessoais e as dimensões culturais, buscando reconhecer, questionar e interpretar as próprias estruturas e políticas do eu” (DANTAS, 2016, p. 173).

A introdução ao curso de Dança coincidiu com o desenvolvimento do Inventário no Corpo, em uma de suas disciplinas. Esse conceito é um dos eixos do método *Bailarino-Pesquisador-Intérprete* (BPI)⁷⁷, de Graziela Rodrigues (1997). Ali, eram desenvolvidas atividades, que buscavam uma escavação sobre a história sociocultural dos sujeitos envolvidos na disciplina, fomentadas pelas proposições de *Anatomia Simbólica* e *Estrutura Física*, metáforas emanadas das festas e danças tradicionais brasileiras.

As memórias de Folias de Reis ecoavam-me no corpo e faziam as memórias esvoaçarem em busca de novas histórias, possíveis encontros com foliões e o fortalecimento de um pertencimento a esse lugar. Assim, acontecia um desvelamento de paisagens já esquecidas, mas que iam sendo acionadas pelo corpo. Eram revoadas de imagens que trilhavam infância, juventude e o momento atual, já amparadas por uma ideia de cisão entre realidade e ficção, arte e vida, entre ciência e oralidade.

Nesse mesmo momento, uma oficina-montagem, realizada durante todo ano de 2006, na *Base de Dança*, espaço produzido pela *Confraria da Dança* (Diane Ichimaru e Marcelo Rodrigues), em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura de Campinas – SP, através do

⁷⁷ O método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) foi criado por Graziela Rodrigues através das mais diversas experiências em contato com manifestações da cultura brasileira. Desse observar, conviver e elaborar criativamente os processos advindo das experiências emergiu um método organizado em três eixos fundamentais, *Inventário no corpo, Co-habitar com a fonte, Estruturação da personagem*. Mais informações podem ser vistas em Rodrigues (1997) e Campos e Rodrigues (2015).

Prêmio Klauss Vianna de Dança – 2006. O projeto possibilitava o encontro com um coletivo de jovens artistas (artistas em processo de formação e/ou recém-formados) que acontecia durante dois dias semanais, em período noturno, no centro da cidade, na Estação Cultura⁷⁸, antiga estação ferroviária.

O lugar, suas estruturas histórias, os trilhos dos trens, os trens de cargas que ainda apitavam por ali reverberavam no corpo de cada um, espaço de lembrança, das histórias que ali haviam sido cruzadas, tantos encontros, tantas despedidas, tantos abraços, tantas esperas, tantos amores, tantas dores. Os encontros com tais elementos no corpo de cada um, aliado às buscas individuais, possibilitavam uma jornada criativa que tateávamos a cada momento.

Assim, geramos o espetáculo *Gosto de Calêndulas* (2006), que trilhou temporada pela cidade de Campinas em espaços diversos.

*A passagem do túnel evoca sensações,
Gira em ciclos de partidas e encontros.
O vento passa e espalha folhas de calendários.
Converge, converte, agrega, saboreia a linha do tempo.*

*Cada um experimenta sua história na chuva que passa,
No sol que se esconde.
Trilhos, linhas, rumos, planos,
Apontam a ponte, caminho sem fim.
Regenerar aquilo que merece, desvanecer aquilo que se vai⁷⁹.*

As experiências desse processo se revelara como uma extensão da graduação. Nesse ano, eu ainda tive a experiência retomada como aluno de capoeira com a Profa. Lara Machado, apresentando o trabalho *Almas Trôpegas* (2005-2006) e criando e apresentando um novo trabalho, criado no primeiro semestre do curso intitulado *Indizível* (2006).

Almas Trôpegas, desenvolvido em 2005, ao lado de Vanessa Dias e dirigido por Rosana Baptistella, ainda em processo de formação em dança, antes do meu ingresso no curso de

⁷⁸ A Estação Cultura “Prefeito Antônio da Costa Santos”, também conhecida como Estação de Campinas, Estação Central de Campinas ou Estação da Fepasa, é a antiga estação ferroviária central da cidade de Campinas, no interior do estado de São Paulo, no Brasil. Inaugurada em 1872, foi tombada como patrimônio histórico e cultural da cidade em 1982. Até 2001 serviu como estação ferroviária. Em 2002, tornou-se espaço cultural gerido pela prefeitura na gestão do prefeito que dá nome ao espaço.

⁷⁹ Trecho do release do espetáculo *Gosto de Calêndulas*, elaborado, coletivamente, e alinhavado por Diane Ichimaru.

graduação. O trabalho voltava-se para relação dos retirantes e seus deslocamentos, suas relações com a terra, com os cantos, com a vida. Na memória, ainda persistia a leitura e encenação de *Infernalma* (2003), baseada na obra *Vidas Secas* de Graciliano Ramos. Nesse novo momento, houve o contato com *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto.

Vanessa Dias entrava em cena com uma vela na mão e cantava o ponto de Oxalá, orixá da criação *O flà álá e o*⁸⁰, expandido a canção pelo espaço performativo. Estávamos lado a lado, vestidos de branco com a roupa toda suja de terra, a mesma que eu carregava num embornal⁸¹ e desejava, ritualisticamente, compondo o espaço circular tal qual uma roda de fogo. Após finalizar a ação de despejar a terra em círculo, vou preenchendo todo o espaço de dentro com a terra restante, construída com o rastro mnemônico da própria casa de terra, da terra pisada, do amassar a terra, de bater a terra para habitar a casa. Em seguida, nossos corpos se encontravam em contato e em resposta à sonoridade do *Quinteto Armorial*⁸². Entre 2005 e 2006, circulou por vários espaços da cidade de Campinas.

Indizível (2006) é um trabalho motriz, forte referência na percepção de identidade sociocultural. A obra possibilitou adentrar com mais intensidade os aspectos autobiográficos e as memórias que, naquele momento, sobrevoavam o modo de fazer-pensar dança.

As Folias de Reis inseriam-se na pesquisa corporal, especialmente, com seus elementos sonoros e as memórias incrustadas no corpo. Duas canecas beges e floridas, de ágata, haviam sido presente de uma velha benzedeira e foliã, a Dona Maria Laurentina. Os terços e rosários, tão comuns nas procissões, nas bandeiras de folias e nos momentos de oração compunham os símbolos da experiência performativa. E, assim, o que esteve em questão para

⁸⁰ Tradução livro do ponto de Oxalá: *O flà álá e o* (Cobrimos nossas cabeças com o Alá) *Ile Ile àwa* (E a nossa casa de santo).

⁸¹ Na cultura popular brasileira, o embornal ou “imbornal”, na linguagem falada, é uma bolsa que se leva a tiracolo, geralmente de tecido para transporte de qualquer material, especialmente de alimentos. É muito utilizada em viagens e também pelos manifestantes populares. É um típico adereço dos palhaços de Folias de Reis.

⁸² “O Quinteto Armorial foi um importante grupo de música instrumental brasileira, formado no Recife, em 1970, composto por Antônio Nóbrega, José Madureira, Edison Eulálio Cabral, Egildo Vieira do Nascimento e Fernando Torres Barbosa. A proposta era criar uma música de câmara erudita, com raízes populares. Assim, o grupo conseguiu realizar um trabalho de síntese entre a música erudita e as tradições populares do Nordeste. Até o final do quinteto, em 1980, foram gravados quatro LPs: *Do Romance ao Galope Nordestino* (1974); *Aralume* (1976); *Quinteto Armorial* (1978) e *Sete Flechas* (1980)”. Disponível em: <<http://antonionobrega.com.br/site/txt-quinteto-armorial/>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

a reverberação de tais símbolos, imagens e memórias repercutindo no instante presente, no corpo em movimento de criação artística.

A gira de Umbanda entrava em cena com o elemento simbólico da saia branca e das sementes “olhos de cabra”, usadas como guias em rituais com Exus, Baianos, Boiadeiros e Caboclos, e também nos momentos de incorporação/desincorporação dinâmica vivenciados com mais clareza no espetáculo *Ô de Casa? Ô de Fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana* (2014).

Em 2006, num momento ainda de impossível definição, daquilo que não era viável pronunciar em palavras, por isso denominou-se *Indizível*, tal esboço de criação, vivenciava uma experiência que acontecia no corpo e que o fazia tremer ou vibrar, que fazia pensar como algo que luta pela expressão, conforme anuncia Larrosa (2014b, p. 10). Com esse acontecimento, tal experiência foi ganhando contorno, ao longo da trajetória artística, reverberando-se, conforme fala o autor em “canto de experiência”, cantos que sonorizam as especificidades de cada uma dessas experiências. Cada canto tem um som, mais ou menos intenso, aventureiro, grandiloquente e, às vezes, é silencioso. Logo, ecoam no corpo cantos diversos, ressoando suas possíveis corporalidades. Da impossibilidade de dizer em palavras, dizemos o mundo no próprio corpo, em ação, um coração vivo pulsando memórias.

Imagem 41: Torção/Repulsa – Ensaio de *Indizível* (2006).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Marcelo Scalice.

Imagem 42: Indícios de um emblema Corpo-Bicho (2006).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Marcelo Scalice

Seguindo adiante com o processo de criação, eu queria aprofundar a relação com o elemento da terra tão atrelado às lembranças do meio rural e ao processo de luta pela terra no movimento social. Queria experimentar a corporalidade desse lugar. O que o elemento “terra”

trazia ao corpo? Dessa indagação, fui acionando lembranças ou a própria relação com as cores, com as texturas, as temperaturas, as sensações e aquilo que já estava impregnado no corpo e que os pés sabiam tão bem, delineando outras qualidades intrínsecas a uma corporalidade específica.

Da proposta da saia branca, trouxe outro elemento: a saia terracota. A imagem dessa vestimenta veio entretecendo uma narrativa corporal enviesada, pois trata-se de uma das mais tenras imagens, talvez a lembrança mais remota da infância, na qual estou deitado ao colo de uma mulher que vestia uma saia comprida e rodada, esta era azul e, provavelmente, a moça seria uma das filhas dos donos da fazenda onde morávamos na época.

As imagens da exploração do elemento terra, através da saia e das memórias que dela cingiam, contornam, na tecedura deste texto, dois momentos distintos. O primeiro, em 2006, após a criação do espetáculo *Indizível*, e o questionamento de que tudo era tão “branco” em contraponto a tanta visceralidade da terra, que o corpo expressava. Era um corpo em busca de suas raízes, um corpo que pertencia a terra e ali queria permanecer para arvorecer, configurando-se num espaço de experiência e me colocando em debate com tais atravessamentos nas salas de ensaio.

As experiências aqui registradas foram desenvolvidas no *Ateliê de criação fotográfica*, disciplina ministrada pelo Prof. Dr. Roberto Berton D’Angelo e fotografadas por Camila Cóis. Tal experimento não teve nome, não foi apresentado como compartilhamento cênico, mas esteve à mostra na exposição *Composição Espaço-Tempo*, sob a coordenação e curadoria de Roberto Berton D’Angelo na Galeria de Arte do Instituto de Artes da UNICAMP (GAIA).

Imagem 43: *Indizível* – ensaio com a saia terracota I (2006).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Camila Cóis.

Imagem 44: *Indizível* – ensaio com a saia terracota II (2006).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Camila Cóis.

Outro momento foi uma experiência recente, ancorada na presente investigação. Da terra como topografia do corpo, lugar em que coexistem instâncias visíveis e imagéticas e que ampliaram um modo de se relacionar com esta paisagem, com esta geografia. Tais ações amplificaram a construção do espetáculo que é parte desta pesquisa e será apresentado com maiores detalhes no capítulo 7, integrada ao projeto *Sagração à terra: territórios imaginais*.⁸³

Imagem 45: Quadro do vídeo *Corpo da Terra do Corpo*⁸⁴

Fonte: <https://goo.gl/ej2ssJ>. Acesso em: 16 fev. 2019.

Imagem 46: Quadro do vídeo *Corpo da Terra do Corpo*

Fonte: <https://goo.gl/ej2ssJ>. Acesso em: 16 fev. 2019.

Imagem 47: Ensaio de Guyrá Apó – Ave Raiz, (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: José Venâncio

Nesse movimento, fui me percebendo terra, tomando consciência de classe (e aceitando-a), assumindo-me, na travessia, o sujeito da terra, Sem Terra, marcadamente na pronúncia desta tese. A mudança do lugar da terra para os fluxos da cidade, provocou um

⁸³ Projeto contemplado através do Fundo de Investimentos Culturais de Campinas – FICC 2015/2016.

⁸⁴ Experiência disponível em: <https://goo.gl/ej2ssJ>. Acesso em 03 out. 2018. Outras experiências no blog: <http://danielscosta.blogspot.com/>.

estranhamento, ver-me outra corporeidade e tentar velar as memórias arraigadas no corpo. Tais velamentos aconteciam no modo de vestir, na dimensão e no fluxo do tempo que dinamizava as relações vertiginosamente, na banalidade do movimento, na espacialidade constante da cidade. Talvez, por isso, pude reconhecer em manifestações das culturas populares ecos de mim e, assim, seguir na dialética do jogo infinito de atritos culturais, acreditando na seguinte percepção desses terreiros populares:

A cultura popular tem raízes na terra em que se vive, simboliza o homem e seu entorno, encarna a vontade de enfrentar o futuro, sem romper com o lugar, e de ali obter continuidade, através da mudança. Seu quadro e seu limite são as relações profundas que se estabelecem entre o homem e o seu meio, mas seu alcance é o mundo. (SANTOS, M., 2010, pp. 596-7)

A terra está impregnada aos pés, aquiesce e tornea o corpo. As memórias terrenas que conformam suas texturas lisas, ásperas, terra vermelha, erosivas, terra pedregosa, terra repleta de espinhos, terra fértil arvorem troncos retorcidos, tortuosos e de pequeno volume. Árvores de raízes profundas, arbustos que buscam água na mais funda terra. Árvores de cascas grossas, duras, resistentes aos percalços do tempo, das estações da natureza.

Esse corpo impregnado tal metáfora, um arbusto do cerrado, começa a ganhar uma dimensão política *“um corpo que fala, grita e chora”*⁸⁵, vive emaranhado de suas dádivas, primazias e limitações. Essas últimas, na maioria das vezes, eram as mais vistas no contexto de formação universitária. O corpo da terra padecia para adentrar o chão duro e as pilastras da academia.

Indicativos de que eu não tinha energia, que não me dedicava, que iria reprovar a qualquer momento, (como fui reprovado no 2º semestre do curso em duas disciplinas), imitações grotescas acerca dos movimentos que eu fazia, interjeições sobre ser “tão expressivo”, para conformar quem, em determinada visão não tinha “técnica”, são algumas das experiências que ecoam na memória presente. Tais lembranças foram táticas de invisibilização dos saberes do corpo, das imagens, sempre rurais, que adentravam os exercícios de criação e de improvisação, de histórias que permeavam uma relação com a terra em experiência direta e não numa imagem distante do corpo. Eu me sentia alijado, muitas vezes, pelo conteúdo que trazia. Até o imaginário, ligado às minhas experiências sensíveis, era colocado em xeque. É possível estabelecer analogia ao que Gruzinski (2003) aponta sobre processos de colonização

⁸⁵ Release do espetáculo *Indizível* apresentado em 2006 no Festival do Instituto de Artes da Unicamp - FEIA.

que sempre agiram, numa lógica de apagamento de uma cultura sobre a outra, impondo coercitivamente tais elementos, tal qual foi o processo de destruição da alma indígena como nos mostra Gambini (2000). Tão bem entranhado (sem esquivar-se dos projetos pedagógicos), os dispositivos do “poder invisível”, apontado em Pierre Bourdieu (2002) e a ideia de também “poder disciplinar” apresentado em Michel Foucault (2005) são situações que corroboram na invisibilização de uma forma de conhecimento sobre a outra, amparadas na relação colonial do poder e dos saberes.

Eu tinha constrangimento de mostrar as rachaduras dos meus pés e, ao mesmo tempo, explorar a temática sobre a origem vinculada ao Movimento de luta pela terra não era algo que gostaria de fazer. Eu assumia o desejo de trabalhar com tais imagens, mas era algo muito mais voltado para a introspecção do que para expansão. Tinha convicção das experiências que contornavam meu corpo e foi em busca disso que aprofundei minhas pesquisas e desejos na área. Entretanto, não queria ser visto como um sujeito “Sem-Terra”. Queria viver a experiência da dança sem rotulação – mas, hoje, vejo o quanto isso era impossível.

E, assim, fui seguindo, perambulando, contornando os desafios, aproximando-me das dificuldades para fazer delas trampolim, criando minhas próprias táticas de resistência, num movimento que, claro, tenta atravessar a linha abissal (SANTOS, 2007), mas que está entranhado das suas mazelas. Percebi que o desafio seria longo, o desejo de desistir surgiu, nos primeiros anos, as dificuldades financeiras e as perspectivas artísticas. Apoiei-me no diálogo, nas encruzilhadas. Expandia o corpo para dançar em terreiros diversos, em conversa tal qual um sujeito *trickster*, uma postura para enfrentar o mundo assim, uma tática de resistir e coexistir.

Tal sujeito *trickster* associava-se, primeiramente, aos palhaços das Folias de Reis depois, fui buscando elementos nas fundantes, nos Exus e Pombagiras, entidades das Umbandas. As características de tais sujeitos estão associadas à astúcia e à tolice, ou a ambas. São figuras engraçadas e cômicas, mesmo quando ligadas a universos sagrados. São sujeitos do truque, da malemolência, do jogo, da ginga, do improviso, do drible e atuam como um equilibrador, um comunicador de mundos, mensageiros.

Do mesmo modo, conforme minha visão, acerca da associação dos palhaços e Exus como figuras *trickster*, figuras essas que vão alinhavando meus passos entre as jornadas e nas encruzilhadas deparadas nas trajetórias de vida e nas especificidades desta pesquisa apoiada

nas palavras-corpo de Manoel de Barros como uma “vocação de erva daninha”, de gosto rasteiro, reentrâncias, rachaduras, paredes, frinchas, gretas.

As Folias foram pontos de fuga. Apesar de emaranhadas na memória, tais manifestações consolidaram uma ilha segura para que eu pudesse agarrar em algum lugar que transitava entre os dois mundos. Após a experiência do *Inventário no Corpo*, com a criação coletiva com a *Confraria da Dança*, com vivências nas Folias de Reis, propus a Camila Cóis e a Rosana Bapstistella a elaboração de um projeto cultural que abrangia uma pesquisa no universo das Folias de Reis da cidade de Campinas. Fomos contemplados com o projeto *A Folia de Reis como processo de linguagem artística: resgatando identidades*, através do Fundo de Investimentos Culturais de Campinas (FICC 2006/2007).

Rosamélia e Bartolomeu foi espetáculo que resultou da pesquisa de campo com as Folias da cidade, entre os anos de 2006 e 2007. Descortinei, nesse peregrinar junto às Folias, um ambiente intrinsecamente familiar, de histórias, memórias e vivências, ao longo da infância e da adolescência. Ecoavam os giros e chegadas, a luminosidade incandescente das festas populares, a vastidão de comidas, seus cheiros e sabores, o entoar dos cantos melódicos, acres, sofridos... As rezarias, as “benzeções”, as brincadeiras burlescas e jocosas dos palhaços (também conhecidos como bastião, tenente, marungo, boneco, alferes, saca-trapo, matias etc).

A pesquisa, vinculada ao referido projeto, vislumbrava uma espécie de mapeamento, mas o tempo era restrito, assim como o apoio financeiro. Entramos em contato com alguns grupos foliões, mas percutiu mais forte o encontro com o *Grupo Folclórico Voz do Oriente* e *Grupo São José Operário de Folia de Reis* nos distritos adjacentes, Ouro Verde e Campo Grande, respectivamente. Essas regiões configuram-se em espaços muitos populosos da cidade, contando com quase meio milhão de habitantes, ou seja, quase 1/3 da população total⁸⁶, localizando-se na periferia urbana.

As histórias trilhadas pela maioria dos sujeitos-foliões que integravam esses grupos ligavam-se à própria história de povoamento de tais distritos, desde a década de 1950. Os percursos diaspóricos e diversos faziam o cruzamento de tantas histórias e a detonação de uma forma de pensar e viver a temporalidade, assim como uma ordenação dos espaços, inclusive a

⁸⁶ Segundo o IBGE, no censo de 2017, a população de Campinas é de: 1.194.094. Apenas em 2015 essas duas regiões foram alçadas à qualidade de distrito de Campinas, por meio de plebiscito. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/campinas/panorama>. Acesso em: 9 out. 2018.

relação dos corpos nesses contextos (BRANDÃO, 2009, p.36). Tais jornadas originavam-se de contextos rurais para os contextos urbanos e as manutenções das folias nesta cidade eram uma maneira de estar atado a um lugar do passado numa reatualização constante.

Os momentos de devoção do corpo, ao corpo do outro, compartilhamento, caminhar lado a lado, acreditar e precisar do outro. Ouvir histórias, reviver as nossas, encantar-se com tamanha vontade de resistir em meio à gira da sociedade moderna – revolução tecnológica, modos de comunicação, relações de poder, expropriação – em detrimento de um modo de fazer tão analógico, simples, mas nem por isso menos potente.

O encontro com tantas histórias emaranhadas, de um povo, em sua maioria do seio rural, fazia com que eu adentrasse a minha própria história. Eu sentia um pertencimento deflagrado por esses corpos-foliões, com tantas histórias vividas, tantas estações experienciadas, reinventando estratégias de sustentação, de um modo muito intuitivo, fui me sentido em casa e girei como se aquela demanda também fosse minha.

Os giros aconteciam pela cidade de Campinas em suas regiões periféricas. O desenho espacial (coreográfico) era minucioso. A partida era a saída do giro e dali se embrenhavam pelos contornos da cidade e os percalços que aquele espaço provocava. As visitas, de casa em casa, iam sendo feitas aos finais de semana – sábado e domingo-, entre 8:00 e 17:00 horas, sempre com margem para muitos atrasos ao finalizar.

Eu saía com as páginas amarelas da lista telefônica, com transporte público, atravessava bairros desconhecidos, vias ainda sem pavimentação, desenhos de uma cidade distante de uma “cidade limpa”. Contatos telefônicos ainda eram pouco comuns, pois muitos dos mestres não tinham telefones móveis. Inúmeras vezes, eu me direcionava por aquele bairro e perambulava a pé, até achar a cantoria das folias.

Assim, vivenciei tal experiência durante anos e anos e ainda o faço na certeza de que assim sempre farei. Girar, peregrinar é um lugar de acreditar em outros mundos possíveis, de perceber tantas histórias sustentadas por corpos mnemônicos que compõem uma paisagem da cidade alienada, indo ao encontro do que coloca Brandão (2009, p. 38):

Formas de vida e populares de racionalidades e sensibilidades que poderiam parecer antirracionais e ultrapassadas. Sistemas de ideias e estilos de ação, fora do tempo e do lugar. No entanto, eles podem ser pensados como contra-racionalidades.

O encontro com as Folias foi provocando encruzilhadas potenciais. A história de vida de Seu Coquinho, embrenhada à história de Dona Conceição, sua esposa na época, foi inspiração na execução de um projeto vivenciado e apresentado na forma de livro (COSTA, 2010) em que, através de uma convivência, partilhamos histórias, narrativas e o belíssimo encontro de vida desses dois sujeitos. Tal encontro deu-se em ritual de Folia, quando sua antiga *corporação* foliã passou em peregrinação e pediu pouso à sua família. Depois desse encontro ritual, a vida dos dois seguiu lado a lado até o falecimento de Seu Coquinho em 2009.

Na sequência destaco trechos de entrevista realizada com Dona Conceição⁸⁷:

...eu conheci ele na Folia de Reis. Nós morava num afazenda. Do lado tinha o rio e nós morava do lado de cá (demostrando com as mãos), que tinha várias fazendas, sítio, e ele morava em outra fazenda que tinha antigamente, porque hoje nem tem mais.

... eles posaram lá, no outro dia, fizeram café, a minha mãe já fez bolinhos, ali rapidinho, tomaram café no outro dia. E ali que eu conheci ele. Ele era novo, sabe, e eu também era nova. Eu divia tê o quê? Eu casei com 22, eu divia ter uns 20 anos, mais ou menos... 19 anos, 20 anos, ele também. E ele é... acho que três ou quatro anos mais véio do que eu. E ele também era novo na época. E aí... eu conheci ele ali na Folia de Reis, naquele dia em casa.

Essa bela história de encontro associa-se, em certa medida, à trama da criação de *Rosamélia e Bartolomeu*, espetáculo concebido no ano de 2007. Resvalou-se no imaginário dos artistas-criadores um desnovelar histórias de velhos. Corpos velhos que se mesclam com a lembrança pueril entretecida entre palhaços-foliões. A tríade *velho-palhaço-folião* concretizou o manancial de experiências partilhadas, em campo, com tais sujeitos, coexistindo no instante de seus rituais, compondo aquela paisagem festiva que a *corporação* foliã tangia na cidade.

Nos laboratórios criativos, arquétipos velhos compunham nosso imaginário. Experimentando dinâmicas, exercícios de improvisação, o imaginário povoado do coexistir com os velhos foliões imprimiu nos artistas-criadores a corporeidade específica, isso aliado às histórias de cada um. Eu trouxe à tona o velho barbudo Bartolomeu, acionado em tantos experimentos criativos. Camila trazia Amélia e Rosa e orientada pela diretora compõe Rosamélia, um encontro. Assim, *Rosamélia e Bartolomeu* foi uma história dança contada em

⁸⁷ Entrevista realizada com Dona Conceição, em sua residência, em 6 mar. 2010, Campinas, SP.

gestos, brincadeiras, silêncios, visualidades e na experiência que atravessava cada um dos participantes.

A criação do trabalho aconteceu paralelamente à vivência no curso de graduação em Dança. Os ensaios ocorriam no próprio departamento de Artes Cênicas e Corporais da Universidade, na Cooperativa do Saber (espaço no qual Rosana ministrava aulas de dança) e, especialmente, nas raízes emaranhadas e acolhedoras das árvores do Centro Cultural Casarão do Barão dando uma textura imprescindível ao trabalho.

Aliávamos ao chão de terra e a decomposição das folhas e flores do oitizeiro que caíam. Assim, concebeu-se o espetáculo que foi apresentado em escolas da cidade de Campinas e em temporada noturna no próprio espaço cultural referido, em que foi elaborado em primazia. Ali, assentávamos o cenário criado pela artista-docente Helô Cardoso e na concepção de luz de Eduardo Albergaria. O cenário aparentava um gongá (altar) de Folia, e a luz simulava um terreiro, iluminado por uma luz incandescente. Por último, a música trouxe elementos sonoros da própria folia, em especial a caixa de Folia de Reis e músicas típicas desse universo sob a orientação de Marco Scarassatti.

Imagem 48: Daniel Costa em cena de *Rosamélia e Bartolomeu*, (2007).

Fonte: arquivo pessoal.
Fotografia: Rosana Baptistella

Imagem 49: Camila Cóis em cena de *Rosamélia e Bartolomeu*, (2007).

Fonte: arquivo pessoal.
Fotografia: Rosana Baptistella

Imagem 50: Daniel Costa em cena de *Rosamélia e Bartolomeu*, (2007).

Fonte: arquivo pessoal.
Fotografia: Rosana Baptistella

Imagem 51: Daniel Costa e Camila Cóis em cena de *Rosamélia e Bartolomeu* em Escola Municipal de Campinas (2007).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Rosana Baptistella.

Imagem 53: Máscara de Rosamélia criada e confeccionada por Helô Cardoso.

referências da cultura brasileira e da arte africana, das cores aos traçados elaborados a partir do molde do rosto de cada um de nós.

Das pesquisadas vivenciadas em campo, apresentávamos à Helô que inclusive visitou algumas Folias com o grupo. Assim, ela ia construindo suas referências e participando das investigações nos espaços de experiência cênicas, quando ideias do trabalho iam sendo levantadas, através do corpo num campo aberto de desejo e criação.

O espetáculo propiciou o encontro com tais artistas interessados na trama com a cultura popular brasileira. Helô Cardoso foi a parceira mais perspicaz, talvez pela proximidade do encontro, já que era professora da Unicamp, e nos víamos com mais intensidade. Ela estava interessada na pesquisa com as máscaras brasileiras e o encontro foi profícuo. Além de toda concepção de cenários e figurinos, o trabalho com as máscaras voltou-se para um hibridismo de referências. Com isso, brincamos com as proposições das máscaras teatrais, as máscaras de Folias e de outras

Imagem 52: Máscara do personagem Bartolomeu criada e confeccionada por Helô Cardoso.

Imagem 54: Jair, a criança e Genésio, palhaços de Folia de Reis com suas máscaras no portão da casa visitada em giro (2006).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Camila Cóis.

Imagem 55: Jair e Genésio, palhaços de Folia de Reis com suas máscaras no portão da casa visitada em giro (2006).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Camila Cóis.

Dali, a parceria se desenrolou para outro trabalho com toda essa equipe, o espetáculo *Entre Paragens*. Antes disso, após a dissolução do trabalho em duo, reelaborei o espetáculo para uma versão solo sob a orientação de Bapstistella com intuito de apresentar em outros locais e em outras cidades. A agenda atribulada da graduação não permitiu que Camila e eu continuássemos juntos a desenrolar o trabalho que talvez necessitasse de alguns processos contínuos criação. Também o fato de as Folia evocarem tantos lugares esquecidos da memória

que queriam via à tona permitiu a criação de um vínculo maior e a estruturação em forma de solo me possibilitava expandir o contato com o público e também com outras Folias⁸⁸.

No processo de adaptação, volto a tramar à saia como lugar de exploração, como dispositivo que demarca um espaço discursivo, seu símbolo, sua visualidade, sua geração de movimentos, em contato com o corpo em dança, desafiando-o sempre a sair de uma verticalidade imposta, ao bloqueio do quadril como dinâmica de movimento e travar espacialidades espiraladas, arredondadas, circulares distantes de um universo masculinizado na hegemonias sociais (sobre a construção do que é ser homem). A falta da personagem Rosamélia, talvez tenha influenciado na relação da ausência, dos silêncios, das esperas. Bartolomeu iniciou sua vida em solidão. A solidão de quem espera algo, vive a contar ou a lembrar de histórias. Conta histórias por meio de seus movimentos vagantes, tensos, proféticos, miúdos, expansivos. Transita entre espaços adversos e divaga em si mesmo.

Além de tais características, o contato com Seu Coquinho e seu modo de falar sobre as profecias e os segredos de folias contamina a temporalidade desse trabalho entre presságios e tantas profecias. Quando ela ira falar dessas questões do mistério, curvava seu corpo para próximo do seu interlocutor, mudando o volume da fala quase com o dedo chegado à boca, em busca de atenção e silêncio e pronunciava: - “É a profecia!”

Ao fechar os olhos, revejo e percebo tal expressão com sua voz rouca e vou-me lembrando que ele dizia que cantava nos momentos dos rituais, apenas de olhos fechados, fato que pude observar nos vídeos registrados. Em contraponto, o velho folião era um sujeito sagaz, gozador, um sujeito brincalhão, *trickster*. E, é assim que guardo a memória do último momento que o vi, por acaso, em frente ao Hospital e Maternidade Celso Pierro, em Campinas. Ali, ele falava que estivera doente e estava à espera do transporte público para ir embora.

A figura de Seu Coquinho fixava-se em minha memória, com a ideia de outro mestre, nosso vizinho, em Santa Vitória, o Mestre Calixta (Seu Calixtinha), senhor negro, de estatura baixa, cantador de folia. Ele perambulava com sua bicicleta e o som do ganzá que ainda ecoa no corpo. A bicicleta parecia uma bandeira de Reis, cheia de penduricalhos coloridos e a percussão da caixas de folia era anúncio sintomático da visita dos Foliões de Reis (que muito se assemelhava ao Moçambique e sua magnífica dança de fitas) quando peregrinavam na cidade próximo ao que ressalta Baptistella (2010, p. 3).

⁸⁸ Síntese do espetáculo *Entre presságios e outras profecias* (2008). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8n5MDW87XdM>. Acesso em: 09 out. 2018.

Nas Folias, várias nuances de fluxo e de emoções ocorrem. Enquanto o mestre, o contra-mestre e os foliões cantam as embaixadas, há um tom solene nos corpos, nas vozes e nas atitudes das pessoas. Nesses cantos, escalas nos finais de frases musicais percorrem da voz mais grave à mais aguda entre os foliões. Quando fazem esta escala do grave ao agudo, é visível o movimento corporal em que firmam a base - no grave - e impulsionam para o alto, cada vez mais, porém sem perder contato com o chão, atingindo notas bem agudas, como uma “escalada” da terra ao céu. Esse percurso da voz nos permite perceber nitidamente a integração do corpo e o preenchimento do espaço interno (do corpo) e externo (do ambiente).

Do lugar onde entoam as Folias, há nos cantos, nas poesias declamadas pelo palhaço, nos corpos de todos os participantes-rituais um sentido de integração, o que Baptistella (2010, 2004), através de seus estudos e experiências na dança entrecruzada à corpo-oralidade popular brasileira e Klauss Vianna (1990), a partir de seus estudos de preparação corporal na dança e no teatro, associam à ideia de “inteireza”. Tal percepção também já foi aqui observada no relato de Ailton Krenak (2015), quando este descreve um modo de vida indígena em inteireza com a natureza na região onde morava, o vale do Rio Doce.

Esse sentido de inteireza, talvez seja a força maior que nos move, quando nos percebemos em contato com tais lugares e contextos. Cada som emanado dessa *corporalidade* advém de um passado ancestral, transpassa o presente para reverberar num momento futuro, pois se constitui corpo, nesse fluxo permanente de interações e trocas.

2.3. *Corpo, ancestralidades e as primeiras notas autobiográficas*

Em 2007, durante processo de formação, tive contato com a abordagem da Profa. Dra. Inaicyr Falcão dos Santos, a proposta *Corpo e Ancestralidade* (SANTOS, 2006). Tal trabalho empreende a elaboração de uma proposta artística – na encruzilhada entre dança-arte-educação – que busca o entrelaçamento dos elementos míticos e estéticos da tradição africano-brasileira. Advindo de uma dimensão dos conhecimentos da oralidade que também se reconhece corpo, do modo como tramamos a percepção *corporalidade*, a proposição se reflete numa criação artística encarnada e distanciada de uma dimensão folclorista ou romantizada que concerne os olhares externos à dimensão da cultura popular brasileira.

Há uma relação inerente com a memória ancestral, que ilumina o caminho nas encruzilhadas entre passado e presente, sagrado e profano, arte e vida, entre ritual e teatro, potencializada em diásporas performativas. Trata-se de uma elaboração estética que partiu da

experiência com a artista-docente-pesquisadora, das suas histórias de vida, memória ancestral e intertextualidade com outras referências conforme ela própria elucida:

O conjunto dos elementos vivenciados, foi concretizado na elaboração do poema “*Ayán: Símbolo do Fogo*”, roteiro inspirador da criação cênica e que abre este trabalho. Procuro, assim, recuperar e reelaborar o universo simbólico e mítico do tambor Batá. A vivência pessoal no processo da pesquisa, tornou-me consciente dos movimentos corporais, técnicos e da possibilidade da criação artística. (SANTOS, 2006, p.37)

Aliado ao contexto pedagógico, ao longo de sua atuação como docente na Unicamp, Inaicyra pressupõe que é possível, através da dança, das histórias de vida, das vivências com elementos míticos e estéticos da cultura, promover uma abertura para pluralidade, para a alteridade e a valorização das tradições que não seja somente a sua. O trabalho com os mitos, por exemplo, não implica atar-se a um contexto histórico isolado, mas uma maneira de compressão do mundo contemporâneo com a reatualização dos mitos, tensão que a autora faz com Mircea Eliade (2016).

Viver tal abordagem expandiu minha percepção para outros modos de lidar com a dança no contexto com a cultura brasileira com a qual ainda não havia tido contato. Entretanto, muitos outros elementos tangenciavam questões já dimensionadas, como o processo que não ocorre de modo linear, nas reflexões de cada artista, acerca dos elementos criativos com os quais dialogar e a formação mobilizadora desses aspectos.

A aprendizagem *corporal* com Inaicyra foi imponente. Ainda guardo as imagens de seus movimentos que tramitavam entre algo muito sutil e, em seguida, de forma expansiva. Sua pedagogia impregna-se na memória do corpo em imagens muito sutis que começavam a povoar os sentidos deste em sequências e gestos coreográficos como a própria criadora descreve:

No arrebanhar com os ombros e com as pernas, por exemplo, as mãos eram usadas normalmente como um instrumento, pegando, agarrando, empurrando, torcendo. Produzindo gestuais, elas também tornaram-se um facão ou uma peneira. Essa ação era ampliada para todo o corpo e dissolvida na dança, o que fazia eliminar os aspectos miméticos do primeiro estágio. Assim, pudemos chegar a novas formas de expressão por parte das alunas. Havia, portanto, o objetivo e a prática de conduzir o ensino dentro de uma elaboração orgânica, envolvendo o saber científico e o saber empírico. (SANTOS, 2006, p. 105)

Os movimentos das danças aliados às ações cotidianas como lavar, pegar, torcer, esfregar, cavar, peneirar, varrer compunham as proposições de sala de aula junto com ações

que estavam relacionadas ao universo mítico dos orixás, como cortar, desbravar, lutar, atirar, arremessar, espanar, pilar, arrebanhar e o entregar. Tais elementos, ainda segundo a autora, eram trazidos, relacionando-se a outros como o jicá (saudações dos orixás no corpo), o gingar, o sapatear, o sambar.

As propostas apresentadas por Inacyra iam fazendo com que os movimentos ganhassem sentimento, intenção e uma força expressiva viva, que ela ainda provocava como “pensar, sentir, explorar, descobrir, expressar”, ou seja agir. De tal modo, a abordagem das tramas ancestrais do corpo possibilita “irmos mais fundo nas buscas de informações e de nós mesmos, ir além dos espaços corriqueiros, imutáveis, desgastados, permitindo o surgimento do ‘novo’” (SANTOS, 2006, p 78).

Descortinava-se, então, diante dos olhos (e do corpo todo), uma percepção de liberdade através da dança. O aprendizado ali vivenciado relacionava-se à maneira *sui generis* que o aprendizado com a *corporalidade* brasileira vai configurando. É o viver junto, sentir, perceber, repetir o movimento do outro, através do seu próprio corpo (com suas potencialidades e limitações), e dançar junto com as sonoridades, relacionar-se com o espaço, dilatar o corpo, festejar, alegrar-se, contagiar-se, vestir-se de possibilidades. No contorno da proposta, havia um espaço de liberdade do aprendizado corporal, mas que não era destoadado de técnicas, meios, instrumentos. Tais aspectos alicerçavam as pedagogias das danças e movimentos apresentados, mas a tônica era sempre a reverberação no sujeito, o que nos colocava diante de outros modos de fazer, outros modos de perceber o mundo, outros modos de viver e de pensar o corpo.

Tal como Agamben (2008), Bosi (2003, 1994) e Matos (2007), estamos num processo de apagamento e silenciamento, no qual as pessoas não têm tempo e não se permitem às escutas singelas, ao encontro com o outro, ao olhar o rastro atrás. Diante disso, a proposição acerca do corpo e da ancestralidade coaduna com a perspectiva da experiência proclamada por Larrosa (2014b), pois ela requer um gesto de interrupção, uma pausa, um desvio, permitindo aos sujeitos contemporâneos uma possibilidade de experiência em contraponto com a pobreza de experiência destacada por Walter Benjamin (1987).

Para Olgária Matos, há um “malestar” na contemporaneidade que confisca a possibilidade do “espaço de experiência”, num sentimento de monotonia ou “tédio crônico”, em que a experiência do tempo evolui-se ao qualitativo, que perde a qualidade dialética do vivido, vivido que tecia lembranças e esquecimentos (MATOS, 2007, p. 19). E é nesse lugar que

ancoro minhas raízes, faço o pouso para poder avoar, arvorecer numa relação entre a vida e a arte ou como nos apresenta lindamente a emblemática metáfora da professora Inacyra (SANTOS, 2006) calcada em Juana Elbein dos Santos (SANTOS, 1986), “Da porteira pra dentro, da porteira pra fora”.

Tal imagem me provoca um lugar de encontro, de viver entre mundos, deslocar entre as margens, como um rio que corre entre seus ancoradouros. É um lugar da encruzilhada, vivendo e padecendo com suas próprias histórias, com suas paisagens no corpo, com seu imaginário acionado em movimento, vivendo a sua própria *Via Crucis*.

Fui trilhando esse caminho, o caminho da cruz como metáfora de um giro de Folia e os encontros nas encruzilhadas, e assim constitui um caminho-corpo ancorado em verdades temporárias, mas com a dimensão de raízes profundas. Tal caminho é um perambular por tantas estradas e confluir pensamentos numa jornada que nunca tem rumo certo.

O meu processo de graduação seguiu atribulado, com inúmeros questionamentos. Eu me perguntava, diversas vezes, o que estava fazendo ali. Furar a bolha de uma dança que já estava cristalizada me angustiava, ao mesmo tempo em que me possibilitou aproveitar as festas, os encontros marginais que me levavam sempre ao espaço de um arrebanhamento da memória, de um modo profundo. Era o lugar no qual eu me escorava, me sentia seguro.

Em 2008, após consolidar uma adaptação solo do espetáculo *Rosamélia e Bartolomeu* para *Entre presságios e outras profecias* e apresentá-lo em Campinas e cidades limítrofes - Amparo, Jaguariúna, Santo Antônio de Posse, Americana, na insistente parceria com Rosana Baptistella, resolvemos inscrever o projeto no Fundo de Investimentos Culturais da Cidade de Campinas – FICC 2008/2009.

O ano de 2009 voltou-se então para a criação de um novo espetáculo que seguiu as trilhas das experiências anteriores, perambulando entre as estações dos caminhos já pisados. Nesse novo contorno, prevíamos a intensificação da aproximação com a memória do corpo-sujeito, nos espaços em que Folia trouxessem memórias para o exercício da criação. E, assim, abro frestas de diários já esquecidos nas teias supérfluas das memórias virtuais, acionadas no exato momento em que a escrita vai embrenhando-se e ganhando corpo.

Caderno de Criação de *Entre Paragens*
achados mnemônicos em 10 de outubro de 2018

08 de Junho de 2009

*Dizer o que não se quer ouvir... ou fazer
 A sujeira do mundo... a culpa é sua.
 Minha dor é visceral. Eu sempre caio, mas
 levanto
 É dor de quem sente o filho nascer... é dor de
 quem sente o filho partir.*

*Minha avó ainda canta aquela antiga canção
 de ninar... Eu não sei qual. Só sinto seu coração
 batendo bem no meu ouvido.
 Ouço a voz do meu avô... é a boiada.*

*E o rabo do cachorro... eu saio correndo
 segurando-o pelo rabo e sento nas suas costas.
 Ele é mais forte que eu.
 Do rabo do cachorro a corda cisterna. Eu
 amarro no corpo. Sentado ali na beirada
 comendo ovo frito... a textura... RS*

*Na casa da Maria Paula, alguém de vestido
 “azulzinho” e eu no colo, parece de tijolos a
 vista, não vejo o rosto de ninguém. E volto pra
 minha avó e seu acalanto... festa no quintal,
 teto sem fundo, infinito.*

22 de Junho de 2009

*Velho – festivo
 Pé no chão – mastro de São João
 Ataque corporal e punho fechado.
 Mão que guia o corpo e o movimento.
 Estrada de terra – corredor do fundo
 Ataque – diagonal direita frente*

*Circularidades – com precisão
 O velho de novo
 Joga o corpo fora – “estremilique”*

24 de Junho de 2009

*Vó de Cócoras e árvore no quintal
 Rouba o santo da Dona Maria pra chover. Procissão...
 Romaria... Reza... Benzeção... Velas Acesoas.
 Rouba santo do altar e coloca dentro da roupa.
 Estradas de terras – fazendas...*

Benzeção contra Quebranto:

*Com dois eu te vejo,/três eu quebro encanto/a palavra de
 Deus e a Virgem Maria é quem cura/Quebrante, mal-oiado
 e oio ruim,/Leve o que trouxe/Deus, benza (quem estiver
 lendo) com a santíssima Cruz./Deus defenda de mau-
 olhado, de quebrante, de macumba,/De feitiço, de malefício
 e de todos os males que lhe fizeram./Quem está fazendo
 ferro?/eu sou aço;/Quem está fazendo é o demônio/e eu
 vos embaraço, com os poderes de Deus, Jesus e a Virgem
 Maria.*

29 de Junho de 2009

*Corpo-instrumento
 Possibilidades...
 Som que sai do corpo...
 Emana uma voz gutural.
 Velho ágil... Forte... Repreensivo... Ataque...
 Circularidade como ponto de encontro.
 Mão de bicho... bicho que nasce do chão.*

Dos últimos dias...

*O Bartô tá sozinho em casa. A Rosamélia não está lá. A casa está
 tumultuada de seus badulaques. É chegada a hora da arrumação e
 tudo traz novas e velhas lembranças.
 É como abrir velhos baús e remexer, vasculhar tudo. Ao mesmo tempo,
 é como simplesmente olhar pra tudo que está ao lado, enxergando
 seus mais sinceros significados.
 Sozinho ele profetiza... sua própria história...
 São lembranças da Folia... como algo que passou, que guardou no
 corpo e em cada pedaço de todos seus espaços físicos...*

*A bandeira traz um peso significativo... representa todo um tempo
 vivificado. É o que reforça sua ligação com o antepassado...*

A máscara é ponto de transição entre mundo real e imaginário... É ponto certo de passagem... é quando o colorido da vida passada vem à tona e o tom avermelhado do seu presente se desfaz...

A Rosamélia está impregnada em todos os cantos de todos espaços... há um apreço, um cuidado com tudo que foi seu... ao mesmo tempo, há uma sensação de sepultamento.

Brincadeiras de criança...

Sons que ecoam de todos os lados... inebriantes, minimalistas, estranhamente sinceros.

Cantiga de ninar...

Arrumar a casa... reorganizar... contar histórias, destrançar os fios, tecer novos...

O chão tem textura...

O teto chama atenção...

Nasce *Entre Paragens* apregoado no sentido essencial das encruzilhadas. O trabalho estreou em 2010, vivendo as intempéries das políticas de financiamento da cultura e os atrasos das produções da edição desse fomento. Cumpriu temporada, entre abril e maio de 2010, em diversos espaço da cidade: Tugudum, ONG Patrulheiros, Centro Cultural Casarão e Lume Teatro. Nascedouro, ancoradouro, presságios, mistérios, ladainhas, paisagens, caminhos, “entrelugares”, paragens... *Entre Paragens*.

Imagem 56: Cartaz Entre Paragens (2010).

Fonte: arquivo pessoal. Arte: Tiago Bassani.

A questão com a terra, cada vez mais se consolidava sob os pés. Vinha sempre uma certa obrigação militante de lidar com esse tema e tencionar as origens de modo mais evidente.

Eu ainda titubeava. Não me sentia seguro em lidar com tais configurações. Trazia muitos dos elementos ancorados em metáforas e no imaginário sempre persistente.

Segui com a minha “*Via Crucis* do Corpo”, aliado nas palavras-corpo de Clarice Lispector (1998), em seu livro homônimo, que ilumina: “quem não passou pela *via crucis* passará”. Tal contorno poético me fazia associar essa *via* ao meu próprio percurso diaspórico análogo às peregrinações foliãs em seus giros, jornadas.

A *Via Crucis* ou Via-Sacra representa o “caminho da cruz”, o trajeto realizado por Jesus Cristo desde a condenação até à ressurreição. Esse percurso é composto por estações que narram acontecimentos e percalços que ele viveu. Assim, a *via crucis*, começava a desenhar-se no meu corpo como uma ideia de caminho, algo que narrasse uma diáspora performativa, assim como os giros de Folias de Reis. As estações talvez estivessem despontando com a ideia de encruzilhada, lugar de acontecimentos, que hoje me permito articular.

***A via crucis do(s) corpo(s)*⁸⁹**

Corpo que acumula gestos
Corpo com cargas de vida
Corpo em transe e em trânsito
Corpos que não se tocam
Corpo acuado, desprotegido, distendido, dolorido
Corpo se reinventando, memória do corpo, corpo marcado – corpo boi-
de-piranha,
Corpo no brete, corpo marcado pra morrer, o grotesco incorporado
Corpo encurralado, em retirância, em itinerância
Dores do corpo
Corpo daqui, corpo de lá: as cidades, os bandos, os pastos, as
possibilidades
Corpo que decalca caminhos, ambientes, paragens
Corpo que fala, performatiza, carrega, leva e traz
Corpo memória, bagagens de dança, de movimento, de vida.
Corpo mapa, suas linhas imaginárias, sua(s) via(s) crucis.

E foi assim que desenhei um projeto de Trabalho de Conclusão de Curso o qual intitulei de *A via crucis do corpo ou a renúncia de um corpo vazio*, tramada durante todo o ano de 2010,

⁸⁹ Texto elaborado em parceria com Carlinhos Santos, durante elaboração de projeto homônimo submetido ao ProAC - Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo, em 2012.

em parte concomitante à finalização do espetáculo *Entre Paragens*, estreado em abril do mesmo ano).

Ali, eu colocava questões que queria investigar aliadas aos contextos performativos e imaginais vivenciados com as manifestações de Folias de Reis e também outras manifestações que havia vivenciado nesse percurso de formação, especialmente, as Umbandas e os Jongos. Era um movimento de afirmação e de resistência sobre uma ideia de um corpo vazio, que precisava aprender técnicas e técnicas. A renúncia do corpo como receptáculo desguarnecido era a aceitação de um percurso de dificuldades e de achados muitos significativos, construído numa diáspora performativa, num caminho de formação que apontou possibilidades, dúvidas, dificuldades, potências criativas, encontro com o outros, compreensão de outros saberes negociando e agenciando entre as margens em que me posicionava.

Desse lugar, eu travava uma possibilidade de resistir aos imperativos da formação acadêmica trilhando, durante 12 meses, um percurso e as estações próprias. A Profa. Dra. Inaicyra, como ela mesma dizia, estava transcendendo da Unicamp (afastando para aposentadoria), imagem que eu achava lindíssima. Portanto, tive um novo encontro, a Profa. Dra. Marília Vieira Soares, a Marília Baiana, quem me acolheu nas angústias e abriu um espaço para orientação de tal trabalho durante a finalização do processo de formação.

O contato com Marília Baiana trouxe uma reaproximação de uma emblemática figura da dança, Mary Wigman (1886-1973) e sua obra *Hexentanz (Wicth Dance)*⁹⁰, de 1926, aliado ao contexto da *Ausdruckstanz* (dança de expressão)⁹¹. A professora havia feito uma tradução informal do seu livro *A linguagem da dança* (1963), no qual a artista alemã descrevia minuciosamente sua visão da dança e sua forma de elaboração estética.

Achei interessante o articular das referências culturais distintas e do lugar do conflito cultural, talvez, pudessem emergir estratégias de investigação para um corpo e suas

⁹⁰ Trecho da obra *Hexentanz (Wicth Dance)*, de Mary Wigman. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AtLSSuFJI5c>. Acesso em 12 out. 2018.

⁹¹ Segundo Pereira (2015, p. 78) “A Dança de Expressão ou Ausdruckstanz surgiu na Europa, no início do século XX e a Alemanha tornou-se um país com simpatizantes desse movimento que entrou para a história, representado por nomes como Mary Wigman, Harald Kreutzberg (1902-1968), Yvone Georgi (1903-1975), Gret Palluca (1902-1993), Hanya Holm (1893-1992), Vera Skoronel (1906-1932), entre outros. Surgiu como uma inovação e veio para contribuir e atualizar a arte da dança. Como em outras manifestações artísticas, a dança de expressão provocou uma ruptura com o passado, que neste momento era associado ao ballet clássico e suas tradições. Mary Wigman foi a grande protagonista e trouxe, através de suas criações, novas formas de expressividade, através de gestos mais abstratos, incluindo movimentações que poderiam ser identificadas com sentimentos humanos, e com uma maior flexibilização com o uso do espaço.”

singularidades, atadas a um corpo do sul e suas questões identitárias e performativas no universo da dança contemporânea.

O discurso autobiográfico foi pensado numa relação de contaminação, inevitavelmente entre ficção e realidade. O resultado do processo não necessariamente conta uma história narrativa, mas atrelava-se a sentidos e conceitos nitidamente fundados nos princípios da dança expressionista, a necessidade de interiorização do gesto e a busca por exteriorizar as sensações, os sentimentos, como aponta Sayonara Pereira:

Do mesmo modo, a dança de expressão não procurou maquiar o lado mais obscuro ou as fragilidades dos seres humanos, e com isso deu aos intérpretes possibilidade para que, nas suas movimentações, cheias de expressividade, incluíssem todas as partes do corpo, além da opção de dançar com os pés descalços. Esse movimento artístico se atentou em expressar os conflitos da alma humana e propagou a instabilidade da sociedade naquele momento histórico. (PEREIRA, 2015, p. 78)

No meio do percurso, aliamos o trabalho a uma pesquisa de Iniciação Científica financiada pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), o que intensificou a ida aos espaços e contextos de Folias na cidade de Campinas, destacando um movimento movente, permitindo-me sempre o *contato*, o *contágio* e o *conflito*. Desse movimento, entrei em novos giros, os da folia e os giros performativos em espaços de investigação. Aquilo que o corpo vivia era reverberado em dança, através das experiências num movimento de coexistência.

As experiências amparadas pelo corpo e na prática aconteciam, geralmente, na sala AD-03 do DACO (Departamento de Artes Corporais) da Unicamp três vezes semanais concomitante às aulas de *Técnica VII: Exploração e Integração* e *Técnica VIII: Exploração e Integração* com a Profa. Holly Cavrell.

Em quietude com o meu corpo, com as minhas histórias, com as escolhas, com o amparo da orientação acadêmica, com colegas de cursos parceiros, com outros professores, fui tecendo meu caminho, enfrentando as estações que eram colocadas, algumas previstas, outras nem tanto. O fluxo entre as Folias, as práticas de dança vivenciadas, nas memórias em revoadas, durante o processo davam um contorno à elaboração estética.

As visitas aos terreiros de Umbanda, com os olhos e a disposição de consulente, vinham se desenhando, através da cor branca. A imagem tão forte acerca do marron-alaranjado-vermelho da terra tão conhecida nas sensações das plantas dos pés queria desafiar-se, pois os processos iam acontecendo quase concomitantemente com *Entre Paragens* (que

estreou em maio de 2009). O todo branco veio como uma imagem que é a combinação de todas as cores, aquela que reflete a paz, aliado a um contexto de proteção nas Umbandas, que incide e volta, como um gingado de capoeira. Do outro lado, foi trazendo uma ideia perene de nascimento, brincando com a ideia de um corpo sagrado e que vai ao encontro do seu caminho, da sua trajetória, como “nascer-se de si mesmo”.

No vídeo a seguir, é apresentanda uma síntese de alguns dos elementos explorados em sala durante a investigação dos projetos.

Imagem 57: Daniel Costa - investigação em dança e memórias de folias, 2009.

Fonte: <https://goo.gl/CvR5MD>. Acesso em: 12 out. 2018.

Imagem 58: Vídeo do processo de investigação em dança e memórias de folias, 2010.

Fonte: <https://goo.gl/3472U5>. Acesso em: 12 out. 2018.

Imagem 59: Primeiras notas autobiográficas, compartilhamento de processo na Casa do Teatro – Amparo/SP (2010).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

As *Primeiras notas autobiográficas* foram se desenhando corpo, sendo este título o que nomeou o exercício performativo que veio acompanhado dos percursos anteriores. O trabalho *Indizível* se fazia presente e as primeiras inquietações, trazidas ao curso, iam se consolidando numa elaboração coreográfica mais formatada aos cânones da recepção cênica.

O sentido de integridade na Folia de Reis e nas Umbandas pode ser definido como um comprometimento com o desenvolvimento da manifestação, no sentido de acumular experiências de vida em grupo e individualmente não atreladas à artificialização e ao não esvaziamento do corpo.

O sentido de identidade não se voltava ao julgamento, a partir do visual, da plasticidade externa, das relações de mercantilização e estereotípicas da massificação da cultura. Conforme explana Hall, citado por Sovik⁹² (2013), o meio que tais relações se “constituem de representações e figuras de um grande drama mítico com o qual as audiências se identificam é mais uma experiência de fantasia do que de auto reconhecimento” (2013, p. 13).

Nesses terrenos da *corporalidade* popular brasileira, é possível reconhecer o corpo como o ancoradouro das memórias arcaicas, desse lugar, revela-se toda sua inteireza e expressividade. O corpo íntegro está relacionado a todas as experiências de um corpo vivido e pensado, conforme a visão de Merleau-Ponty (2011), mas também ata-se à perspectiva de sujeitos de identidades fragmentadas, que sobrevivem a tantas diásporas (ancestrais, territoriais, performativas), num contexto de hibridização e “impureza” cultural acionada por Hall (2013), em que as experiências das diásporas lançam luzes sobre novas questões das identidades culturais, assim como elucida Kobena Mercer⁹³ *apud* Hall (2013, p. 37):

Numa gama inteira de formas culturais, há uma poderosa dinâmica sincrética que se apropria criticamente de elementos e códigos mestres das culturas dominantes e os “criouliza”, desarticulando certos signos e rearticulando de outra forma o seu significado simbólico. A forma subversiva dessa tendência hibridizante fica mais aparente no nível da própria linguagem (incluindo a linguagem visual), onde o crioulo, o *patois* e o inglês negro desestabilizam e carnalizam o domínio linguístico do “inglês” – a língua-nação [*nation-language*] do metadiscorso – através de inflexões estratégicas, novos índices de valor e outros movimentos performativos nos códigos semânticos, sintáticos e léxico.

⁹² Liv Sovik prefaciou a 2ª edição da obra de Stuart Hall (2013) no Rio de Janeiro, em 2002.

⁹³ Kobena Mercer (1960) é historiador e escritor britânico de arte contemporânea e cultura visual. Seu trabalho tem sido voltado para críticas incisivas das políticas baseadas no campo dos estudos culturais. O livro aqui citado por Hall é MERCER, Kobena. *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. New York. Routledge. 1994.

Nesse mesmo lugar, refleti sobre a ideia de *Habitus*, apresentada por Pierre Bourdieu, tal conceito representa esquemas de disposições sociais que o grupo carrega no corpo para a manutenção e continuidade das manifestações populares. Isso ia ficando muito evidente à medida que adensava a relação com os manifestantes populares e suas *corporações*.

De acordo com Wacquant, a noção ressurgiu com os estudos da fenomenologia de Edmund Husserl e se tratava de “conduta mental entre experiências passadas e ações vindouras” (2017, p. 2013). Assim, tal noção pode ser considerada como a pulsão na qual o eu integra todas as experiências passadas, como uma matriz de percepção, apreciações e ações ressaltadas em aptidões sociais, através do tempo, do lugar e das relações de poder. Não é lugar de ideia fechada, ao contrário, auxilia pensar as características (fragmentadas) da identidade sociocultural, a experiências (auto)biográfica e a interrelação de um sistema consciente/inconsciente de padrões a hábitos de reprodução.

Desses apontamentos, a noção de *habitus* por Bourdieu temos que esta pode ser pensada como um conjunto de disposições dinâmicas, não necessariamente unificadas e coerentes, mas que revelam graus de tensão e integração de um determinado grupo. Trata-se, contudo, “de uma perspectiva relacional e processual, capaz de aprender a relação entre indivíduo e sociedade, ambos em processo de transformação” (SETTON, 2002, p. 69).

Ainda segundo a autora (Ibidem p. 65) *habitus* não pode ser considerado como uma memória “sedimentada e imutável”, mas algo que se constitui “continuamente, aberto e constantemente sujeito a novas experiências”. Desse modo, pode “ser visto como um estoque de disposições incorporadas, mas postas em prática, a partir de estímulos conjunturais de um campo”. Tal visão coaduna com uma perspectiva de “memórias incorporadas” apontadas por Diana Taylor o que tem sido pensado como “repertório”. As memórias e as estratégias de sobrevivência são transmitidas de uma geração a outra por meio das práticas performativas que incluem (entre outras coisas) práticas ritualísticas, corporais e linguísticas” (2013a, p. 163).

Dessa dimensão, o processo de criação, aliado a uma pesquisa de vida e não somente a uma pesquisa de campo de cunho metodológico e analítico, ia propiciando uma narrativa autobiográfica desvendada pelo corpo em contato com outros. Desse lugar, percebe-se “a reativação contínua desses repertórios que abastecem nossas noções de quem nós somos” (Ibidem, p. 164).

Quem sou eu? Quem somos nós?

No desenrolar desse novelo, eu ia descobrindo, cada vez mais, que o “eu” estava relacionado a uma ideia de “nós”, o sujeito se constrói no coletivo. Aqui, se constituindo na relação entre sua própria história de vida, a confluência entre a memória, cultura popular e dança.

É desse lugar que pulsa a produção de conhecimento, entendendo a dimensão, ainda embrionária, do corpo como “arquivo”. Contudo, entendendo a maneira como vamos nos constituindo corpos-sujeitos, historicamente, através das diversas práticas performativas e incorporando saber, a partir das experiências vividas, atravessadas no corpo.

Todo manancial e experiências sinestésicas ajudavam a perceber as texturas e as dimensões “intracorpóreas” que arremessassem à concepção de técnicas corporais do sujeito como concebe Mauss (2003), lugar de inscrição e que constitui o sujeito, ou seja, modos pelos quais as pessoas sabem servir-se de seus corpos de maneira tradicional, nas especificidades de cada lugar, de cada comunidade. Nessa compreensão, fica claro que não há outro caminho de transmissão, senão o próprio corpo. É no corpo que a vida é transpassada, é no corpo que se vive. Márcia Strazzacappa, ao falar em técnicas corporais e articular seus estudos nas técnicas de preparação corporal para a cena, elucida-nos:

Quando se fala em técnicas corporais, deve-se usar sempre o plural, pois não há apenas um corpo, e sim diferentes corpos, sustentados pelas diversas experiências e técnicas corporais particulares. (...) o corpo é, ao mesmo tempo, memória, reservatório de uma história passada, e projeção do futuro, com sua bagagem genética, seus sonhos, desejos, projetos etc. (STRAZZACAPPA, 2006, p. 45)

Buscando ater-me às experiências vividas e promulgadas, através do corpo em práticas sensíveis de exploração do movimento, o processo foi ganhando vida, através de notas autobiográficas do corpo, paulatinamente, elaboradas na relação tríade entre morte – vida – transformação, de modo interrelacional, mais espiralado que estanque. Essa dimensão temática era bastante elucidada nos cortejos de Folias de Reis e em tantas memórias que surgiam da apreciação das representações da *Via Crucis*, como reconstituição religiosa que relembra o sofrimento de Jesus Cristo, do Pretório ao Calvário.

Muitas igrejas adotam, de modo performático, as representações acerca dessa trajetória sagrada. Assim, muitos contextos das manifestações da cultura popular brasileiras, aliadas ao catolicismo, em especial às Folias de Reis e do Divino, e embrenham-se em tais

relacionamentos. As lembranças da participação nos momentos de encenação da *Via Crucis*, em Santa Vitória, ainda me são vistosos nos ecos da memória do corpo.

Todos os anos, saíamos em procissão pela cidade, carregando a réplica do corpo de cristo, em silêncios, em orações, em cantorias. Assistíamos ao espetáculo aberto da *Paixão de Cristo*, na praça da Igreja Matriz e que ecoava por toda a pequena cidade. Reforçava um vínculo religioso adquirido em família desde o nascimento: o batismo, a primeira eucaristia e a crisma. De outro lado, relembro outras estações da Via, outras cidades e seus contextos performativos singulares, como Piracicaba, dentre outros municípios da Região Metropolitana de Campinas.

O contexto sagrado -não apenas religioso- ata-se ao corpo de modo intenso. Entre 2008 e 2009, atuei na montagem do espetáculo da *20ª Paixão de Cristo de Piracicaba*⁹⁴, novamente ao lado de Rosana Baptistella (diretora artística) e de Helô Cardoso (cenografia e figurinos), peregrinando entre as cidades de Campinas e Piracicaba – SP. Nesse tempo, debruçávamo-nos intensamente em leituras das escrituras sagradas, o contato com religiosos e teólogos, adaptação dos textos, pesquisas sobre movimento entre relação da dança com a sociedade a. C. (antes de Cristo), preparação corporal, criação de coreografias e direção de movimento e a participação como Menino Jesus na infância.

A ideias de percurso, das estações, dos deslocamentos, das diásporas, das fugas, mudanças, das viagens ganhavam corpo, constituíam-se (no) corpo. Diante de tais metáforas, e voltando a pousar o pensamento em Ianni (2003), tais deslocamentos estão relacionados aos nossos imaginários e o caminho sempre ampara a transformação que o sujeito viveu ao longo da travessia. Ao chegar do lado de lá, já não seremos os mesmos. Ao atravessar a margem, serei outro.

De tal modo, estava em mutação, sempre estive. Dos deslocamentos, da desterritorialização e a adaptação constante entre ambientes que não se apegam aos modelos fechados, mas que estão em constante embate que, segundo Hall (2013, p. 52), abarca processos mais amplos que transformam a cultura do mundo inteiro na relação do jongo entre semelhança e diferença. Assim, continuamos num processo de hibridismo ou de

⁹⁴ A *20ª edição da Paixão de Cristo de Piracicaba*, produzida pela Associação Cultural e Teatral Guarantã, com o apoio da Secretaria Municipal da Ação Cultural, foi apresentada entre os dias 05 e 12 de Abril de 2009, reunindo aproximadamente 19 mil pessoas no Engenho Central. Dirigida por Rosana Baptistella, a *Paixão de Cristo* contou com a participação de quase 400 pessoas, entre atores profissionais e amadores. A história – narrada pela primeira vez sob a ótica de Maria – foi centrada na epopeia bíblica que narra a história de Jesus Cristo, desde seu nascimento até o momento da ressurreição. Disponível e adaptado de <https://goo.gl/aD23xG>. Acesso em 12 out. 2018.

transculturação análogo a “um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade” (Ibidem, p. 82).

Tais reflexões são possíveis apenas neste momento, uma espécie de deslocamento e que é uma visão temporária. Não promulgo verdades. Movimentos memórias, nesses instantes e me apego às “verdades temporárias”, aliado ao pensamento de Dudude Herrmann sobre estratégias de sobrevivência, resistência e existência, na dançam no contexto da contemporaneidade, durante o 23º Festival de Dança do Triângulo, ocasião na qual eu apresentava o espetáculo *Entre Paragens*, em 2011.

*A dança está escondida no corpo esperando o
movimento
(...)
Somos todos orquestrados por nossos hábitos
(...)
o movimento não para nunca
(...)
apreendo
e vazo por minhas fissuras que são muitas*

Dudude Herrmann⁹⁵

Primeiras notas autobiográficas

release

O contato intrínseco com os corpos abundantes de mestres e personagens da cultura popular brasileira provocou, no processo criativo, a busca por referencial de um corpo íntegro e expressivo, sendo essa a tônica de toda a investigação. Desse modo, foi possível referenciar aspectos de minha própria formação e as memórias incrustadas no corpo reverberadas nessas primeiras notas autobiográficas.

DANIEL COSTA pesquisa, criação e interpretação, **MARÍLIA BAIANA** orientação, **THAIS GOES** assistente coreográfica, **IGOR MARTINS** produção de vídeo, **TIAGO BASSANI** fotografia, **CAIO SANFELICE** figurino, **CAROLINA MOTA** iluminação e sonoplastia, trilha sonora **GUILHERME LUNHANI** (composição de Giulio Caccini) **JORGE SCHROEDER** apoio teórico de pesquisa e música.

⁹⁵ Ver HERRMANN, Dudude (2011).

Imagem 60: Teaser do espetáculo-processo *Primeiras notas autobiográficas*, 2010.

Fonte: <https://goo.gl/KVKYWx>. Acesso em 26 mar. 2019.

2.4. *Meu corpo é um pedacinho do mundo, um pedacinho de mim mesmo*

Permeado pelas histórias incrustadas no corpo, este processo criativo teve início com o contado no universo de manifestações populares, mais especificamente com as Folias de Reis. Emergiu da pesquisa, o referencial de um corpo íntegro e expressivo e a temática da espetacularização do corpo contemporâneo. Um referencial de corpo guardião das singularidades dos sujeitos. Nesse contexto, a pesquisa coreográfica foi direcionada para a investigação do meu próprio corpo, das minhas histórias, de vontades e necessidades próprias. Voltei-me para elementos, movimentações e qualidades de movimentações recorrentes, entrelaçando o contexto da pesquisa de campo numa linguagem contemporânea de dança.

Daniel Costa,
Caderno de Criação, novembro de 2010.

Imagem 61: Pietá (1499), de Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564).

Fonte: Escultura de Mármore. Dimensões 174 cm x 195 cm. Basílica de São Pedro, Vaticano.

Imagem 62: Pietá e o corpo – cena de abertura do espetáculo-processo *Primeiras notas autobiográficas* (2010).

Fonte: <https://goo.gl/izhbjN>. Frame de vídeo: Igor Martins.

Primeiras notas autobiográficas é um desejo (permanente) de fala. Imerso num processo já embrenhado dos dispositivos coloniais que visualizo como um sujeito subalterno (SPIVAK, 2010), aquele que não tem voz política ou que não é ouvido. Assim, a consciência de um pensamento colonial abre espaço para a “renúncia” de um corpo vazio e dos discursos empenhados por outros, que de certo modo, vão alinhavando as disposições hegemônicas sobre o pensamento dos corpos. Parte-se ,então, da perspectiva de um pensamento liminar (MIGNOLO, 2003), esse das encruzilhadas, visto de uma pesquisa subalterna, de um lugar de enunciação que está ou sente-se no “entre”.

De acordo com Mignolo (2003, p.11):

É desse modo que a diferença colonial cria condições para situações dialógicas nas quais se encena, do ponto de vista do subalterno, uma enunciação fraturada, como reação ao discurso e à perspectiva hegemônica. Assim, o pensamento liminar é mais do que uma enunciação híbrida. É uma enunciação fraturada em situações dialógicas com a cosmologia territorial e hegemônica.

Corpo-pensamento

Pietá, piedade, corpo que acolhe o outro
Corpo exposto, velado.
Acaricia, circunda, abraça, sequela.
Cai o corpo, prepara.

Corpo se debatendo
Chão, terá, território
Agonizante
Movimento e pausa. Animal, réptil.
Olhos e pés no chão.
Constrói-se, animal rastejante,
Por todo o corpo.

Vive, anda, perambula o corpo torto.
Estranho, esquisito.
Onde estou? Onde estamos?
Esconderijo.
Volta ao corpo. Morada. Casa.
Descobre-se

Nasce do oco do mundo,
Crucificado.

*Quem guia o corpo?
Tentativas fugazes continuar em pé.*

*Tateia
Descobre-se, projeta-se, esconde-se*

*Mãos sustentam o corpo no chão.
Equilíbrio baldio
Nascer-se de si, embrenhar-se em suas amarras
Corpo cai.*

*Não é corpo de gente.
É bicho.
Mãos rastejam e movimentam corpo entre-lugares.
Rastejante, agreste.*

*Titubeia... ir, não ir.
Debate-se entre o chão.
Revolve-se.
Pontua, ataca, pausa, olha, projeta, desloca.*

*Quem é corpo?
Cobre-se branco. Mascaramento.
A cabeça e a queda.
Velado. Transparência.*

*Giro crucificado.
Cinco quedas até o chão.
Volta a nascer-se.
De cócoras.
Remendado.
Aprende escápulas. Avoar.
As mãos sequela o corpo.
As palavras também.*

*Nascimento.
Desfigurado.
Acariciado.
Pés no corpo.
Mãos guiam, giram, gira, giro.
Pra onde vai?*

*O corpo exposto.
Selvageria.
Fatigado, cansado.
Empenha-se, empunha-se.
É luta.*

Imagem 63: Estreia do espetáculo-processo *Primeiras notas autobiográficas* (2010).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Igor Martins

As memórias enraizadas no corpo possibilitaram um modo particular de experiência em todos os processos artísticos vivenciados. Meu corpo carrega todos os atravessamentos do contato com a terra. Nesse momento, pretendo revelar as tessituras desse caminho, distante de uma verdade histórica. As memórias embrenham-se, memórias em fluxos de espirais contínuas, relampejando lembranças sempre presentes e asseguradas nos esquecimentos que também figuram no corpo.

O percurso de experiência que venho trilhando, ao assumir-me como um corpo(sem)terra, sugere minha própria finitude como possibilidade de resgatar outras potências e possibilidades, restaurando e ressignificando um modo de criação na contemporaneidade. Dessa maneira, incorporo a ideia de um corpo-memória, o que constitui a singularidade do sujeito, pois segundo Izquierdo (2004), cada um de nós é o que é, porque tem suas próprias memórias e Krenak (2008) nos elucida que as memórias profundas estão atadas a nossa ancestralidade, tal como essa ideia esboçada de um *Corpo Mnemônico* e as que permitem-me destacar, diante das tessituras singulares aqui expostas, como um *Corpo Caboclo*.

Sou território de passagem e acontecimentos da própria experiência. Trânsito entre os sentidos, a memória e a imaginação para tecer minhas ações performativas no diálogo entre dança, teatro, manifestações da oralidade e suas performatividades. Sou a encruzilhada.

Daniel Costa, Caderno de Criação, 2019.

2.5. Memória e ecologia de saberes: estratégias de sobrevivência cultural

As memórias que trago dos acampamentos de assentamento de luta pela terra estão na busca por consolidar um discurso artístico autoral, entendendo o corpo como um arquivo e a memória incorporada como meu repertório. Daiana Taylor (2013a), ao analisar a relação entre o arquivo e o repertório, vem apresentando as performances culturais incorporadas como potentes modos de armazenamentos e transmissão de conhecimento. “Assim, as tradições são armazenadas no corpo, por meio de vários métodos mnemônicos, e são transmitidas ‘ao vivo’ e no aqui e agora, para uma audiência real (TAYLOR, 2013a, p. 55).

A analogia que a autora constrói entre o arquivo/repertório com a escrita/oralidade repercute na forma como produzimos conhecimento. A memória vinculada a algo sempre escrito tem repercutido o desaparecimento do conhecimento incorporado. Nas suas inquietações, Diana Taylor nos presenteia com uma coerente reflexão para a oralidade, além dos processos verbais, mas que são corpo, são incorporadas. De tal modo, as performances são conhecimento incorporado, o que a cultura cientificista tenderia a achar que foi esquecido.

Com isso, o *Corpo Mnemônico* é lugar de saberes corporificados e que foram constituídos, processualmente, na relação com a experiência do sujeito no mundo e compõem esse nosso repertório, sendo sempre acionados. Um exemplo basilar para facilitar a compreensão é o aprendizado de diferentes técnicas de dança. Aqui, trazemos no corpo todo o repertório pelo qual fomos atravessados e somos acionados a utilizá-los em demandas diversas.

O corpo, ao se debater entre lembranças e esquecimentos, aciona uma qualidade sensorial e perceptiva, pois foi testemunha viva de muitos acontecimentos, foi atravessado de tantas experiências. Não há a perspectiva de acionar uma (re)escritura do passado, mas de que o corpo escave seu próprio mito, através da ação, da prática, do exercício criador em movimento. Dessa articulação de ações performativas, há uma tênue relação entre memória e esquecimento. Ricoeur (2007) nos diz que o esquecimento ata-se ao processo de rememoração, na tentativa de encontrar memórias tidas como perdidas, que mesmo tornadas indisponíveis não se encontram tão indisponíveis assim.

O corpo diz quem somos. O corpo fala de onde viemos. O corpo dança nossas histórias. Trazemos vozes incorporadas, memórias na pele, nos músculos, nos ossos e no coração. Embrenhado do lugar da memória, dos saberes de me contagiar nas culturas populares brasileiras e nos diálogos com as tantas possibilidades de danças (inclusive estas da nossa cultura), escavo meus próprios mitos, meus lampejos mnemônicos, meus instantes, minhas falseações, minhas contradições. Busco a linguagem da experiência, busco o território do encontro. Nos meandros das *corporalidade* popular brasileira, talvez o caráter processual da experiência, em situações de dialogia e através dos sentidos tenham provocado vibrações neste corpo mnemônico e possibilitado suas ressonâncias, ao longo das produções performativas.

Memória é diferença e inscrita no corpo performativo que inscreve uma matriz de si (LOPES, 2009), invocando a imaginação, tornando-se um sujeito de si mesmo, no qual a experiência performativa é extemporânea, é anacrônica e oferece um trânsito múltiplo entre

tempos e espaços, provocando sempre um caminhar que desestabiliza os impulsos do corpo, pois mesmo lindando com o passado, a memória está na compreensão do presente, no aqui e agora, no instante no acontecimento.

Permitindo-me aos lampejos da memória para o lançamento ao abismo da criação. A memória é estratégia de sobrevivência. É ancoradouro, a percepção do lugar radical de pertencimento, é consciência do corpo. A memória ,acionada por meio dos *giros* e *encruzilhadas*, lançada à busca por estados, energias, fluxos, devires vai abrindo clarão, como um relâmpago no céu, que antecede o barulho estrondoso do trovão e nos suspende por um instante. Ela é rio fugidio, corrente, desviante, que vai passando por todas as estações e que nunca volta ao mesmo lugar, do mesmo jeito. Corre, calma, absorvendo, contaminando, sendo contaminada, alimentanda e sendo alimentada a desembocar num lugar que não se finda. Permanente continuidade.

Interessa à coletividade que se cria nesse conhecimento do “eu” mnemônico. Importa sempre um ponto de vista, os atravessamentos, o encontro com o(s) outro(s), numa presença particular no mundo – um mundo que possa ser pensado como um todo, onde as coisas possam interligar-se e interagir-se (HAMPATÉ BÁ, 2017), numa interdependência dessa relação totalidade-mundo, que também ilustra Glissant (2005, p. 156):

Enquanto não tivermos aceitado a ideia – não apenas através do conceito, mas graças ao imaginário das humanidades – de que a totalidade-mundo é um rizoma no qual todos têm necessidade de todos, é evidente que haverá culturas que estarão ameaçadas. Não será nem através da força, nem através do conceito que protegeremos essas culturas, mas através do imaginário da totalidade-mundo, isto é, através da necessidade vivida do seguinte fato: todas as culturas têm necessidade de todas as culturas.

A imagem de interdependência pode ilustrar essa ideia de totalidade-mundo acionando a dimensão das memórias coletivas, através das experiências que formam determinados grupos e também cada indivíduo que nele se percebe. Trata-se de uma dimensão, de uma ecologia, territórios dos entrecruzamentos, das simultaneidades, das tradições, das traduções e das transmissões lembradas e/ou esquecidas. Diana Taylor (2013a) apresenta uma analogia da memória ao coração, evidenciando a memória cultural como um ator de imaginação, em rede, interconectado, como as ruas de uma cidade.

Guardo dentro de mim parte de tudo o que vi: rostos, multidões, vistas, a textura das pedras, cantos, muitos cantos... e gestos!... contatos! Também guardo memórias,

memórias que antes pertenceram a minha avó, a minha mãe, ou a meus amigos... muitas que eles, por sua vez, ouviram de seus amigos e de pessoas muito velhas! Mas o conhecimento é como o coração, escondido e batendo, brilhando imperceptivelmente, regulando canais que correm por trás e para frente para outros canais, torrentes e correntes inesperadas, controladas pela complexidade radial de ventrículos centrais muito poderosos. (TAYLOR, 2013a, p. 126)

Tal dimensão do conhecimento coloca em pauta a necessidade da expansão do horizonte epistêmico, no processo de percepção e produção do conhecimento, especialmente quando voltamos olhos às nossas linhagens e constituições africano-brasileiras e indígenas, mananciais incríveis de outras maneiras de perceber, viver e estar no mundo. Consequentemente, tais lugares oportunizam uma maneira “outra” de produzir conhecimento de modo menos cartesiano, assim como ilustro nas palavras-corpo de Kopenawa e Albert (2015, p. 75):

Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fingir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso, elas vão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte.

Nas estratégias performativas, possibilitadas pelas encruzilhadas desse percurso, percebemos o limiar entre as linguagens artísticas, em que o traço característico está justamente em territórios híbridos, da multivocalidade, contaminados pela performatividade dos corpos, vozes e saberes subalternos e marginais, em que se explicita uma fragmentação da enunciação que funciona como mimeses exata da fratura social brasileira (FERNANDES, 2011, p. 19-20), entre vida cotidiana, arte e ritual, entre sociedade e cultura. Não se trata apenas de apresentar um modelo de ação no mundo, mas um modo de nele se posicionar, um agir performativamente no qual a pauta é a diferença, abrindo, segundo Féral (2007) uma possível ruptura epistemológica.

Há, nessa peregrinação da memória, um encontro com a proposição decolonial⁹⁶, através de um processo que busca suas “gramáticas da (de)colonialidade”. Tal perspectiva procura uma atuação incisiva na história, desde uma tomada de consciência do processo

⁹⁶ A perspectiva decolonial ou giro decolonial apresenta uma radicalidade acerca do pensamento dos estudos subalternos, culturais e pós-coloniais numa proposição de renovação crítica e utópica na América Latina. Walter Dignolo, Boaventura de Sousa Santos, Enrique Dussel, Catherine Walsh são alguns dos intelectuais que coadunam com essa perspectiva decolonial.

colonial. Essa visão ata-se a um corpo-político e seus tensivos empreendimentos, frente ao desprendimento das amarras coloniais e à desobediência epistemológica.

Nosso entendimento de performance ata-se, em primeiro lugar, à compreensão de estados provisórios, de atravessamentos, de transitoriedade, de inquietude, de permeabilidade, de investigação crítica, sensível e poética, em que o corpo é lugar de discurso, que tenta dobrar o tempo e suas espacialidades. Os trabalhos sobre os *Estudos da Performance* (TAYLOR, 2013a; SCHECHNER, 2006) em analogia nos oferecem modos de pensar que vão ao encontro desses axiomas e se configuram como territórios não-estáveis, como modos de ver, perceber, estar no mundo, devido ao seu distanciamentos de alguns imperativos da sociedade contemporânea.

A metodologia que associamos com os estudos da performance pode, e deve, ser revisada constantemente, através do entrosamento com outras realidades regionais, políticas e linguísticas. Assim, embora eu conteste o paroquialismo de algumas pesquisas em estudos da performance, não estou sugerindo que nós meramente *estendamos* nossa prática analítica para outras áreas "não ocidentais". Ao invés disso, o que proponho aqui é um encontro verdadeiro entre dois campos, que nos ajude a repensar ambos. (TAYLOR, 2013a, pp. 20-21, aspas da autora).

Os processos da oralidade, nesses contextos, – dão-se, em grande medida, de modo análogo ao pensamento da cena aqui proposta, um pensamento que pode ser associado a um pensamento mítico, no qual o mito vai traçando o percurso, em que a memória é forma de conhecimento e sobrevivência cultural e reverbera-se no corpo, tal qual o mito, que é “capaz de revelar o pensamento de uma sociedade, a sua concepção da existência e das relações que os homens devem manter entre si e com o mundo que os cerca” (ROCHA, 2012, p. 12).

Entendem-se as *Performances Culturais* como terrenos nos quais a memória ata-se à produção de conhecimento, em que esse conhecimento é incorporado. Segundo Taylor (2013a, p. 19), as performances incorporadas possuem um papel expressivo na conservação da memória e na efetivação das identidades na sociedade letradas, não-letradas, semi-letradas e digitais. As performances são atos incorporados, pronunciados através do corpo e associados a tais ideais para prover o trabalho da cena, entendendo a criação artística friccionada aos processos vividos nesses contextos de um sujeito que se ata aos contextos performativos das comunidades estudadas, mas que também distancia-se ao rever o percurso e trilhar essas linhas acadêmicas.

Por fim, entendemos que os diálogos interculturais, aqui esboçados, repercutem um modo de fazer-dizer a cena, um modo de pensar, recorrendo à memória como a prática e

resistência cultural no diálogo entre *corporalidades* populares brasileiras e seus modos de saber/fazer, evidenciados através das performances, histórias de vida do sujeito pesquisador nos lampejos mnemônicos e nos esquecimentos que se acionam em estados de criação e no alçar voos para as festas performativas, aquilo que se cria fruto da chegada das jornadas criativas, do processo de criação ao que é lançado como um a estação e não uma parada.

Cada um vivencia sua *Via Crucis* regada às idiossincrasias de cada corpo, aliada à memória, aos desejos, às experiências e a suas reverberações, à vontade de romper as linhas abissais, amplificar suas experiências deslocadas, de “transver” o mundo aparado no diálogo e na tradução intercultural, desvelando e/ou desterrando outras possibilidades, outros mundos, assim como descortina Boaventura de Sousa Santos sobre a ecologia dos saberes citando o conceito de *clinâmen*⁹⁷ que diz respeito à ideia de Lucrécio/Epicuro sobre o desvio imprevisível de átomos, intervalo no qual o desvio é possível, antes mesmo do encontro. Dessa imprevisibilidade, é que são produzidas as formas possíveis. Possibilidades assumindo adjacências inventivas, espaço de invenção de si e do mundo e das coletividades

A ecologia de saberes é, ao mesmo tempo, constituída por sujeitos desestabilizadores — individuais ou coletivos — e constitutiva deles. A subjetividade capaz da ecologia de saberes é uma subjetividade especialmente dotada de capacidade, energia e vontade para agir com *clinâmen*. A própria construção social de uma tal subjetividade necessariamente implica recorrer a formas excêntricas ou marginais de sociabilidade ou subjetividade dentro ou fora da modernidade ocidental, formas que se recusaram a ser definidas de acordo com os critérios abissais. (SANTOS, 2007, p. 93)

Tem carnaval
Muito além do cordão
Tem interior
Muito além do sertão
 (...)

Pra lá
Do que é muito
Tem mais mundo
*Mais que um*⁹⁸
 (...)

⁹⁷ Outras informações sobre a ideia de *clinâmen*. ROOS, R. A.; MARASCHIN, C.; COSTA, L. B. da. A escritura como dispositivo *clinâmico*. **Psicologia clínica**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 39-62, 2015. Disponível em < <https://goo.gl/iSLq5g> >. Acesso em: 17 fev. 2019.

⁹⁸ Canção emblemática na voz da cantora e instrumentista Ceumar (1969). Compositores Dante Ozzeti e Luiz Tatit. Disponível em: <https://goo.gl/DQFFea>. Acesso em: 30 jul. 2018.

4. NO TERREIRO DAS *CORPORALIDADES* POPULARES BRASILEIRAS

Tenho uma ideia sobre a tradição oral e sobre memória, que não são exatamente a mesma coisa. A memória pode ser alguma coisa além da tradição oral. Talvez a memória possa, em alguns casos, até prescindir da oralidade. Em algumas tradições, a memória pode estar ligada também ao sonho. Na tradição do meu povo, sabemos que o sonho é um veículo de transmissão de memória. Nós podemos receber um canto no sonho e aquele canto é reconhecido como continuidade do canto de um bisavô, de um tataravô que não está mais vivo e, portanto, não está falando conosco. Ele está comunicando, está transmitindo para nós a continuidade de uma memória através de um recurso que não é a fala, não é a tradição oral, é o sonho. (KRENAK, 2000, pp. 50-51)

O interesse pela memória surgiu num caminho muito intuitivo frente às intempéries de um processo de formação artística. Aos poucos, embrenhado nos contextos das corporalidades como folias, jongs, umbandas, candomblés, congadas e nas experiências artísticas, pedagógicas em contato com oficinas, cursos e experiências performáticas com outras manifestações, fui entendendo que já estava imerso no interesse das oralidades e suas relações com o corpo. Assim como tratei anteriormente, o processo de graduação em dança também foi importante para intensificar vontades e fissurar outras possibilidades.

Ouvir histórias, compartilhar experiências, aprender com o movimento, sentir o tempo no corpo, ater-me ao instante, viver e reatualizar o mito, coabitar com sujeitos diaspóricos mostrava-se cada vez mais que eu poderia dissolver a hegemonia do discurso dominante de uma cultura, no seu modo de manifestar e nas relações tensivas entre identidade e pertencimento. Interessava-me cada vez mais pelas histórias que fluíam através das frestas, pelas corporeidades vividas ali e nos encontros interculturais e intergeracionais. Desse lugar, aos poucos, fui percebendo a relação intrínseca entre corporalidade, ao vivo, aliada aos contextos artístico-performativos nos processos criativos e educacionais vivenciados ao lado de tantos mestres detentores de conhecimentos específicos.

Pensamento através dos mitos, metáforas, sonhos, danças, trabalhos, ações cotidianas, cantos, rezas e tantas outras ações são reverberadas, através da memória, ou seja, desnovelam-se no *Corpo Mnemônico*, lócus da memória encarnada, incorporada. Analogicamente, aprendemos (no sentido cognitivo do aprendizado e da apreensão do mundo) da mesma maneira como andamos e falamos. Somos frutos da cultura, observamos por meio do corpo, tateamos, sentimos, cheiramos, vemos, ou seja, acionamos os sentidos das variadas formas de compreensão e desejo de estar e responder ao mundo tal como nos mostra Krenak (2000) na citação que abre este capítulo e no trecho abaixo:

No caso das sociedades tradicionais de oralidade, a pessoa começa a ser constituída lá atrás, no sonho, antes de estar na barriga da mãe. Muitas dessas pessoas são sonhadas, e quando a mãe começa a gestar uma criança, a família, o coletivo já sabe que aquele menino veio, quem está vindo. Então, diferentes tradições sabem que é um velho que está vindo. Quando o menino nasce, já sabem olhar para ele e falar: “esse é fulano, esse é ciclano”. Isso não tem nada a ver com reencarnação não, tem a ver com outras coisas muito mais complexas. Mas é a capacidade de entender o fluxo, a longa jornada da experiência humana que interage os que estão vivos agora e os ancestrais (...). (KRENAK, 2018)

Os movimentos intencionados até aqui foram perambulados entre territórios das culturas populares brasileiras, intencionando um diálogo em profusão com a cena contemporânea, através do encontro diaspórico de uma memória cultural imaginativa. É lugar de trânsito, de atravessamentos, de deslocamentos, de comunicação. Ou seja, denota o próprio lugar dos giros e encruzilhadas, na perspectiva do encontro, uma travessia aberta aos sentidos das diásporas que envolve nossa temporalidade e os universos particulares de cada um desses terrenos, suas dinâmicas singulares de deslocamentos, descentramentos, de um enredamento complexo e marcado por práticas mestiças, do hibridismo cultural e das transculturações.

Ao abraçar esse terreno da cultura popular brasileira, através de suas performances incorporadas, voltamos a ressaltar que tomamos como proposta, durante essa travessia, intitular e articular esse lugar como *corpo-oralidades populares brasileiras, articulando e contraindo sempre o binarismo para corpovoz, corpovocalidades ou corporalidades* – configuração contraída nessa tessitura.

Circundando esses territórios já mencionados, observamos a malha complexa dos modos de manifestar e aqui vamos em busca de elucubrar algumas ideias que permeiam esses atravessamentos, numa dança teórica e instigados pelos clarões mnemônicos que se fazem presentes no andamento do tempo da escrita. Tal ensaio consolida-se como uma experiência diaspórica, um espaço intervalar, sempre aberto ao acontecimento, lidando com a investigação e as metodologias da presença, através da tríade: contato – contágio – conflito. Eis o lugar da encruzilhada.

Foi preciso “abrir mão do mito da fonte escrita, para se confrontar com problemas metodológicos” (CALVET, 2011, p. 117) e envolver-se de corpo todo. Pela mesma razão, foram simplificações, apreender fazendo, brincando, dançando, cantando, imaginando, adentrando uma esfera do senso comum ou do conhecimento trivial, como um sentido amplo de coletividade, ressaltado em todas as esferas cotidianas, espetaculares, religiosas e profanas. O olhar sobre a ideia de origem, como ponto estável, precisou ser deslocado para a apreensão da mobilidade dos processos de formação e transformação de identidades *transculturais*, nos quais a memória e o imaginário são subsídios de extrema importância para a compreensão elementar desses *espaçotemporais* da cultura brasileira.

Nesses espaços o passado está vivo e uma parte do presente e do futuro existem hoje e desde sempre. São lugares do acontecimento, pensamentos que confrontam a perspectiva de história linear. Nesse enredamento, a ideia de oralidade está imbricada ao corpo, na qual o

conhecimento é incorporado e não encontrou outro lugar para ater-se senão ao próprio corpo, segundo a visão de Merleau-Ponty (2011, p. 273), para quem “o corpo está no mundo, assim como o coração no organismo”.

Dialogamos com Diana Taylor (2013b) sobre a performance como uma possibilidade de observação metodológica e um modo de geração e transmissão de conhecimento. Desse modo, esta está intrinsecamente relacionada com o lembrar, o recordar (e o esquecer) funcionando como “atos de transferências” e transmitindo conhecimento, a memória como um sentido de identidade sociocultural, por meio do “comportamento restaurado”, já expressado por Richard Schechner (2006).

A ideia expressa acima está ancorada no próprio comportamento humano, através de ações que significam, ou seja, a voz e a fala, as artes das visualidades (desenhos, pinturas, esculturas etc), as sonoridades, as músicas, as danças, e, assim, busca-se uma restauração do comportamento, espiralando um modo de fazer que se atualiza em cada performance, um vai e vem constante, em fluxo, tensionando os saberes advindo das articulações das práticas corporais aliadas à vida social, evidenciado também nas palavras de Brasileiro (2016, p. 23):

É no cotidiano que se insere a socialização dos saberes, das práticas, das memórias, das tradições; lócus experiencial de fé e de resistências culturais urbanas que persistem em meio a diferenciados modos de lutas, de conflitos e, sobretudo, de negociações.

A restauração do comportamento está envolta no fluxo de movimento, que foge ao rumo sistematizado da cultura ocidental que, aliada à palavra, escrita ou falada, afrouxa o poder epistêmico das práticas corporais que sustentam a vida cultural das comunidades subalternas ou marginais, estas para as quais olhamos. Tal incorporação, de uma forma de ver e de perceber o mundo, está alijada aos meios com que o conhecimento é produzido na contemporaneidade e, portanto, não permitem à linguagem dominante monopolizar o poder epistêmico que aflora de tais espaços, afloram dele, também, especificidades acionadas das zonas intersticiais diaspóricas e instituídas no corpo.

A recuperação de um comportamento se dá, portanto, muitas vezes, transvestida com novos elementos, já que a bagagem cultural africana não pode ser trazida integralmente. É o que está circunscrito no corpo, enquanto memória que se expressa, ou do que está guardado na memória dos mais antigos, nas chamadas bibliotecas vivas, que esses comportamentos se revestem. (LIGIÉRO, 2011, p. 116)

No contexto das corporalidades vividas, percebem-se outras relações de tempo e espaço. O tempo vai sendo atravessado por uma atualização dos mitos fundantes e os espaços se transfiguram em deslocamentos entre realidade e ficção, explorando um imaginário fértil, geratriz dos sentidos nômades desses corpos e dessas vozes encarnadas. Travessias, movimentos, deslocamentos. O registro é a memória datada do tempo e desprendida de nomeações. Daí a importância da memória para entendermos que somos sujeitos coletivos, através de memórias espiraladas, de que o mito emerge, com vitalidade potencial, apoiando relação nas palavras seguintes sobre o reisado e suas travessias nômades:

O reisado é essencialmente um teatro nômade, peregrino, processional, ambulante, uma grande narrativa, desenvolvida por um grupo de brincantes, sem começo ou fim, na busca interminável da utopia que, entre suas várias traduções, tanto pode ser lida como o Divino (no caso dos Reis Magos), quanto como a “Terra Sem Males”, dos índios brasileiros. Daí pode-se traduzir como uma caminhada, que tem um sentido, mas não uma rota determinada, pois pode mudar ao sabor dos ventos ou de outras circunstâncias, as mais diversas. Uma viagem que “vem do começo do mundo”, como dizem os brincantes, e que, como o mundo, não se saber se em alguma época se acabe. (BARROSO, 2013, p. 14)

Dou às mãos e movimento-me com Diana Taylor, que ao entender tais artifícios vem defendendo as formas de expressão cultural como episteme e como práxis, percebendo que a exclusão das diversas formas de conhecimento corporal vai provocando um efeito borrado na maneira como se produz conhecimento. Talvez o fato mais precioso do presente estudo, neste terreno contextual, é o jogo que se faz por meio do corpo, da pesquisa que vai acontecendo e atravessando os sujeitos, impossível de catalogação, por se tratar de um conhecimento que vai incorporando-se.

Convidando também Domenici (2009, 2004) para cirandar conosco, reforçamos o vínculo com a ideia de que a oralidade não poderá nos oferecer uma verdade dura e estável, mas estará sempre atada aos pontos de vista, das informações que vão sendo processadas nos corpos diversos e abundantes, imersos nos contextos da cultura brasileira. Assim como Domenici, Diana Taylor também nos diz que a possibilidade mais acertada é nos atermos às metáforas em contextos específicos das performances culturais das *corporalidades* populares brasileiras. Tais elementos da linguagem poderão nos ofertar dimensões históricas e contextuais significativas.

A metáfora é elemento constituído sobre a maneira de viver o corpo. A imagem funciona no campo enigmático, de uma passagem intuitiva e articulada entre verbo-imagem-

movimento. Dá-se passagem à imagem poética na transferência de sentidos. A própria palavra ata-se ao sentido de transposição/transporte/transferência e não é apenas um recurso de linguagem, mas um modo de ação no mundo. Tal elemento constitui-se embrenhado no cotidiano e segundo Lakoff e Johnson (2002) o modo sobre o qual pensamos/agimos é de caráter intrinsecamente metafórico, ou seja, um incessante movimento/pensamento que transfere os movimentos do âmbito do mundo real para os territórios do simbólico.

Nessa perspectiva, o ato de dançar, em termos gerais, é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo, neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação". (KATZ e GREINER, 2005, p. 132)

E assim vou espiralando minha dança, nesse giro performativo sob meu olhar de participante desses lugares à margem ou descentrados, como testemunha dos acontecimentos da minha história de vida. Anuncio meu olhar, e um (outro)lugar, anunciado pelas urgências de tais apropriações de discursos, reconhecendo o papel e a indissociação entre o sujeito diaspórico e o objeto da pesquisa.

Raízes fortes quebram vasos.

Sujeito em trânsito, atravessado, em atravessamento. Constrói sua identidade em jogo. Nos emaranhados e nas sensações que entoam na pele. Desterritorializado, viajante, nômade. Em travessia. Afirma sua deambulação pelo mundo, caminha aos entroncamentos, intertícios-encruzilhadas, híbridos, complexos, mestiços, transculturais, translocais. Identidade em fluxo, negociações, conflitos, reverberações. Raízes esvoaçantes, fissuras, gretas, ranhuras. Identidade-festa, contaminações e implicações quando escava seu próprio mito.

Daniel Costa
Caderno de Criação, 2018.

Tal apontamento precisa ser cada vez mais evidenciado, pois evoca o corpo como lugar de conhecimento (e autoconhecimento). Não apenas do corpo que se busca pesquisar, mas na sensibilização e nos modos de viver o corpo, do afloramento dos sentidos, da percepção, da exploração, longe dos tabus religiosos e sexuais e das práticas do não-

movimento que nos sustentam desde os primórdios – a censura do corpo do outro, a sua apropriação, como ainda elucida Taylor, ao falar do contexto da “conquista” da América (que não nos é diferente):

Com a conquista, a legitimação da escritura por cima de outros sistemas epistêmicos e mnemônicos garantidos pelo desenvolvimento e aplicação legal do poder colonial sem a participação da maioria da população - a população indígena e marginal que não tem acesso à escritura sistemática. (2012, p. 37, tradução nossa)⁹⁹

Ciente desse lugar, ao observar o papel do corpo, nas comunidades em que estive em experiência, alio-me, especialmente, ao pensamento de Taylor por uma aproximação identitária, de deslocamento e que tem percebido a ideia de performance, todo comportamento expressivo que sustenta as práticas culturais de determinada comunidade, aliadas aos contextos individuais e coletivos. Para a autora, a performance pode ser definida como conhecimento, distanciada tão somente de objeto de análise.

Através das práticas corporais, as performances incorporadas suprem um papel importante de restaurar as identidades em frente às sociedades letradas. A forma de produção e manutenção do conhecimento, oriundo das histórias de vida de sujeitos subalternos, das comunidades indígenas e afro-diáporicas revela um compromisso em promover outras nuances do conhecimento. “A identidade constrói-se por referência à alteridade, em relação ao outro, que se percebe e nos dá a imagem de nós mesmo” (VIEIRA, 1999, p. 50).

Hall (2013, 2011), Bhabha (2013) e Fanon (2005), pensadores diaspóricos, enfrentam a ideia da abertura das relações de deslocamentos culturais e o descentramento das identidades, bem como o seu caráter estético. Portanto, este pensamento conforma a ideia de um conflito do “aqui e agora” nas condições de tempo e espaço que os sujeitos enfrentam. A questão central para a fluidez dos processos de transculturação e tradução cultural, nas suas aberturas e também para seus conflitos.

Observamos, no contexto das *corporalidades* populares brasileiras, uma pronúncia sincrética não atada tão somente ao ponto fixo de origem, no questionamento de tais sujeitos sobre o espaço de representação, através de suas performances. Tais ações podem provocar deslocamentos, nuances do pensamento e rachaduras na história policiada e colonizada. A questão da diáspora desloca-se para a emergência da imbricação entre corpo e cultura e na

⁹⁹ Com la conquista, la legitimación de la escritura por encima de otros sistemas epistémicos y mnemónicos garantizó el desarrollo y aplicación legal del poder colonial sin la participación de la ran mayoría de la población – la población indígena y marginal que no tenía acceso a la escritura sistemática (TAYLOR, 2012, p. 37).

memória como importante elemento de resistência e persistência cultural. É a memória-corpo, a memória imaginativa, que se ata ao passado, mas se embrenha ao presente.

O caminho se faz em busca da não representação, do não mimetismo. Rabiscamos uma relação entre ser/estar/fazer, num estado de presença provocado pelo atravessamento da experiência nos giros performativos dos corpos em manifestações nas Folias de Reis e na complexidade e variações de suas estruturas performáticas – saída, peregrinação, símbolos, imagens, mitos, visita às casas, cantorias, figura do palhaço/bastão, alimentação, pouso da bandeira.

Ramos, ao lidar com suas investigações acerca do corpo e o as performances-rituais congadeiras, s oferece-nos o seguinte exemplo:

Uma das características do saber incorporado é que ele se dá no momento presente, no aqui-agora. É no momento instantâneo do acontecimento que o corpo captura, seleciona, memoriza, incorpora e produz o significado da experiência. As que fizeram sentido permanecerão grafadas no corpo e constituirão sua memória; as que não fizeram sentido serão processadas e transformadas em sensações/percepções, que podem ser acessadas em algum momento específico de outra experiência ou em momentos da vida extracotidiana em que alguns acontecimentos são revividos (como em rituais festivos). O saber incorporado cria, memoriza, transmite e restaura todo o conhecimento da experiência individual e coletiva. (RAMOS, 2017, p. 143)

Nas Umbandas, por exemplo, buscamos ser atravessados por *corporalidades* alijadas da hegemonia que se impõe ao corpo. Atravessamentos atemporais adiante de nossos olhos, as incorporações e o dinamismo das performances que se recusa, em certa medida, a desviar-se das normas hegemônicas e vestígios coloniais.

Nesse desvio, tal qual a própria origem da manifestação, lidamos com contexto das Umbandas com referências culturais híbridas advindas de tantas origens diaspóricas. Como caminhos são os intervalos, os pontos nodais dos conflitos, em consequência, espera por resolução. Tais resoluções estão ancoradas no corpo, reverberadas através das metáforas e dos dispositivos internalizados em que o diálogo acontece com uma fluidez admirável.

Navarro nos clareia com exemplos acerca do jogo entre cena e ritual, transcrição de modo improvisado entre o processo de estudo dos corpos e danças brasileiras, na tensiva dinâmica criativa, em contato com o que é lembrado, imaginado e reinventado por cada artista da cena.

O ator fará a sequência como um jogador, dando materialidade a uma “certa imaginação da realidade”. A qualidade dessa imaginação é articular imagens de uma memória real (no caso, de situações em que ele presenciou um passe de Umbanda) e

de uma memória inventada, decorrida do fato em si. O ator transcodificará três sistemas simbólicos em uma sequência: o sistema simbólico que define a entidade, o infortúnio/diagnóstico e o “despacho” /solução. (NAVARRO, 2009, p. 109)

O corpo é o território da realização física do que era imaterial. Pela memória em interface direta com a imaginação e em ação teatral, o encontro entre o ator e o objeto de estudo, a Umbanda - no caso deste exercício que está sendo descrito. (Ibidem, p. 111)

Com atenção aos saberes aliados aos corpos e reverberados nos contextos das coletividades entre os acampamentos e assentamento, giramos em terreiros de folias e umbandas (e outros quintais performativos), entre os estados de Minas Gerais e São Paulo. Buscamos amalgamar tais reverberações da memória em reflexão sobre esses lugares, ancorados sempre no ponto de vista do artista da cena, *Corpo Mnemônico*, fruto do encontro entre as memórias reais e imaginais, num processo de contato-contágio-conflitos. O resultado desse atravessamento das festividades e rituais das manifestações vividas é reverberado no jogo da cena.

Foi no Grupo Pindorama (CNPq)¹⁰⁰, sob a liderança pela Profa. Dra. Grácia Navarro (UNICAMP), que tais questões foram se delineando de modo mais intenso e aberto para reflexões, durante a realização de investigação de mestrado (COSTA, 2016, 2014). A ideia de oralidade, ali, era tramada de um modo muito habitual. Falar desse lugar implicava entender num contexto complexo entre corpo e voz e de que a oralidade se integrava a um modo expandido. Projetava-se uma visão de que o corpo e a voz “falam” e que se imbricam em modos de interferências em suas corporeidades. Portanto, a ideia de oralidade está ligada à ideia de corpo, em que “a oralidade não se reduz à ação da voz, mas à expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, endereça-se ao outro: seja um gesto mudo, um olhar”. (ZUMTHOR, 1997, p. 203)

Cuidadoso ao que o pesquisador cubano López (2001, p. 13) nos aponta, “devemos estar atentos às diferenças na forma como olhamos e lidamos com o espaço, o tempo e a maneira pela qual essas diferenças têm a ver com aspectos particulares da cultura.” Mesmo estando alijados, de alguns contornos que prevalecem nas entranhas do mundo

¹⁰⁰ Segundo Navarro e Oliveira (2016), o Grupo de Teatro Pindorama, sediado no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), sob a coordenação da Profa. Dra. Grácia Navarro consiste num coletivo que reúne artistas, pesquisadores e estudantes de artes e áreas afins, em torno de projetos artísticos que privilegiam pesquisas em dança e teatralidade, decorrentes da oralidade/corporeidade popular brasileira. O Grupo desenvolve ações dialógicas entre pesquisa e criação artística, procedimentos técnicos, experiência de vida e reflexão teórica. O grupo é registrado no diretório do CNPq. Disponível em: <https://goo.gl/eHMjn5> e <http://www.grupopindorama.com/>. Acesso em: 18 nov. 2018.

contemporâneo, vivenciamos aspectos transformadores nas suas relações de vida que, de modo muito singular, vão ajustando as suas intervenções e invenções no mundo. Igualmente, é necessário abrir-se em busca de outras formas de conceber e lidar com o conhecimento, como nos esclarece Sodré (2017, p. 23), acerca do pensamento nagô, “(...) uma provocação à reversibilidade dos tempos e à transmutação dos modos de existência, sustentada pela equivalência filosófica das enunciações”.

O filósofo africano ganense Kwame Appiah nos elucida sobre tal questão, ao criticar as “comunidades do conhecimento” especializado que produzem seus manuais para dar conta do mundo, de um saber livresco e de pessoas falantes e ainda afirma “que há muitos recursos para sustentar a transmissão de um corpo complexo e variado de práticas e crenças sem escrever” (APPIAH, 1997). Encontramos, ainda, ecos no pensamento de Hampaté Bâ (2015) sobre a relação da palavra e do corpo como algo indissociável, como uma alinhava continuamente.

A tradição oral opera como uma linha contínua que relaciona todos os aspectos da vida. Funciona como uma rede, um pensamento mítico, de um *espaçotemporal* sem igual, de uma lógica caótica, que pode desconcertar a mentalidade cartesiana e suas categorias, sempre apartadas. Tudo está inscrito em tudo, entrecruzam-se e está dito, o que nos faltaria é saber ouvir e entender (ou perceber os modos de aprendizagem), como saber ver (e não apenas olhar) o conhecimento que um rio nos transmite, conforme perspectiva ilustrada por Daniel Munduruku¹⁰¹, quando seu avô o colocou para escutar as sábias palavras do rio, revelando uma maneira incorporada de se relacionar com o mundo.

Nosso povo sabe de onde veio. Sabe para onde vai. Tudo isso está escrito na tradição de nossa gente, desde o começo dos tempos. Não precisamos saber ler as letras escritas das cidades. Tudo está escrito na natureza. É preciso apenas saber ouvir. (MUNDURUKU, 2017, p. 23)

A ideia de *corporalidade*, com a qual dialogamos, implica uma fala que se encontra inscrita no corpo (corpo expandido), na qual todos os sentidos envolvem-se como testemunhas mnemônicas de qualquer ação ou estado de presença e relação no mundo. O pensamento oriundo dos universos *corporais* tramados é muito mais do que histórias narradas, relatos

¹⁰¹ Daniel Munduruku Monteiro Costa (1964) é escritor indígena, graduado em Filosofia, tem licenciatura em História e Psicologia. Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo (USP). É Pós-Doutor em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR). Diretor presidente do Instituto UKA - Casa dos Saberes Ancestrais. Disponível em: <http://danielmunduruku.blogspot.com/p/daniel-munduruku.html>. Acesso em: 21 jan. 2019.

mitológicos ou históricos. Extrapolamos o sentido do verbal, embora mantendo a percepção dialógica, para adentrar nas entranhas do corpo e seus sentidos. Para tanto, é preciso penetrar outras esferas do pensamento como já elucidados. Em nossa jornada, flertamos com pensadores das diásporas africanas, indígenas e latino-americanas que constroem conhecimento, através de seus corpos-territórios, ou seja, seus *Corpos Mnemônicos* em engajamento com o mundo.

Guimarães Rosa nos atravessa com suas palavras-corpo ao apresentar as características de uma de suas personagens na novela *Uma estória de amor*, o senhor do Vilamão: “Tão esvaziado de si, de ser homem, não tinha mais os temperos do corpo, o que ainda persistia nele era o molde do muito aprendido” (ROSA, 2001, p. 171). Da poética descrição, detona-se uma percepção corporal de relação com o mundo que “molda¹⁰²” uma possibilidade de existência, a partir do que se foi constituindo corpo e no presente da narrativa “(...) se inteirara mesmo ancião, reperdido na palha de uma velhice” (Ibidem, p. 171).

Na sequência, tramaremos sobre modos de apreensão do conhecimento nos contextos das *corporalidades* populares brasileiras, num diálogo singular-coletivo. Acionando a memória incorporada como possibilidade de re-inscrever tessituras dessa travessia vou peregrinando e ,com isso, andando, dançando, girando, deslizando, pausando, cantando... espiralando-me no próprio exercício da reflexão.

4.1. *Andei, parei, custei mas no jongo eu cheguei...* modos de apreensão do conhecimento

“Exu não perguntava Exu observava Exu prestava atenção Exu aprendeu tudo”. (PRANDI, 2001 p. 40)

Nas tradições das culturas populares brasileiras, a máxima “quem conta um conto aumenta um ponto” é sempre evocada através do ditado, tramando um lugar corriqueiro nos contextos da oralidade, em que o conhecimento vai sendo transmitido de boca em boca (de boca a ouvido), de corpo em corpo, sintetizando e propagando a sabedoria de determinadas comunidades, produzindo e transmitindo conhecimento, através dos muitos dispositivos orais

¹⁰² Destacada a descrição poética do sentido de “moldar”, preferimos a ideia de “constituição”, nas quais se enreda as camadas psíquicas, socioculturais e históricas e geográficas aonde os sujeitos estão permeados.

que subsidiam esse percurso, de geração em geração, especialmente por meio de narrativas *corporais* numa memória que comunica – contar histórias, conversar, dançar, viver o corpo com suas especificidades, diferenças etc. Tudo que é ouvido é perecido pelo corpo e processado, atravessando o sujeito, apropriando-se dos contextos significativos para seu coletivo, tal como a citação que principia este subcapítulo, sobre como Exu em seu aprendizado, ao observar as ações cotidianas de Oxalá, depois veio se tornar o Rei das Encruzilhadas .

Ecléa Bosi (1994) nos ajuda a pensar mencionado que a memória e o corpo estão intencionalmente relacionados com o passado e o presente (e futuro!). O que é lembrado trata-se de um processamento, a partir da experiência presente. Aquilo sem contorno de importância cai num espaço intersticial (encruzilhada) do esquecimento que, ora pode ser lembrado pelo verbo, ora pelo corpo em movimento.

Os processos de transmissão assemelham-se à prática da brincadeira “telefone sem fio”, imagem também trazida por Gabriele Klein (2018, p. 396):

A transmissão usa, na prática, uma brincadeira infantil popular: o telefone sem fio, aquela brincadeira, na qual as informações vão sendo passadas para frente, indo da boca de um para a orelha do próximo. O último da fila diz, em voz alta, o que foi sussurrado em seu ouvido, ou melhor, o que ele entendeu que foi dito.

A analogia com a brincadeira permite que façamos uma importante comparação sobre os processos de transmissão da oralidade. A mensagem inicial vai sendo transformada, de boca a ouvido, transpassando o corpo de cada um, o modo como tal palavra é dita, sua intencionalidade, sua sonoridade, a vocalidade de cada um que, ao desejo do outro também pode ser “desfigurada”, ou seja, intencionalmente, pode-se alterar a palavra dita ao início. Lidamos, então, com a possibilidade de realidade e ficção, fato e invenção num movimento de que se torna impossível desatar o nó e nos conformamos com a explicação de Klein (2018, p. 396).

O telefone sem fio confirma a tese de que a transmissão oral nunca pode transpor o conteúdo cem por cento. Antes disso, o processo da transmissão pode ser descrito como uma tradução, que, compulsoriamente, abarca rupturas em forma de interpretações alternativas, designações de sentido ou atos de compreensão.

Renata Meira apresenta um exemplo que clareia tal metáfora brincante, ao compreender os processos criativos da cultura popular brasileira em diálogo com as artes, como um meio de compressão de si, do outro e da sociedade. A artista-pesquisadora nos apresenta o exemplo abaixo:

Quando uma frase não era compreendida, podiam ser tomadas duas atitudes: repetia-se a frase como foi ouvida, mesmo tendo perdido o significado, ou criava-se uma frase nova para substituí-la. [...] A tradição era anterior aos seus portadores, portanto, cada um aprendia com os mais velhos e os artistas não eram livres para “inventar o que quisessem” (MEIRA, 2008, p. 83).

E continua, apresentando-nos um exemplo de um verso que vai sendo modificado elucidando, ao nosso olhar, a ideia do comportamento restaurado apresentado anteriormente.

Um verso que diz **levanto bem cedo**, na repetição da música executada pelo próprio compositor, transforma-se em **acordo bem cedo** ou **me levanto cedo**, mostrando que a forma fixa não é valorizada (Ibidem, p. 83-84, negrito nosso).

Os exemplos podem ser observados nos terreiros de umbanda, nas *corporações* foliãs e em outros espaços onde o corpo tem a possibilidade de dizer com todos os sentidos – espaços das corporalidades tal qual os jongos, as congadas, os candomblés etc. Os pontos cantados nas Umbandas vão se adaptando aos diferentes espaços em que se instalam-se. É possível perceber pontos cantados com melodias diferentes, adaptações e supressões nas letras, como no exemplo que descrevo a seguir, pois a transmissão acontece pelo que é ouvido, percebido através do corpo.

Na ocasião da participação numa demonstração artística, em virtude da defesa de doutorado de Rosana Baptistella, em abril de 2018, passei um dia inteiro lembrando um ponto de Cosme e Damião, mas não lembrava muito bem o nome. Lembrava apenas que falava do “cheiro da flor de laranjeira”. Fui investigar na internet a fim de capturar o ponto completo e ver algum material para dar andamento à canção. E, assim busquei:

*Cosme e Damião
a sua casa cheira
Cheira a cravo, cheira à rosa
e à flor de laranjeira¹⁰³*

Ao compartilhar o ponto com a Érika Cunha, colega que também faria a demonstração artística, ela me disse que esse ponto é cantado no terreiro de Umbanda no qual atuava. No entanto, eles trocam a palavra flor, com por botão.

¹⁰³ Ponto de Umbanda – *A sua casa cheira*. Disponível em: <https://goo.gl/DB6GLq>. Acesso em: 22 jan. 2019.

*Cosme e Damião
a sua casa cheira
Cheira a cravo, cheira à rosa
e a botão de laranjeira*

Imagem 64: Flor de laranjeira no quintal da avó.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Parece simples compartilhar um exemplo fortuito como esse, mas o acionamento do sentido da canção, em mim, estava atrelado à imagem da flor da laranjeira (e não ao seu botão). No pomar dos avós e no quintal de casa, na época de laranjeiras florirem, eu aproveitava o perfume característico da flor e que fica guardado no corpo, bem como as folhas verdes que aromatizavam o arroz doce feito ali mesmo, dispositivo mnemônico que se constitui corpo, proporcionando o acesso às imagens e sensações mais diversas.

Depois desse exemplo, encontrei variações da mesma canção, embalada nos ternos de congados da Cidade de Uberlândia, em pontos de Tambor de Crioula, do Maranhão, na lembrança ofertada por Diane Ichimaru¹⁰⁴, que cantava tal ponto em devoção à Nossa Senhora do Rosário, no espetáculo *Beneditas*, em canções da música popular brasileira, na voz de vários artistas e no acalanto que fez parte do espetáculo *Guyrá Apó – Ave Raiz*.

*Senhora Santana,
a sua casa cheira,
cheira cravo, cheira rosa,
e flor da laranjeira.*

A mesma variação da canção pode ser vista na entrevista *Conversas, Mirongas e Tambus, com a comunidade Jongo Dito Ribeiro Campinas, SP*¹⁰⁵ No episódio, Dona Benedita fala das lembranças do pai, Dito Ribeiro, que dá nome à comunidade. Lembra-se dela mesma observando as danças dos manifestantes jongueiros por volta de seus cinco anos e da mesma canção que tinha na letra o nome de seu avô, Dito Ribeiro. E embala uma sonoridade da memória que nos transporta aos nossos universos imaginais.

¹⁰⁴ Diane Ichimaru é graduada em Dança pelo Instituto de Artes/UNICAMP. Bailarina, coreógrafa, artista plástica e produtora artística, sua formação inclui dança clássica, dança moderna, dança contemporânea e danças brasileiras. Nas artes plásticas, possui formação livre e experiência profissional em comunicação visual e criação publicitária, ilustração, cenografia e figurino. É criadora/intérprete dos seguintes espetáculos produzidos pela Confraria da Dança: para o público infantil criou Brinquedos e inventos para dançar, Mirabolante e Sem fim; para público adulto, os solos *Beneditas*, Território interno, Carta para não mandar ou cantiga interrompida e Adverso, com o qual recebeu da Associação Paulista dos Críticos de Arte o Prêmio APCA 2009 - melhor criadora-intérprete.

¹⁰⁵ Disponível em: <https://goo.gl/eq3KSc>. Acesso em 22 jan. 2019.

*Bendito Ribeiro, o que há?
Sua casa cheira,
Cheira cravos e rosas,
O que mais?
Flor de laranjeira.*

Imagem 65: Dona Benedita e suas lembranças de infância do jongo e seu pai, Dito Ribeiro.

Fonte: <https://goo.gl/eq3KSc>. Acesso em: 17 jan. 2019.

A canção explorada no espetáculo já havia dado o tom no processo de montagem do espetáculo *Entre Paragens*, durante o ano de 2009. Logo no início, no levantamento de material, essa foi uma das canções trabalhadas, o acalanto *Dorme Menino Qu'eu Tenho Que Fazer*¹⁰⁶.

*Dorme Menino Qu'eu Tenho Que Fazer.
Dorme Menino Qu'eu Tenho Que Fazer.
Vou lavar vou engomar, camisinha pra você.
Vou lavar vou engomar, camisinha pra você.*

*Nossa Senhora lavava,
São Jose estendia.
O menino chorava do frio que fazia,
menino chorava do frio que fazia.*

*Acordei de madrugada
Fui varrer a Conceição,
Encontrei Nossa Senhora
Com raminho na mão*

¹⁰⁶ *Dorme Menino Qu'eu Tenho Que Fazer*. Canção disponível em: <https://goo.gl/SAMAVc>. Acesso em 13 jan 2019.

*Eu pedi o seu raminho
Ela me disse que não
Eu tornei a lhe pedir
Ela me deu o seu “condão”*

*Senhora Santana,
tua casa cheira,
cravos e rosas,
e a flor da laranjeira,
cravos e rosas,
e a flor da laranjeira*

Desse acalanto, chegamos a outros e, ao final, trabalhamos com a emblemática canção *Boi da Cara Preta* no espetáculo de 2010. Nessa gravação, de datada da década de 1930, encontramos variação de versões da palavra **condão** por **cordão**, tal qual a oração que se fez presente no espetáculo *Guyrá Apó – Ave Raiz*, o que seria uma continuidade da canção acima.

*O cordão era tão grande
Que do céu arrastava o chão.
O cordão de sete voltas
Em redor do coração.*

O acalanto está contido na coletânea da *Missão Folclórica de Mário de Andrade*¹⁰⁷, de 1938, no disco 6, que registrou oralidades, através das músicas populares ou folclóricas (como foi pensada no contexto). Tal missão configurou-se em uma viagem que, em 1938, durante seis meses percorreu os estados do Norte do Brasil, registrando com os recursos da época a oralidade cantante da cultura brasileira. Configuraram-se uma trupe foliã, testemunhando, Mário de Andrade e sua equipe, as encruzilhadas por onde passavam, o cotidiano de trabalho, de fé e festividades.

Esse material, hoje, tratado é publicado numa caixa com seis CDs e livretos com imagens – ilustrações e fotografias sob a tutela de vários profissionais da área e editado através do SESC São Paulo e a Prefeitura da cidade de São Paulo – Secretaria Municipal de Cultura e

¹⁰⁷ Documentário *A Missão Folclórica Mário de Andrade (1938)*. Disponível em: <https://goo.gl/WWQH5V>. Acesso em: 14 jan. 2019. Mário de Andrade (1893 – 1945) foi um poeta, escritor, crítico literário, musicólogo, folclorista e ensaísta brasileiro de importante influência na vanguarda paulistana. Foi um dos pioneiros da poesia moderna no país com importantes obras publicadas, dentre elas; *Pauliceia Desvairada* (1922), *Amar, verbo intransitivo* (1927) e *Macunaíma* (1928). Foi diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo de 1936 a 1938.

Centro Cultural São Paulo, em 2006. Servimo-nos da obra em questão como referência nos estudos para o espetáculo *Ô de casa? Ô de fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana* e muitas das canções presentes nos vários discos fizeram parte do processo de construção, inclusive iluminando o título do trabalho em referência à canção *Oh de Casa, Oh de Fora*, do disco 4, capitaneado na Paraíba.

*Oh de Casa, Oh de Fora
Eu fui eu quem cheguei agora
E eu fui quem cheguei agora
Acompanhado de anjo,
“Das meninas da Senhora,
Das meninas da Senhora”¹⁰⁸*

Para esse processo, convidamos um músico popular, Inácio Berra¹⁰⁹, pois sua experiência coadunava com a proposta estética do trabalho, seu modo de fazer, ver, criar, dialogar. Além do mais, estávamos juntos no Grupo de Pesquisa Pindorama, experimentando a peça *Exus* (2013) e um *Rio de águas permanentes* (2012), que abordavam o universo dos orixás, *Exu* e *Oxum*, respectivamente.

Foram muitas noites ouvindo as histórias musicadas nas vozes populares a imaginando o deslocamento de tal viagem. Prontamente, nesse cenário, emergia uma vontade de tramar a ideia da oralidade num novo projeto de pesquisa, já que o mestrado se encaminhava para a finalização. Noites e noites eu ficava a escutar e tentar transcrever as canções, ora impossíveis. Assim, criávamos um sentido próximo às palavras abertas, dando vazão aos sentidos impregnados na voz, na entonação, na velocidade e no ritmo da fala. Tais aspectos também diziam, tanto quanto as palavras inteligíveis.

Os exercícios da escuta do repertório da tradição oral experimentado embrenhavam-se ao corpo, pouco a pouco. As canções de amor, de dor, de trabalho, de festas e fé aliavam-se ao contexto da escavação das memórias pessoais e ajudavam a descortinar um universo real e ficcional que as vozes pronunciavam. O registro da voz entoava como se esta estivesse ligada

¹⁰⁸ Esta última parte da canção foi transcrita conforme a percepção auditiva que tivemos da versão cantada.

¹⁰⁹ Inácio Brito Moreira de Azevedo (1958), é músico, instrumentista, cantor e compositor. Fundador e Presidente do Bloco Carnavalesco 'BerraVaca'. Bloco que fundou o carnaval em Barão Geraldo. Instrumentista e professor de violão, cavaquinho e contrabaixo. Estudou contrabaixo acústico e tocou em diferentes orquestras. É pesquisador de tradições culturais brasileiras, especialmente o carnaval, e de manifestações locais da região de Campinas. É pesquisador de biografias e repertórios musicais de compositores, instrumentistas e cantores brasileiros.

num rádio velho e fazia transpassar de uma estação do presente ao passado e ao futuro, numa sintonia de uma velha estação de rádio, de oito décadas atrás.

Assim, através dessas pesquisas, das missões de Andrade e de sua trupe, das escavação de histórias e memórias, que descortinavam a presença de certas manifestações populares, desde a infância – as Folias de Reis, as Congadas - Terno de Moçambique, Festas Juninas, o cortejo encenação da *Via Crucis*, as assembleias dos acampamentos, os modos de viver, ali embrenhado ao mato – entre silêncios, paisagens, cantos de pássaros, cantorias ao pé da fogueira, casos de vida e de assombração, cantos de trabalho na lavoura, em casa, em cada canto fui me constituindo artista, docente, pesquisador costurando em cena a articulação de todos os saberes que advém desse *Corpo Mnemônico*.

Velhas lembranças

Pairo, neste instante nos corpos-velhos que me compõem. São tantos gestos, são tantas vozes que me inundo numa espiral que me permite incorporá-los de uma vez só, tal qual uma entidade de Umbanda se acopla ao corpo. Cada gesto que aciono permito-me a reverência de cada um desses sujeitos, velhos de todos os jeitos, velho de todos os lugares. Amparo nas suas memórias nos seus abaulamentos, nas rugas presentes, na pele-experiência de cada estação do tempo, sempre presente. Iludo-me também nas velharias poéticas de Manoel de Barros, de Guimarães Rosa e suas corporeidades transcritas, personagens, nem sempre velhos, mas que carregam uma força ancestral do tempo. Salve Manuelzão, Salve meu tio lauretê, foças da natureza.

Daniel Costa
Caderno de Criação, 2018.

As raízes no seio do movimento de luta pela terra, no interior do estado de Minas Gerais e na fronteira com Goiás, oriundo de um núcleo familiar semialfabetizado, percebo como o saber vai sendo transmitido, constituindo-se corpo, para além da cultura letrada. Aliás, tal prerrogativa é possível de ser percebida por qualquer sujeito, pois apesar da escrita balizar nossas vidas, a oralidade/corpo está imbricada/o nos processos da formação de qualquer

sujeito, desde a infância com o brincar, o dançar, o festar, o manifestar. Entretanto, os processos de formação modelizados e canônicos, em detrimento de um saber corporificado/incorporado vai dando vazão a uma narrativa do saber dominante, em que o corpo vai perdendo sua vez, esvanecendo, esvaziando-se de sentidos.

Voltar a atenção para os sonhos, as imagens, as danças, as músicas, as sonoridades, ao silêncio, à cantoria dos pássaros, ao prenúncio da chuva que chega, dos movimentos do vento, da oralidade das nuvens, das sinfonias exuberante dos pássaros dançantes, do perigo que ronda, dos sentidos à flor da pele e da vasta imensidão de elementos que compõem modos de transmitir saberes pode provocar no mundo o rompimento de fluxo de anestesia sociocultural que o invade.

*“Andei, parei, custei, mas no jongo eu cheguei
Andei, parei, custei, mas no jongo eu cheguei
O Dandá abre a Roda... O Dandá abre a Roda!
Quem foi que disse quem te falou
que em Campinas não havia Jongueiro...”*

Ponto da Comunidade Jongo Dito Ribeiro

Uma experiência do jongo, num movimento de restaurar uma espécie de história de apagamento do Jongo em Campinas. Alessandra Ribeiro, moradora de Campinas, estado de São Paulo iniciou um movimento em busca de suas raízes ancestrais, através da história do Jongo em sua família e hoje é uma das líderes do Jongo Dito Ribeiro.

A herança veio através de seu avô, Benedito (Dito). Ao chegar em Campinas, vindo de Minas Gerais, ele era a pessoa da família que se interessava pela manifestação do jongo. Após sua morte, as coisas ficaram esquecidas e então ela foi a protagonista do movimento de buscar histórias, fazer parcerias com aqueles que trabalhavam as culturas populares e, em homenagem ao avô, nominou o grupo de *Comunidade Jongo Dito Ribeiro*, instaurado em 2002, no quintal de sua casa no Jardim Roseiras, em Campinas.

Alessandra Ribeiro¹¹⁰ explica que, desde a infância, os elementos vinculados à cultura negro-africana precisaram ser guardados “no quartinho” para viver aquilo que era o “padrão”.

¹¹⁰ *Alê, a jongueira que fez a família voltar a tocar tambor*, entrevista disponível em: <http://iberculturaviva.org/portfolio/ale-a-jongueira-que-fez-a-familia-voltar-a-tocar-tambor/>. Acesso em: 14 jan. 2019.

Vivia-se no corpo uma relação com a espiritualidade da tradição, mas do lado de fora germinava a eloquência de um conflito paradoxal. Tais saberes, que emergiam no corpo, detonaram a importância deste para a manutenção dos saberes. A memória corporal, uma espécie de comportamento restaurado para espiralar novos contextos, provocou o surgimento da manifestação dançante, cantante e batuqueira. A incrível história de sua busca, por escavar as raízes, pode ser vista na entrevista já mencionada *Conversas, Mirongas e Tambus, com a comunidade Jongo Dito Ribeiro Campinas, SP*. A narrativa envolve o contato com a manifestação do Jongo de Tamandaré, sonhos, história da família com a religião de umbanda e um desejo singular-coletivo de recompor a manifestação, o que consolida a oração sempre evidente nos momentos de festa para abrir as rodas:

*“Eu seguro a sua mão na minha,
Para que juntos possamos fazer
Aquilo que eu não posso fazer sozinho”.*

A entonação da busca, em grande medida, deu-se na escavação das histórias da própria família, ou seja, em suas *corporalidades*. Desde então, a comunidade mantém-se em ação, provocando e fissurando contextos que apagam as experiências performativas da cultura popular. A comunidade ocupou a Fazenda Roseira, na periferia de Campinas legada ao abandono. Uma Casa Grande que contorna, evidentemente, muitas histórias e memórias do povo negro e da formação da cidade. Esse espaço alicerça a profusão das vastas *corporalidades* que tangenciam seu cotidiano e suas festividades.

Ressalto tal manifestação e a história recente, mas ancestral, dessa comunidade, pois ela atravessou meu caminho, no ano de 2005, conforme descrevi no capítulo 2. Ao lado de alguns integrantes da referida comunidade, aprendi a cantar pontos de jongs e participar de diversas rodas no contorno da cidade.

Certa vez, fui participar de um evento no qual Alessandra iria proferir uma palestra sobre o Jongo e a cidade, na Pontifícia Universidade Católica de Campinas (Campus I). Convidado por Vanessa Dias, integrante do grupo na época e uma das atuais lideranças, fomos nos deslocando de ônibus do centro da cidade ao local, entoando pontos em voz alta, a exemplo do ponto de louvação abaixo:

*Nossa Senhora do Rosário, saravá São Benedito.
Vamos abrir roda de jongo, peço que estejam comigo.*

*Saravá senhor tambú, saravá o candongueiro.
Saravá os pretos véio, saravá Dito Ribeiro.*

Entoar os pontos, durante os trajetos ônibus que fazíamos juntos, nas andanças pelas ruas do centro da cidade, onde frequentávamos o cursinho preparatório ao vestibular tornou-se prática corriqueira. Às vezes, iam caminhando e umbigando¹¹¹ ao mesmo tempo fazendo os movimentos das danças. E assim aprendíamos a cantar e dançar entremeando a cidade.

Voltando ao evento, quero ressaltar que não há uma forma exata de aprender a dançar jongo senão o apreender os movimentos e os sentidos ali implicados na roda. Naquele dia, um sábado à tarde, havia ajuntado uma roda grande, entre jongueiros e o público da palestra. Alessandra Ribeiro se colocou ao meio apresentou-se, falou pouco da manifestação, apresentou os tambores e escolheu o primeiro para dançar com ela. Ela tapou os olhos com a mão e com a outra apontada, girou como um relógio ancestral e parou com seu dedo apontado para minha direção. Naquele dia, eu entrei no jongo, dancei com os jongueiros rituais e participantes e fiquei a observar o movimento de cada um ao entrar na roda e perceber como cada um/a dança e “entra” na roda de um modo diferente. Dançando e cantando o conhecimento se acumulava no corpo, conforme nos explica Ribeiro:

Dança-se na roda de acordo com o conhecimento de cada participante. Uns a rodar, outros a pular ou arrastar os pés. Alguns devagar, outros bem rapidamente. Às vezes, com coreografias, como as observadas nas rodas de santos da Umbanda. Há rodas de jongo na qual dançam vários pares ao mesmo tempo, enquanto o jongueiro puxa o ponto e o tambú toca euforicamente, em outras rodas, os tambús ficam no centro da roda enquanto, os dançarinos formam um círculo em movimento em volta (RIBEIRO, 2011, p. 84).

Segui “apreendendo” o jongo nas diversas festividades e apresentações de rua. Entre 2005 e meados de 2006, fui frequentador assíduo. Participei de ensaios, aos domingos, no quintal da casa da família Ribeiro, vivi as festividades julinas promovidas pelo grupo, tal qual o *Arraiá Afro-Julino*, hoje na sua 15ª edição, e apresentações públicas. Bem assim, as experiências pronunciadas arraigaram-se no meu corpo e foram tornando-se aprendizado jongueiro, compreendi, então, que viver o jongo era muito mais que seguir os passos determinados.

Ecoam as madrugadas de jongo e os pontos, lá no fundo da memória, aquecidas à beira da fogueira. Ecoam as tantas vozes e movimentações esvoaçante no meio da roda. Ali,

¹¹¹ A umbigada é um elemento coreográfico do Jongo no qual as duas pessoas que estão a dançar no centro da roda aproxima-se a região do umbigo/abdome, intencionando o contato desta parte do corpo.

era um lugar de dançar com outro sujeito o qual, ora escolhíamos, ora erámos escolhidos por ele. Encontros profícuos com o outro (de outros lugares, de outras classes sociais), muitas vezes, sem a presunção da palavra, especialmente aquelas pedantes, que aprisionam o saber incorporado, corporificado.

Guardo a imagem retumbante das espirais provocadas pelos quadris que impelem “prá lá” e “prá cá”, dos pés que adentram a terra, no elo entre as raízes e o esvoaçar dos braços que preenchem os espaços de memórias dos sujeitos, nos giros e espirais (movimentos de evidência as torções do corpo em completa fluidez) que se pronunciam e desafiam o corpo, no titubear e o recomeço de cada ação, na transformação do sujeito, no centro e no contorno da roda.

Os instrumentos ditam o ritmo das ações “falam”, “choram”, como dizem os jongueiros nas expressões tal qual “fala meu tambu” ou “chora meu candongueiro”. Tais ditos designam que o tambor fala com a gente, conduz mais do que é conduzido por alguém. Aliás, ao entrar numa roda de jongo é para os tambores que se pede licença e nos benzemos. Encosta-se nos tambores, em sinal de respeito, pois este é um elo de comunicação com os antepassados.

Sucessivamente, gestos, músicas, toques vão contando uma história e inscrevendo-se no corpo. Memórias inscritas, reinscritas reverberarão em outras configurações, através da dança em roda, na qual um casal dança, no meio, embalado pelos tambores, as palmas e o envolvimento de quem está a observar (dançando). Esse ensinamento só pode ser oferecido pelo corpo que manifesta, o corpo em festa, integrado a tudo que somos, tudo o que vivemos. É um saber que vai se constituindo no corpo e transmutando o olhar de quem é atravessado.

Distancia-se, em certa medida, das histórias que os livros contam, numa relação inevitavelmente coletiva e não linear. Segundo Taylor (2013a), olhar tais contextos associados aos domínios do semialfabetizado e/ou da evidencia da oralidade como forma primordial de relacionamento, permite criar uma analogia ao conceito digital de rede, circuitos e interconectividade – passado, presente, futuro aliados ao mito, ao imaginário, à ancestralidade. Ou seja, aciona-se um *Corpo Mnemônico*, atado ao seu contexto, contando histórias, dançando e reatualizando e se reinscrevendo no tempo e num espaço espiralar.

Alimentam-me os sorrisos largos que eclodem nesses espaços, pois dançar é estar vivo no mundo. Corpos velhos são como bibliotecas vivas, dispõem-se a nos contar histórias e nos

permitem ver o mundo, olhando para as raízes, nas quais podemos, não somente, adentrar, mas, simplesmente voar.

É nos permitido voar pelas raízes, uma vez que os atos incorporados (e performados) suscitam, armazenam e transmitem conhecimento, assim como o símbolo *Adinkra* (ideogramas do povo Ashanti, do Golfo da Guiné), Sankofa que representa um pássaro que voa para frente com a cabeça voltada para trás, uma cabeça para o futuro, outra ao passado. Segundo a filosofia africana, trata-se de uma metáfora de olhar sempre ao passado para ressignificar o presente.

O símbolo Sankofa é emblema da Comunidade Jongo Dito Ribeiro. Desde os primeiros contatos com este coletivo, estive familiarizado com essa imagem, seus significados e sentidos como podemos visualizar nas imagens a seguir.

Imagem 66: Comunidade Jongo Dito Ribeiro, na Fazenda Roseiras – Campinas/SP.

Fonte: <https://goo.gl/K7h2KA>. Acesso em 17 jan. 2019.

Nesse contexto, a interpretação de tal metáfora estaria aliada à ideia de voltar ao passado para ressignificar o presente. Na tentativa de aprender com o passado, tentando aprender com ele, tem sido a poética autobiográfica evocada no percurso de investigação artística, seja nos trabalhos, que logo mais serão expostos, seja, no espetáculo *Guyrá Apó – Ave Raiz* tratado no capítulo 7. Nesta sessão, apresentaremos as tessituras de um processo cujo próprio título alicerça a dualidade do voo e das raízes.

Nestes clarões, vamos mantendo a confiança de que memória e oralidade embrenham-se, pois nas tradições da oralidade, há um depósito no corpo da memória do mundo (CALVET, 2011) e o seguinte ponto de jongo da Comunidade Jongo Dito Ribeiro nos aflora:

*Ô Senzaleiro, Ô Senzaleiro,
Não guarda no caderno a minha história,
Ela está guardada na memória
(...)
Ô Senzaleiro, Ô Senzaleiro,
Não guarda no caderno a minha história,
Ela está guardada na memória*

As histórias de Umbandas e Folias também de assemelham ao movimento de Ribeiro na recomposição da história do jongo no seio familiar. As Folias de Campinas reúnem seus

sujeitos diaspóricos, muitas vezes, oriundos de outros lugares, outros estados do Brasil. Ao se instalarem em outros lugares, performatizam suas diásporas, amparados por um imaginário fértil e um desejo por tal performance. Assim, reatualizam o mito fundante da manifestação, mas também fundam e performam as suas vidas em cada giro, estação por estação, ano a ano, numa resistente tática contra o apagamento das suas histórias e memórias.

Imagem 67: Cia de Reis Voz do Oriente. 27º Encontro de Bandeiras da Vila Castelo Branco. Campinas/SP, (2007).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Daniel Costa.

Imagem 68: Cia de Reis Irmãos Rodrigues., no 1º Encontro de Cultura Popular, Memória e Dança - Jaguariúna/SP (2010).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Daniel Costa.

Imagem 69: Cia de Reis São José Operário com Dona Conceição, bandeireira, à frente. Campinas/SP (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Daniel Santos Costa

Esse deslocamento se confunde com a *Cia Folias Irmãos Rodrigues* (Pedreira – SP) e com a *Companhia de Reis São José Operário* (Campinas – SP). A primeira *corporação* é uma família originária do estado do Paraná, que desembocou na cidade da Região Metropolitana de

Campinas. A família permaneceu reunida por muito tempo, até o momento em que José Rodrigues de Farias (Seu Coquinho) e sua esposa Dona Conceição mudaram-se para a periferia de Campinas. Durante um período, o casal participava dos giros de folia, aos finais de semana, na cidade vizinha. Cerca de 70 quilômetros separavam os municípios, o que não afetava a participação dos dois na manifestação.

Com o tempo e a idade avançada, o casal foi convidado a integrar a *Cia de Reis São José Operário*. Desde então, Seu Coquinho atuou na função de mestre, o cantador principal da folia. E foi nessa *corporação* foliã em que pude me embrenhar no contexto da manifestação e revisitar minha própria história, na consecução do projeto “*Giros e Chegadas 2009/2010 – homenagem póstuma do Grupo São José Operário de Folia de Reis ao Mensageiro da Paz “Coquinho”*”¹¹², que culminou, dentre tantas ações, na publicação do livro *Histórias e Memórias de Folias de Reis*.

O projeto foi realizado como homenagem póstuma ao Seu Coquinho, que faleceu antes da sua realização. Sua história com a Dona Conceição foi mencionada no capítulo 3. Ressalto que, desde então, a senhora, que também é prima de Seu Caetano, o presidente da Cia de Reis Voz do Oriente, continua participando do coletivo e peregrinando todos os anos. Refez sua vida ao lado de outro companheiro, também folião, e alçou o posto de bandeireira. Naquela época, participava como uma participante-ritual, que peregrinava com o grupo, dava assistência, estando quase sempre acompanhada de seu neto, o Augusto (que durante muito tempo ocupou a função de palhaço).

As folias atam-se à vida dos sujeitos, num sentido de inteireza, de vincular-se as suas raízes mais profundas. É dessas raízes que alçam voos, essas metáforas vieram me constituindo e me fazendo apreender, fazendo-me pensar na cena em analogia aos processos que vivia e rememorava por ali. Cada grupo, com sua história particular, consolidava sua trajetória, sincretizava elementos, trocava de foliões, algumas vezes, com certa rivalidade, mas, sempre “tocando em frente a boiada”. A tradição segue, tal qual o telefone sem fio, vamos aprendendo, fazendo, (apreendendo), assim como Seu Coquinho nos apresentou seu processo de iniciação a Folia de Reis.

¹¹² O projeto selecionado através do Edital nº 08 do Programa de Ação Cultural “Concurso de Apoio a projetos de promoção da continuidade das culturas tradicionais no estado de São Paulo”, da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

Comecei com a Folia em Umuarama, no Paraná. Meu avô já tinha a tradição de Folias de Reis. Ele saiu de diamantina, em Minas Gerais, quando eu tinha cinco anos de idade. Nossas companhias vieram de Minas, e meu avô tinha feito uma promessa de montar uma Folia só para os filhos dele, que eram doze. E dessa forma, ele formou a Folia só com os irmãos lá no Paraná. Depois, foi tudo acabando, acabando e estamos aqui neste momento¹¹³.

Imagem 70: Seu Coquinho em momento de descontração antes da apresentação da Folia.

Fonte: (COSTA, 2010)

Imagem 71: Seu coquinho. Festa de Chegada da Folia da Igreja Santo Expedito, Campinas-SP (2007).

Fonte: arquivo pessoal.

Outro exemplo sobre a continuidade das tradições orais é o caso da *Congada de São Benedito*, de Mogi Guaçu, interior do estado de São Paulo. Conheci essa *corporação* congadeira, através da articuladora cultural, Maria Angélica Urbano, moradora da cidade. Em 2011, o grupo realizava um projeto de restauração dessa congada, pois o capitão havia falecido. Eu produzia um projeto que levou manifestações populares brasileiras para o SESC Consolação, na cidade de São Paulo, por ocasião das comemorações do mês do folclore, em agosto. Para tanto, levamos à instituição a *Comunidade Dito Ribeiro*, a *Cia de Reis São José Operário*, a *Cia de Reis Irmãos Rodrigues* e a *Congada de São Benedito*.

¹¹³ Entrevista cedida por Seu Coquinho (José Rodrigues de Faria), no dia 05 de Maio de 2007, para os pesquisadores Daniel Santos Costa, Rosana Baptistella e Camila Cóis e publicada no livro *Histórias e memórias de Folias de Reis*, (COSTA, 2010).

Todos os grupos participaram do evento e, depois das apresentações, precisamos cumprir uma série de burocracias contatuais. Precisei deslocar-me algumas vezes a Mogi-Guaçu para efetivar tais demandas. A cidade localizava-se a cerca de 50 quilômetros de Jaguariúna/SP, cidade, onde eu residia na época. Assim, em alguns domingos, tive a oportunidade de conviver com Seu Jair, o novo capitão.

Este, certa vez, deparou-se com o antigo capitão de Congada caído, quase morrendo numa viela da cidade. Desse encontro emblemático, ele ressalta o pedido do velho capitão para não deixar “acabar a tradição”. Assim, o faceiro senhor tomou para si, em concordância com a família do antigo capitão, a própria demanda de cuidar desse grupo e de perpetuar os cortejos pela cidade e que também circulam por muitos outros municípios.

O jeito alegre e contagiante do velho mestre demonstra a sua forma para tal travessia. À primeira vista, ele parece um senhor sisudo. Guardo sua seriedade, semblante fechado. Quando dança, faz esvaír nossas memórias, pois o velho transforma-se em criança. Salta, agita, comanda, impele os joelhos em articulações que se dobram quase ao chão. Abaixa e levanta, numa velocidade impressionante, o que demonstra a força por levar adiante a tradição secular.

Almocei na casa do capitão, juntamente com sua família enorme, alguns deles participavam da manifestação, outros não tinham nenhuma relação com ela. Muitas histórias foram partilhadas, quando atravessamos a cidade, buscando assinaturas de todos os integrantes do grupo. Não foi tarefa fácil, mas as histórias partilhadas, durante tal travessia, ancoram ainda no corpo, guardadas em esquecimentos.

Seu Jair é um emblema da minha memória. Outra imagem capturada no instante dessa rememoração são as bandeiras/estandartes de congadas, que compunham sua casa, ou melhor, seu quarto. Eram estandartes que estampavam as paredes de modo monumental, algo entre 13 e 15. Não tenho registro desse momento, pois não havia pretensão de fazer nenhuma entrevista com o capitão, apenas cumpri a burocracia do projeto. Mas o aprendizado não tem hora marcada, ele acontece e transborda os sujeitos. Ali, na parede, expunha-se uma história de muita gente, ancestral e o quarto colorido iluminava o restante da casa. Era um lugar de poder e movia as minhas conexões simbólicas e o devaneio acerca da bandeira de Reis, que, ao meu ver, era o sentido do próprio corpo acumulado de experiências, algo que havia sido bem tocante no espetáculo-processo *Primeiras notas autobiográficas* (2010), experiência entremeada no capítulo 3.

Em janeiro de 2018, durante o 39º Encontro de Bandeiras da Vila Castelo Branco, tive a imensa surpresa de encontrar Seu Jair, pois a *Congada de São Benedito* fazia parte da programação. Algumas de suas bandeiras estavam ali expostas no cortejo, conforme fotos abaixo:

Imagem 72: Bandeiras/Estandartes da Congada de São Benedito, em Campinas-SP (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Daniel Santos Costa.

Imagem 73: Os Reis, o capitão (Seu Jair) e a bandeira da Congada de São Benedito, em Campinas-SP (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Daniel Santos Costa.

A imagem anterior traz Seu Jair, entremeado dos Reis coroados e da bandeira. Senhor de estatura baixa, com sua veste branca, colar vermelho, com seu apito que dá instruções ao jogo-ritual e com a espada de plástico, elemento ritual muito comum aos capitães das *corporações* festivas. Fui em sua direção. Ele já custava lembrar de mim. Foi preciso mais do que o encontro físico para elucidar a memória. Era eu um transeunte na trajetória, o que é extremamente justificável. Demonstra que meu aprendizado, naquele contexto, foi intenso e me permitiu rever as primeiras teias da travessia que aqui se ancora agora e que veio se fazendo. A imagem do velho dançante ainda ecoa no meu corpo, bem como a do velho palhaço Genésio, partilhada em 2006, e que é uma das imagens-corpo mais resistentes no acesso claro da memória. Entretanto, tantos outros palhaços, capitães, mestres, participantes-rituais das *corporações* e comuns. Tal aprendizado empenha-se no meu corpo.

Imagem 74: Palhaço de Folia no 39º Encontro de Bandeira de Reis da Vila Castelo Branco, em Campinas/SP (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Daniel Costa.

Imagem 75: Máscara do palhaço da Folia de Reis usada por uma criança, no giro da Cia de reis São José Operário (2017).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Daniel Costa.

Imagem 76: Gesto em devoção à bandeira da Folia de Reis no 39º Encontro de Bandeira de Reis, Campinas (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Daniel Costa.

Imagem 77: Gesto em devoção à bandeira da Folia de Reis no 27º Encontro de Bandeira de Reis, Campinas (2007).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Daniel Costa.

Imagem 78: Criança de mãos dadas com a mãe, seguindo o vento do cortejo da Congada. Terno de Moçambique Raízes, durante Festa da Congada, Uberlândia (2017).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Daniel Santos Costa

Imagem 79: Criança e a máscara durante giro da Companhia de Reis São José Operário, dezembro de 2017.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Daniel Santos Costa

Imagem 80: Criança com tambor durante giro da Companhia de Reis São José Operário, dezembro de 2017.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Daniel Costa.

Imagem 81: Criança com o tambor no Terno de Moçambique Raízes na festa de Congada, Uberlândia/MG, 2017.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Daniel Costa.

Imagem 82: Criança de cócoras no Terno de Moçambique Raízes na festa de Congada, Uberlândia/MG, 2017.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Daniel Costa.

Neste panorama, coloco-me como um sujeito da encruzilhada, aquele que transita entre contrários, disposto ao encontro, assim como a figura *trickster* Exu ou mesmo o Bastião das Folias ou como uma criança porosa, em aprendizado, como essas cima, o que brinca de ser palhaço de folia, a que segue o vento do cortejo à mão da mãe e aquela de cócoras, ouvindo sua velha avó. É no negaceio, através do corpo, gingando que me espiralo na produção de conhecimento e como formula Ramos (2018, p. 48) que se refere à um *corpo-encruzilhada* como o corpo capaz de se tornar referência nodal de atravessamentos para a profusão de novos saberes, espiralando vivências à sua volta na efusão da festa.

4.2. *A Festa como uma metáfora das corporalidades populares brasileiras*

A festa popular é o grande e fecundo momento a nos ensinar que a arte de viver e de compreender a vida que nos envolve está na perfeita integração entre o velho e o novo. Sem o novo, paramos no tempo. Mas sem o velho nos apresentamos ao presente e ao futuro de mãos vazias. (PESSOA, 2009, p. 44)

A festa é, certamente, metáfora primordial para pensar os corpos nos contextos vivenciados. Como já apontado, a metáfora representa um recurso de linguagem, atado à imaginação, atuando na transferência de um vocabulário específico. A ação metafórica promove a criação de uma tessitura contextual, ou seja, de uma rede de conexões em que uma imagem vai gerando outra, num movimento que comunga a festa, em fluxos de acontecimentos, seus mistérios na profusão de encontros.

Olhar a festa é afugentar o olhar para além da visão superficial do acontecimento. Eloisa Domenici (2009, 2004) nos elucida que é preciso uma revisão epistemológica, ao tratar das danças populares e do corpo brincante, até o ponto que não nos desvinculamos de um modo de olhar já estanque causa, segundo a autora, um epistemicídio.

Tal acontecimento pode tirar o sujeito centrado na linha tênue da história em busca de verdades absolutas e inclui-lo no caminho do titubear, do bandar, do criar, do cantar, da reativação do desejo, da alegria, do ímpeto, da festa e do instinto, fazendo referência ao *baraperspectivismo*¹¹⁴ de Santos (2015, p. 49). Aliado a Santos (2009), entendemos que o

¹¹⁴ Rodrigo dos Santos (2015) apresenta *baraperspectivismo* como uma luta contra o logocentrismo. Dessa perspectiva, tal conceito está vinculado aos dispositivos do pensamento trágico que se encontram, por um lado, com a filosofia de Nietzsche e, por outro nascem da experiência provocada pelo ritual trágico yorùbá, a partir da

movimento corporal, inscrito na história dos povos, reinscreve tradições e constitui um diálogo constante entre oralidade, mitologia, danças, cantos e gestos, em enredamento festivo que promove o diálogo, uma possibilidade de dar vazão à ecologia dos saberes e às traduções interculturais, a partir dos atravessamentos das tradições e das histórias individuais.

Trazemos a festa como uma abertura epistemológica para compreender a pluralidade dos saberes que emergem dos contextos vivenciados e que são ofuscados pelos saberes hegemônicos. Trata-se de um espaço de transgressão, individual e coletiva, de rupturas, das transcendências, no qual temos a possibilidade de libertação de amarras cotidianas. Talvez essa metáfora implique uma perspectiva ligada ao conhecimento do corpo e seu modo de *manifestar*. Como espaço das multiplicidades, dos encontros, das reverberações, ou seja, um lugar de encruzilhadas, tal metáfora implica aproximar-se do corpo mais íntegro, de uma inteireza mais complexa ligado às tradições, aos próprios sentidos e à organicidade do mundo.

Bará, uma das falanges de Exu, Rei do Corpo, é o princípio. No pensamento Nagô, cada um tem seu Exu no corpo. Ele é o princípio da existência, elemento dinâmico “não só de todos os seres sobrenaturais, como também de tudo o que existe” (SANTOS, 1997, p.130). Trazer tal imagem propicia uma possibilidade de fissuras, de um espaço de sociabilidade, do espaço da diferença, dos opostos, do movimento – pois se trata de um dinamismo *espaçotemporal* efusivo, do visível (*aiê*) ao invisível (*orun*) e, como princípio, Exu será sempre devotado ao início de cada ritual.

Por meio da dança e da festa, ele reelabora simbolicamente o espaço, na medida em que modifica, ainda que momentaneamente, as hierarquias territoriais, estimulando o poder expressivo do corpo, até o ponto da produção de imagens próprias de liberação e autorrealização. (SODRÉ, 2017, pp. 143-144)

Abrir caminhos, através da alegoria da festa permite entender o corpo de modo mais dinâmico nos contextos das performances culturais e seus mecanismos mnemônicos de sobrevivência e resistência cultural. A festa também permite acionar a metáfora da encruzilhada como lugar de centramentos e descentramentos, de elaborações discursivas motivadas pelos próprios encontros em que esse lugar culmina. Leda Martins (1997, p. 28) define que tal espaço é geratriz da noção de um sujeito híbrido, mestiço e liminar, além de cruzamentos diversos, intertextuais e interculturais, buscando uma ideia de coletivo de modo

obra do teatrólogo nigeriano, Wole Soyinka. Cabe ressaltar que, barra trata-se de umas das falanges de exus, considerado nas umbandas e candomblés do senhor das encruzilhadas, guardião dos caminhos.

mais acentuado. É o momento de fusão com o outro, espaço de reciprocidade, de renovação, de comunhão. A festa transcende o próprio fato. Ela expande-se em uma questão, é a própria vida¹¹⁵.

O corpo festivo, narrando seus saberes e seus desejos, um corpo que fala com seus gestos e suas formas de expressão, quando manifesta seus saberes incorporados, através das performances culturais, encontra-se livre de apreensões. É um corpo que se coloca diante de si e se investiga, que se despe, extrapola a norma. A festa sempre foi o lugar de compreender-se, de manifestar quem é o sujeito de fato. Nessa profusão, constrói-se um sentido de coletividade

Tem sido assim desde os jongs nos terreiros das senzalas, com suas danças e caos metafóricos que arquitetavam fugas e rebeliões. É com as Folias de Reis que sustentam seu ritual, atualizando suas performances em contextos diversos para viver o próprio mito, atravessá-lo, ritualizá-lo. Tem sido assim quando desejamos festejar – é a ocasião do encontro, do espiralar-se num *espaçotemporal* extra cotidiano, carnavalizar, tal e qual:

um corpo que festeja, narrando seus saberes e seus desejos; um corpo que fala com seus gestos e com suas formas de expressão; um corpo visível, escuro, claro, mas bem colorido; um corpo odor de diferentes cheiros; um corpo que escuta, canta e grita; uma plasticidade corpórea, um olhar esquisito, uma encenação cômica e trágica, um enredo de devoção, de fé e de divertimento, um entre toque dos corpos na multidão”. (CASTRO JUNIOR, 2014, p. 29)

(...) graças à intensificação dos movimentos do dançarino na festa – todo um complexo que abrange ação, voz, gestos, cânticos e afetos –, espaço e tempo tornam-se um único valor (o da sacralização) e, assim, se tornam autônomos, passando a independender daquele que ocupa individualmente o espaço. (SODRÉ, 2017, pp. 142)

Ao acionar a metáfora festiva, podemos associar a ideia da *Ecologia de Saberes* que é “um conjunto de epistemologias que partem da possibilidade da diversidade e da globalização contra hegemônica e pretendem contribuir para as credibilizá-la e fortalecer” (SANTOS, 2010a, p. 154). Perceber tal ecologia, detona um lugar de entender as práticas de saberes.

A ecologia dos saberes procura dar consistência epistemológica ao saber propositivo. Trata-se de uma ecologia, porque assenta no reconhecimento da pluralidade de saberes heterogêneos, da autonomia de cada um deles e da articulação sistêmica, dinâmica e horizontal entre eles. A ecologia dos saberes assenta na independência complexa entre os diferentes saberes que constituem o sistema aberto do

¹¹⁵ Perez, Amaral e Mesquita (2012), na coletânea *Festa como perspectiva e em perspectiva*, uma importante colaboração na conjunção de autores que tratam da festa sob diversos prismas trazendo um festividade teórico-conceitual a partir das experiências de cada pesquisador.

conhecimento, em processo constante de criação e renovação. O conhecimento é interconhecimento, é reconhecimento, é autoconhecimento. (SANTOS, 2010, p. 157)

A festa é o lugar efusivo de manifestação da memória. As performances incorporadas, em estados dinâmicos, em que a história se reinventa, deriva, deambula, tremula, mudando, reconfigurando, num estado de efusão performativa, espiralando as memórias que operam linguagens. A festa não é apenas ilustrativa. É um modo de pensar tal qual menciona Lévi-Strauss (1997), acerca das aparentes caóticas associações que os “povos primitivos” pensavam, um “pensamento selvagem”, aparado por analogias e por uma dimensão mais holística do mundo, em que tudo está conectado, numa rede de relações que em constam e se mobilizam (diferentes) fenômenos, colocados frente a frente. Alia-se ao sonho, à “alacridade/alegria (*ayó*, em iorubá), como modo fundamental de existência nagô.” (SODRÉ, 2017, p. 149).

A pesquisadora Rita Amaral (2012, pp. 72-73) através de seus intensos estudos sobre festas brasileiras, apresenta-nos, ancorada em *Emille Durkheim*¹¹⁶, que os elementos constitutivos da festa são: a) integração entre os indivíduos; b) sentido efervescente de coletividade; c) transgressão das normas coletivas. Apoiada no filósofo Josef Pieper¹¹⁷, mostra-nos, também, 12 características que definem a constituição de um fenômeno da festa, a saber: a) excepcionalidade; b) espontaneidade; c) valorização de alguma coisa perdida; d) a significância que repousa puramente em si mesma; e) qualidade, além de quantidade; f) contemplação; g) contemplação; h) renúncia; i) esbanjamento; j) afeto; k) fruição; l) afirmação do mundo.

Navarro, ao tencionar relações frente aos universos dos corpos no contexto da cultura popular brasileira, apresenta-nos o seguinte cenário:

A paisagem que esse corpo habita é a festividade. A festividade é seu contexto. A festa acontece em espaço e tempo determinados e significa uma ruptura, um distanciamento do cotidiano. (NAVARRO, 2009, p. 100)

Baptistella, aliada aos contextos das festas populares brasileiras e ao jogo de criação da cena, faz apontamentos do lugar da festa e nos apresenta tal percepção:

A escolha de festas como ponto de partida deve-se a uma percepção em relação a esse momento especial, ritualístico, em que está concentrado e simbolizado um saber e uma cultura da comunidade pulsante em sua memória, repleta de significados e

¹¹⁶ DURKHEIM, Emile. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris, PUF, 1968.

¹¹⁷ PIEPER, Josef. *In tune with the word: a theory of festivity*, Chicago: Franciscan Herald Press, 1965.

simbolismos que transbordam, através dos corpos dos participantes, principalmente dos mais velhos — esse corpo íntegro e grandiloquente é construído conforme o sujeito se constitui. (BAPTISTELLA, 2011, p. 1)

A festa aciona a memória. Ata-se ao corpo. Alia-se à performance. Permite um “pensar festivo” no qual a prática incorporada oferece um modo de conhecer, uma visão metodológica e uma epistemologia própria, uma “festa de saberes”. Ela acontece e atravessa o tempo e o espaço de modo intenso e singular. Pronuncia o encontro dos corpos-sujeitos. Tangencia e transpassa o universo das *corporalidades*, opera através dos sentidos, dos poros. A festa constitui-se no corpo. É do universo do não-material, intangível. São performances incorporadas. Não se salvam em materiais, guardam-se no corpo. Regeneram a vida na diluição do sujeito-individual para um sujeito-coletivo¹¹⁸, contra a ideia de um individualismo perene que nos domina.

As palavras-memórias de Leda Martins nos indiciam o lugar da festa, no contexto da cultura popular, e a complexidade dos seus rituais, em épocas festivas diferentes, temporalidades e durações singulares, locais de experiência e paisagens distintas — casas, salões, ruas, sítios, fazendas e tantos outros lugares que propiciem esses encontros.

Os festejos do Reisado apresentam uma estrutura organizacional complexa, disseminada em uma tessitura ritual que desafia e ilude qualquer interpretação apressada de todas as suas simbologias e significâncias. Levantação de mastros, novenas, cortejos, cantos, danças, banquetes coletivos, são alguns dos muitos elementos que compõem as celebrações dramatizadas em toda Minas Gerais. (MARTINS, 1997, p. 44)

O corpo em abundância de festa está amparado pelo “excesso, celebração e justaposição”. Trazemos, nesse contexto, uma tentativa de aproximar compreensões acerca de um modo de pensar-fazer imbricado dos contágios com as *corporalidades*, a própria história de vida como um direito de manifestar o/no *Corpo Mnemônico*. Tal manifestação é permeada pela ancestralidade que permeia nossa existência cultural, como a emblemática imagem dos mestres congadeiros do Moçambique Raízes, em fina sintonia, na Festa da Congada de Uberlândia, em 2017,,em que nos permitimos e nos foi permitido acompanhar o deslocamento

¹¹⁸ A noção de sujeito, aqui empreendida, será sempre a ideia de um corpo-sujeito ou sujeito pós-moderno, no entrecruzamento sujeito-coletivo, da dimensão pós-moderna de identidade, distanciada de uma ideia de sujeito moderno, de identidade fixa. Coaduna-se, aqui, com a dimensão da identidade como uma “festa móvel” (HALL, 2011), na qual o sujeito agencia suas crises, rupturas, diásporas e suas identidades (no plural), abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas.

dessa corporação congadeira da sua sede-ritual para o espaço de peregrinação na cidade, festa que acontece há 142 anos.

Imagem 83: Ancestralidade

Fotografia: Maria Rubia Colli.

Corpos na rua, em derramamento de festa, símbolos que ancoram e constituem corpo, contas, cores, búzios, apitos, bastões, instrumentos, cordões, gungas, na perfeita comunhão corporal. Ao fundo, a festa sonora acontece, os corpos continuam a peregrinar na cidade, enquanto um instante sinaliza uma espiral de conhecimento transbordando pela paisagem de cimento.

Daniel Costa
Caderno de Criação, 2017.

A festa descortina as paragens nas quais estamos imersos. Processa identidades no instante que está, não estanca. Performa suas ações, em lembranças e esquecimentos, reverberadas em imagens, palavras, gestos, nos silêncios nas pausas, nos sonhos, nos imaginários distanciados tão somente da linguagem verbal. Nesse rumo, também nos permite adentrar uma outra cultura, mas nos dizem muito sobre nosso desejo de acesso e refletem a política de nossas interpretações, peregrinando rumo aos processos de transculturação e de tradução cultural. A metáfora do pensamento festivo nos permite contaminar – hibridizar, sincretizar e perecer as mestiçagens culturais. A festa é acontecimento vivo que vai propagando conhecimento, numa relação de transmissão, através dos cantos, gestos, movimentos e danças específicas nos complexos rituais.

A festa consiste num território de experiência e abre espaço para que o corpo trace sua rota, num processo de artesanaria e, em analogia aos processos artísticos das artes da cena,

em busca e confrontar a anestesia e a intensidade dessa metáfora. A falta de festividade, ou um olhar policaresco sobre tal lugar detona, na sociedade em que vivemos, um modo de lidar com o corpo incapaz da experiência. Inserimo-nos num mundo do capital, do útil, do controle, do rendimento como bem postulou Olgária Matos (2007), mencionada no capítulo 3, sobre um “malestar” na contemporaneidade que quer apoderar-se da possibilidade de um “espaço de experiência”.

Festar é, portanto, resistir! Resistimos aos apagamentos histórico-culturais, ao esvaziamento dos corpos-sujeitos, frente à desvalorização da experiência, aos massacres da memória e dos corpos (no sentido figurativo e literal), ao soterramento das experiências individuais e coletivas. Confrontamos com as manifestações festivas e reverberarmos nossas ações artísticas, longe da aspiração de mimetizar o que ali confrontamos. O desejo e o encontro reverberados do modo incorporado como condição que imbrica cultura e corpo, na qual a experiência incorporada é o ponto de partida, entender a presença e a ação de um sujeito diaspórico no mundo.

Umbandas, Folias de Reis, Jongos, Candomblés e Congadas¹¹⁹, imbricadas em religião, arte, fé, história, cultura são chaves que nos direcionam à metáfora da festa. Em virtude das suas complexidades e dos tantos saberes que ecoam desse universo, aliamo-nos às suas tramas que se configuram em elementos potenciais na construção de um pensamento dançado, como em grande parte das tradições da oralidade, nas quais há um depósito no corpo da memória do mundo (CALVET, 2011). O corpo instaura uma poética, através das memórias que o constituem para sustentação e atualização das práticas e saberes subalternos, marginalizados e, muitas vezes, legados ao total soterramento.

Ter vivido no espaço rural, especialmente no contexto de luta pela terra, também me provocou uma noção de espacialidade e temporalidade diferenciada. É uma noção espiralada de tempo que, amalgamada às experiências vividas no seio das *corporalidades populares brasileiras*, permite-me entender o imbricamento – corpo – festa – performance – memória,

¹¹⁹ Os nomes das manifestações seguirão sempre no plural, quando se tratrem do coletivo de uma manifestação, dadas às complexidades que cada uma delas possui, inserida em contextos espaciais, temporais e geográficos específicos. Uma mesma manifestação pode conter ramificações diversas, numa mesma cidade, ao exemplo das Umbandas que, de acordo com o terreiro/barracão/tenda, possuem estruturas que se assemelham e desassemelham e sincretizam-se ao catolicismo, kardecismo, candomblé, hinduísmo, ao xamanismo indígena, com ênfase e junções distintas dessas raízes.

vislumbrada das travessias diaspóricas (auto)biográfica e das diásporas que envolvem tantos corpo-sujeitos que sustentam as práticas da oralidade.

Sentei sob o flamboyant, na calorosa tarde de verão intenso, na casa da Tia Nena. Dei uma pausa na escrita deste texto. Sentei sobre a cadeira que ali estava disposta. Observava as vargens verdes da velha árvore, a mesma da qual havia apanhado tantas vargens secas, no inverno passado, para compor a passarinhada do espetáculo Guyrá Apó – Ave Raiz. Ressaltava a intensidade verde do colorido de suas folhas, ainda em crescimento, a reminiscência das flores flamejantes que já haviam florido e caído. Em seguida, a avó, a tia, o Joãozão e suas crianças vieram sentar ali do lado. Ao comporem o espaço junto a mim, múltiplas histórias aconteciam: a conversa entrelaçada entre a tia e o menino, Cassiano; o Joãozão a brincar e ler com a menina, Ana Clara; a avó sentada no tamborete que, ora entremeava-se a algumas das ações, ora continuava em seu silêncio abundante que compunha a paisagem. O menino me chamou para subir na árvore. Eu titubeei (estava com o dedo do pé machucado). Colocamo-nos a lembrar do quanto a árvore já havia sido lugar de esconderijos, brincadeiras, refúgio. Lembrávamos o quanto ela havia crescido e quantas histórias seu tronco firme contava e do atraso de seu florescer nesta estação. A avô, entremeia a conversa e nos lembra que este pé de flamboyant era de onde eu havia tirado as vargens que se transformavam em pássaros na minha “festa”. A festa era o espetáculo Guyrá Apó – Ave Raiz que, dos que ali presenciavam o momento, ela era a única que tinha estado presente. Sem interromper o andamento da conversa, dei-me conta de como nomear a ação performativa desenvolvida, uma festa!

Daniel Costa
*Lampejos da memória sob o flamboyant da
Casa da Tia Nena,*
Caderno de Criação, 23 de janeiro de 2019.

E será assim que, na sequência, articularemos com ênfase, o processo de amalgamar os elementos das manifestações vivenciadas para a criação da cena, especialmente no que tange aos espetáculos *Entre Paragens* (2010) e *Ô de Casa? Ô de Fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana* (2014) e seus embrenhamentos, nas histórias de vida, através das composições dessas festas performativas, conforme a descrição da *corporalidade* da avó. *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018), festa performativa, estreada na duração desse trabalho será tratada, separadamente no último capítulo.

5. FESTAS PERFORMATIVAS: *entretecendo memórias das experiências de criação*

As estratégias performativas que aqui vão ao encontro do corpo, enquanto poética e política de si, ecoando nas proposições de Lepecki, ao nos mobilizar sair de uma perspectiva silenciosa do corpo colonizado e permitir abrir fissuras no solo da dança, para poder dançar o “(...) problema do equilíbrio no chão nada firme nem liso da história” (LEPECKI, 2003). Sendo a dança um estar-intenso-no-mundo, seria um espaço para denunciar tal mascaramento, podemos pensar a dança enquanto crítica ativa do estado silencioso dos corpos colonizados. Para o estudioso da dança, o primeiro passo seria repensar o próprio chão onde o bailarino pisa, em seu sentido literal, “(...)”, pois a modernidade sempre imagina sua topografia, abstraindo o fato de que seu assentamento deu-se numa terra previamente ocupada por outros corpos humanos e outras formas de vida, habitadas por outras dinâmicas, gestos passos e temporalidades (LEPECKI, 2017, p. 43).

Com os pés na terra, e também na academia contemporânea, concedo-me ao mesmo tempo que me permitiram fissurar esse lugar. O canto de partida é entoado e seguimos, na busca por outras nomeações, desses encontros encruzilhados, tão complexos como perceber os próprios lampejos, os desvios e o jogo mnemônico que amparam a trajetória. Dos conhecimentos do *Corpo Mnemônico*, evoca-se a urgência e a apropriação do (meu) *Corpo Cabloco*.

Nas linhas do corpo-pensamento de Christine Greiner, olhamos o corpo como questão, corpo este que está num contínuo processo de negociação com ambiente e carrega seu específico modo e instância de funcionamento, buscando experiências que possam pensar novos modos de vida, lançar luz a experiências pouco iluminadas, sem voz. “Às vezes, elas acontecem no mais profundo do corpo, às vezes no mundo, escorrendo pelas bordas” (GREINER, 2010, p. 11) ou como a historiadora canadense Regine Róbin (2016) nos ilumina sobre fronteira porosa, jogo, a descontinuidade ou uma passagem perigosa do sujeito e do mundo, especialmente o artista contemporâneo, aquele que atua na fricção arte-vida.

Na encruzilhada entre Greiner e Lepecki, é possível perceber claramente a perspectiva da experiência atrelada ao lugar de onde ocorre, do lugar de onde se fala e na contemporaneidade. Busco perguntas ao corpo, mesmo atado a um universo particular na

pesquisa, possibilitando experiências nas quais o fazer é dizer corpo (SETENTA, 2008), em que esse fazer-dizer é uma forma de ação que ancora uma relação complexa nos que são espaços tensivos, as encruzilhadas, que, segundo Schechner (2006) “marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo e contam estórias.”

Sob o mesmo ponto de vista, o corpo tem voz. Ele dança! Tem voz, diz, fala! A voz do corpo é memória pronunciada nos diferentes modos de fazer-dizer dança. No contexto da oralidade, como apresenta Ligiéro (2009), é comum se ouvirem as expressões do tipo: “diz isso com o corpo” ou “samba com o pé” e, segundo Calvet (2010), o corpo, nas tradições da oralidade, ganha uma outra dimensão, sendo também o lugar dos dizeres, das passagens de tempo, distanciadas de um modo de ver cartesiano, como modos de medir, pesar, marcar, de perceber o clima, de relacionar-se com os elementos da natureza etc.

Trago lembranças de meu universo particular não dissociadas do mundo. São os outros que me compõem. Lembrar não se trata de ser fidedigno à memória. A lembrança está para o território da imaginação, tanto quanto para o esquecimento. A necessidade abrupta do lembrar para não esquecer, na contemporaneidade, talvez provoque algumas fissuras e incapacidade do corpo em acessar potências mnemônicas, provocadas pela ruptura com o vivido.

Como provocar uma atualização do vivido no trabalho performativo nesse contexto de criação, de jogo, de compartilhamento? Talvez nos valhamos menos da perspectiva instrumental de recordar emoções e mais do impulso, e como um terreno da experiência de Larrosa, “como as lembranças fazem o corpo do performer ‘vibrar’” (LOPES, 2009, p.139). Na perspectiva de Leonardelli (2012), a memória trabalha com a recriação do vivido, estando intrinsecamente ligada à imaginação. Os lampejos do passado no fluxo da memória possibilitam ao Corpo Mnemônico a instalação de *corporalidades* singulares, distanciada de um essencialismo do pensamento moderno, mas justamente nas f(r)estas.

Os processos de criação, muitas vezes, são norteados por um pensamento não racional, que atravessa o corpo e detona possibilidades impares ao percurso criativo e às ações performativas. Assim, operam como o mito que “manifesta o real, fazendo abrir os olhos e ouvidos à visão e à escuta do originário, do que sempre, a cada vez, desencadeia-se no concreto do vivente e do morrente, do cosmos e do caos, do ser e do não-ser” (AGUIAR, 2009, p. 83), num constante processo de inacabamento, na perspectiva de Salles (2011).

A lógica do mito acontece pela própria linguagem, fato que, como área de conhecimento, busca-se validar enquanto epistemologia própria. Talvez essa aproximação venha dimensionar e reforçar essa apropriação, pois o mito é o lugar do não-dito, da memória incrustada e movimentada no corpo de cada um, da linguagem do indizível. É aquilo impossível de se dizer em verbo, mas que é dançado no corpo, ou seja, dançadamente (PEREIRA, 2011).

A abordagem do mito e do pensamento possibilita, por exemplo, a perspectiva ou um pensamento arcano, que designa segredo, mistério, uma possibilidade de alquimia que renove modos de pensar-fazer pesquisas e experiências. Nessa jornada, alicerçada por algumas metáforas, símbolos das próprias manifestações ou do contexto social de onde o *Corpo Mnemônico* comunga, busca viver o próprio mito. No trilhar dessa investigação, incorporando, tentando expandi-lo tanto para o horizonte da cena, quanto para o da escrita.

A pesquisa vai de desenhando conforme um movimento dançado. Aos poucos, vamos acordando o corpo, liberando os espaços articulares, alongando as musculaturas necessárias, desbloqueando as tensões, percebendo as limitações, as dores para se colocar em movimento. O corpo, sábio como ele só, vai conduzindo suas dinâmicas e assim que chegamos a uma possível organicidade, algo da esfera do acontecimento, da transitoriedade. De acordo com Dubatti (2016, p. 86), a pesquisa teatral implica o exercício permanente do luto, da aceitação da perda, uma vez que vivemos o teatro do presente, mas o pensamos como passado, como algo que aconteceu e é irrecuperável como acontecimento.”

Esta percepção coaduna com o nosso peregrinar, que acontece através do perceber-se, escutar-se, achar-se e conseguir a autonomia necessária na relação entre o que se quer falar/dizer e as práticas que nos atravessam. A escrita vai sendo dançada como esses clarões mnemônicos que conformam o corpo e constroem tanta experiência.

A experiência não é uma realidade, uma coisa, um fato, não é fácil de definir, nem de identificar, não pode ser objetivada, não pode ser produzida. E tampouco é um conceito, uma ideia clara e distinta. A experiência é algo que (nos) acontece e que, às vezes, treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão. (LARROSA, 2014b, p. 10)

Aliamos o contorno da festa às produções artísticas aqui estudadas. Trataremos tais obras como *Festas Performativas*, estas que nos permitem operar em resistências às anestésias do mundo. Tais festas se aliam ao *Corpo Mnemônico*, sujeito das experiências que “tem algo desse ser fascinante que se expõe, atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião” (LARROSA, 2014a, 162).

A *Festa Performativa* nos permite acionar um diálogo sincrético das linguagens artísticas, especialmente a dança e o teatro. No passo atrás dessa pesquisa (COSTA, 2016, 2014), nominamos a produção que fazíamos de uma dança-teatro brasileira, mesmo este não sendo o foco central da investigação. Tal ideia coadunava com a visão de Cohen (2001), acerca de um território híbrido entre as linguagens da dança e do teatro, o que foi intitulado *Dança-Teatro Brasileira*. De outro lado e, mais recente, Ávila (2018) embrenhou sua pesquisa a qual denominou *Corpografias Afro-orientadas e Ameríndias: cartografias de processos de criação em Dança Teatro Brasileira*. Nessas cartografias, a autora nos brinda com a complexidade de um processo de criação pautado na interconexão entre dança-teatro e sua hibridez espiralada, aproximando-se dos contextos africano, brasileiro e indígena, através de seus elementos performativos, pesquisas intensas e contato com tais campos, narrativas orais, músicas, danças, testemunhos, ademais nos presenteia com o termo *Dança Teatro Brasileira*. Tal nomeação busca “fortalecer os processos de criação de matrizes/motrizas afro-orientadas e ameríndias para que cada um de nós ocupe, neste imenso país, um papel protagonista e transformador de nossos corpos (...)” (ÁVILA, 2018, p. 205).

Dada à brilhante concepção de Ávila e a singularidade de sua proposição, entendendo-nos no mesmo rumo da pesquisa, determo-nos em nominar nossas criações de *Festas Performativas*, metáfora oriunda e germinada no nosso próprio caminhar. A ideia de festa também se alia ao rizoma arvorecente, proposto pela autora, através de suas narrativas entrecruzadas, histórias de vidas, criações artístico-pedagógicas, sua visão de mundo e atenção para as questões *etnorraciais*.

Nossas criações artísticas, *Festas Performativas*, são práticas incorporadas e transmitidas, através de formas sincréticas: a dança, o teatro, a música, as visualidades, as estruturas espaciais etc. Buscamos um resgate radical entre arte e vida e procuramos perceber a episteme da cena, seus processos de hibridizações, de contaminações, de transculturações.

As *Festas Performativas*, percebidas como uma rede de associações entre corpo-sujeito e cultura, permitem-nos acionar a imagem do *bricoleur*, como aquele que reorganiza o mundo em combinações, tal qual o mito, uma experiência sensível que detona uma maneira não linear de pensamento, acessando recursos mnemônicos e que, de acordo com Taylor (2013a, p. 138), ironicamente se parece com o conceito digital de redes, circuitos e interconectividade.

Apresentando a imagem do mapa de interações proteína-proteína¹²⁰, Salles (2006, p. 25) tenta perceber a ação de um elemento sobre o outro”, uma interação que ramifica outras possibilidades. A autora nos envolve na ideia de criação como “rede em processo”, apresentando discussão em torno do conceito de não linearidade, o estado de dinamicidade, de interação. Tais aspectos nos levam à associação imediata dos modos de pensar, acerca dos universos em que nos inundamos. Modos de pensar em rede, associados ao mito, uma espécie de curto-circuito e na própria metáfora dos giros (caminhos) e encruzilhadas (pontos de encontros) que culminam na festa (acontecimento) que coadunamos com a metáfora seguinte:

(...) o conhecimento é como o coração, escondido, batendo, brilhando imperceptivelmente, regulando canais que correm para trás e para frente, para outros canais, torrentes e correntes inesperadas, controladas pela complexidade radial de ventrículos centrais muito poderosos. (TAYLOR, 2013a, p. 126)

Imagem 84: Fluxo dos principais rios brasileiros.

Essa irrigação de sangue faz brotar as imagens dos rios que atravessam a terra. A figura ao lado exemplifica o fluxo dos principais rios brasileiros, com destaque para a bacia do Rio São Francisco, seus fluxos, suas nascentes, seus encontros, seus desagües. Tal associação nos faz perceber as trajetórias e as peregrinações das águas (seus giros) e seus entroncamentos, em contaminações e conflitos (as encruzilhadas) e também seus encantamentos. O sentido é o movimento.

Fonte: <https://goo.gl/6P6Wi4>. Acesso em: 30 mar. 2019.

Os movimentos dos giros que se encruzilham armam uma tecedura complexa, fruto da intrincada dinâmica sociocultural brasileira, numa poética do entrelaçamento, evocada por Inaicyra Falcão dos Santos¹²¹, a partir da trama do próprio tear e da artesanaria das cestarias, práticas muito comuns em comunidades tradicionais brasileiras – uma trabalho manual que envolve o corpo todo e o estado de

¹²⁰ Disponível em: <https://goo.gl/4h51qu>. Acesso em: 29 jan. 2019.

¹²¹ *Entrelaçar*, vídeo de Inaicyra Falcão disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iDcOH8mkEY8>. Acesso em: 29 jan. 2019.

presença, movendo saber e fazer na mesma esfera de raciocínio. O pensamento da cena, de modo análogo, alisa-se ao pensamento mítico engendrado nas tessituras da criação, agenciando a ecologia dos saberes através do *Corpo Mnemônico*.

A ação do corpo que espirala suas memórias anuncia uma postura metodológica *sui generis*. Ata-se à complexidade que se instala sobre a égide da cultura popular brasileira e suas ramificações de manifestações, de tantos motrizes e matrizes, de tantas origens, de tantos sentidos, assim, como a festa e suas conotações e significados diversos no mesmo território brasileiro.

A imagens que pulsam são oriundas das festas das *corporalidades* populares brasileiras. Tanto a festa “acontecimento”, como a festa “estrutura”. A *festa-acontecimento* representa momento ápice de uma ou outra manifestação enrustida de espetacularidade e, geralmente na forma de um evento. A *festa-estrutura* demarca um modo de pensamento, de organização, ata-se mais à noção de cotidiano.

Nas Festas de Reis, a *festa-acontecimento* pode ser vislumbrada, através das retumbantes Festas de Chegadas que demarcam o fim do ciclo de peregrinação amparado por um desejo do próximo. É ao mesmo tempo fim e começo. Alia-se a um evento performativo. A comunidade é convidada. Partilha-se alimentação coletiva abundante. A *festa-estrutura* das Folias ampara todo ritual, no modo como se vive o mito, desenha a coreografia do giro, nas avenidas das cidades, empenha-se na circulação peregrina, aos finais de semana, nas visitas das casas, no empenho das cantorias, na performance do palhaço/bastão, projetando um sentido de ser/estar no mundo em movimento de peregrinação.

Nas Umbandas, vive-se a *festa-estrutura* no modo ritual, em que se alia tempo e espaço nas giras cotidianas. É complexa a base ritual que se sincretiza entre elementos culturais distintos, origens e dispersões históricas, histórias de vida, relações entre dança e música, performance das incorporações, dimensões de tempo e espaço, atadas aos elementos rituais etc. Da *festa-acontecimento*, apontamos as grandes festividades de entidades, nas quais há um grande preparo pré-ritual, com elementos simbólicos que demarcam cada uma delas que é homenageada. Esses momentos de festa têm teor de celebração, de devoção, abrem-se ao sentido de coletividade mais amplo, inclusive com o oferecimento da comida típica de cada entidade.

Imagem 85: Festa de Iansã na Tenda Pai Domingos de Guiné, Uberlândia (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Daniel Santos Costa.

Permitir-se à festa é criar um espaço de experiência, um espaço para profanar (AGAMBEN, 2007) alguns dispositivos já instaurados na sociedade contemporânea e que regulam modos de fazer-pensar. A *festa-acontecimento* pode ser vista como o próprio evento performativo, a apresentação cênica. A *festa-estrutura* empenha-se nas redes de criação, da obra processo, entre o visível e o invisível, entre o desejo e o fato. Algo que vai se desenhando.

A festa torna-se urgente, especialmente, neste momento em que entusiasmos conservadores assolam nosso país e pregam o domínio dos corpos particulares e uma massificação do pensamento. Preveem um corpo mecânico, imbuído de relações precárias de trabalho, a educação sem qualidade que deforma a criticidade e a falta de investimentos e execração da arte como forma de produção cultural e de conhecimento.

A experiência da Festa, diante da paisagem frágil da contemporaneidade, coloca-nos a traçar estratégias de resistir. A memória é buscada, não só como os elementos nostálgicos da lembrança, mas também tal qual um reconstruir narrativas, rever-se, dar ouvidos às sombras que pairam nas intempéries do tempo presente. É estratégia tensiva para jamais esquecermos “quem sou eu” e “quem somos nós” conjugado na mesma busca.

Vamos em busca de um “excesso de transbordamento, criação, invenção, acontecimento” (LARROSA, 2014b, p. 43). É a festa! Essa metáfora nos permite voltar ao coração das “coisas perdidas”, de regenerar e, a partir do encontro com os contrários, despir-

se, por alguns instantes, das urgências, amparar-se nos desejos, nos diálogos e nas reverberações dessa profusão.

Permito-me à experiência, descontaminando a palavra de suas conotações empíricas e experimentais (LARROSA, 2014b, p. 41). Em tal contorno, a experiência está em consonância com o movimento da vida, em suas subjetividades, incertezas, provisoriedades, atada ao corpo, à finitude, resistindo para não fazer disso um conceito. A criação está no terreno híbrido, em encruzilhadas artísticas, onde não se pretendem discutir especificidades de uma linguagem ou outra, mas me colocando já no lugar de produção de conhecimento, a partir dos cruzamentos que estão sedimentados no processo de formação deste corpo mnemônico, em que as práticas performativas diversas serão disparadores para a reflexão.

As *Festas Performativas* entrecruzam os lugares da memória acionados por seus símbolos, arquétipos, paisagens, movimentos, danças e sonoridades, que vão constituindo cada obra, que elucida seu próprio mito. Entrecruza nas referências das *corporalidades*, embriaga-se das histórias de vida do sujeito sem(terra) e vislumbra sua reflexão diaspórica, em resposta, em diálogo, em resistência. O *Corpo Mnemônico – Corpo Caboclo* - é o lugar preciso de fala exposto às suas provisoriedades e finitudes.

5.1. *Ô de Casa? Ô de Fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana*

A memória que resvala, ao tencionar este espetáculo, é de pura festa. Sua produção esteve ligada a um contexto de coletividade a qual o Grupo Pindorama esteve atado. Adveio do desdobramento de um trabalho que conclamava Exus e suas potencialidades criativas, numa espetacular homônima. Fez parte de um projeto selecionado pelo Fundo de Investimentos Culturais de Campinas 2013/2014 intitulado *É tanta festa de alegria*.

Nesse contorno, a ideia de festa já estava ancorada nas vontades de criação. Das experiências com a oralidade popular o que adensava o corpo e decantava nas entranhas expressivas era, de fato, a festa. O projeto selecionado previa, conforme seu release, a seleção de propostas culturais em dança:

“É tanta festa de alegria! Será uma festa coreografada e repleta de alegria. Metáforas da vida em festividades e muito movimento em dança. O personagem central oscila entre tipos, personagens, mitos,

animais advindos de sua memória autobiográfica, no universo rural das Festas de Folias de Reis e Festas Juninas. Será convite a todos a adentrarem um momento festivo e comporem um espaço repleto de alegrias coletivas. Esse é o sentido da festa popular”.

Como já apontado, neste instante, o Grupo a que me vinculava para desenvolver a investigação de Mestrado sob orientação da coordenadora, a Profa. Dra. Grácia Navarro, estava inaugurando um novo projeto, repleto de pessoas interessadas na investigação sobre a figura de Exu¹²². A narrativa a partir de uma obra de Zora Seljan, *Exu: O cavalheiro da encruzilhada* (1993).

Vínhamos de uma experiência de criação, durante o segundo semestre de 2012, culminado num processo-espetáculo denominado *Um rio de águas permanentes*, enfeitados por um contexto que cultuava o Orixá Oxum, ligada ao domínio das águas doces, as cascatas, as cachoeiras e rios, advinda também da mesma dramaturga, citada acima, na obra *As três mulheres de Xangô*, em que compunha três peças independentes, acerca de cada uma dessas mulheres, as Yabás: Oxum, Iansã e Obá.

O trabalho coletivo já estava instaurado. Assim, no início de 2013, abrimos espaço para o imaginário acerca do orixá das encruzilhadas. O primeiro encontro ainda ecoa.

Departamento de Artes Cênicas, ao entardecer. Reunimo-nos numa sala de aula preta sob penumbra. Grácia apresenta a proposta de criação para a nova empreitada e, diferente do que imaginaria, provoca-nos a pensar na entidade/orixá Exu enquanto energia, situações, momentos e nos impele a refletir em situações criativas nas quais a associação a tal orixá esteve em questão. Enquanto isso, traz elementos de suas pesquisas, inclusive da personagem Salomé, que havia vivido no início da década de 1990, oriunda do processo de criação de *Bailarinas de Terreiro*, um espetáculo dirigido por Graziela Rodrigues, também ao lado de Rosana Baptistella e Renata Meira. De outro lado, eu rememorava uma sequência do espetáculo *Entre Paragens*, vivido ao lado de Rosana Baptistella e que trazia um desses Exus quando o personagem é capturado por uma rede e brinca com uma corporeidade bicho que cavoucava o chão, que desejava se desprender.

¹²² FICHA TÉCNICA do projeto *EXUS*: Direção: Grácia Navarro | Coordenação de Projeto: Alessandro Oliveira | Atuação: Mestre Jahça, Daniel Costa, Daniele Faria, Eduardo Cecconello, Rodrigo Fernandes, Inácio Azevedo, Grácia Navarro e Alessandro Oliveira | Dramaturgia: Grácia Navarro, Pindorama e Isa Kopelman | Música: Domínio popular, Pindorama, Mestre Jahça e Inácio Berra | Visualidades: Pindorama e Angela Sauerbronn | Fotografias: Tiago Bassani. Disponível em: <<https://www.grupopindorama.com/exus>>. Acesso em: 24 fev. 2019.

Assim nos aprofundávamos na criação, nas realidades imaginadas e no cotidiano cultuado por meio de símbolos, sonoridades, objetos, mitos diversos, histórias pessoais. Pontos riscados, memórias de visitas a outros terreiros, pesquisa em livros e vídeos na internet, visitas a terreiros de Umbanda e de Candomblé da cidade de Campinas foram amalgamando forças criativas, profundamente ligadas ao universo dos mitos, dos símbolos e dos rituais.

A estrutura teatral ganhou a analogia ao próprio ritual, ao universo simbólico, aos emaranhados dos mitos e aos provérbios populares usados para defini-lo.

“Exu é o que mata uma ave ontem com a pedra que atirou hoje”.

“Exu é o que vai ao mercado comprar azeite e o traz em uma peneira, sem perder uma gota”.

“Exu faz o erro virar acerto e o acerto virar erro”.

Orixá *trickster*, aquele que abriga e expelle, que ama, mas castiga evidenciou também sua versão feminina, as Pombagiras, ambos sob múltiplas faces, as faces inconfessas do Brasil, como diz Reginaldo Prandi (1996). Dessa dubiedade, do contorno sorrateiro, audaz das figuras emblemáticas, a tessitura dramatúrgica foi ganhando contorno, trazendo os conflitos para encruzilhadas, lócus central e morada de exus.

Amores, intrigas, encontros, conflitos eram o mote, e a estrutura encenada ganhava um contorno afastado de uma dimensão muito sistematizada. A história se construiu como uma narrativa enviesada, que se atava a planos múltiplos, de muitos acontecimentos. Aliás, como já ponderado, nossa compreensão da encruzilhada é o próprio lugar do acontecimento. É o cerne do conflito, da indecisão, do diálogo, das escolhas, ou seja, a profusão do novo caminho.

Luzes, sombras, saias, cores avelhadas e negras, rendas, cabaças, alguidares, fogo, tambores, berimbau, pandeiro, pontos de exus, faziam parte da encenação em que todos cumpriam funções diversas, num limiar entre realidade e ficção, entre espetáculo e ritual numa pesquisa que se embrenhava no próprio mito, bem longe do tratamento apenas temático. Exu era eixo transversal.

A visualidade composta dava uma atmosfera do Universo dos terreiros, estrutura cíclica, repleta de estações e encruzilhadas, tal qual o peregrino, que ao caminhar enfrenta as

intempéries da viagem. E assim, fomos atravessados por tal experiência, cada um à sua maneira, gozando das peripécias do processo¹²³.

As memórias do processo evocam a sensação de festa, de encontros, de partilhas, de trocas, de comunhão, de desencontros e conflitos entre os criadores, de identificações e, algumas vezes, repulsa. Mas é fato que o acontecimento da experiência embrenhou-se ao corpo de modo significativo.

Os momentos nos terreiros aparentam uma espécie de comunhão coletiva com todos os elementos, na qual a oralidade guia todo um procedimento dos modos de conhecimento com as ervas e plantas, de relação com o espaço, o tempo o movimento, de cuidado com o outro, da defumação e limpeza dos corpos e espaços, dos pontos cantados e suas singularidades sonoras e uma possibilidade de transcendência dos limites entre o real e o imaginário. Presenciar tais momentos, fazia com que o sujeito da investigação incorporasse uma jornada mítica não apenas no momento que em presenciava um acontecimento ritual, mas nas reverberações que isso deixava no corpo, pulsando constantemente.

Daniel Costa
Caderno de Criação, 12 mar. 2016

Fui atravessado por Exu. Com isso, o projeto *É tanta festa de alegria* enveredou-se por capitanear frestas que havia vivido, ali, naquele momento. *Exus*, levava-me para um quintal de acontecimentos, lançou-me para fora de casa, lanço-me para outros universos, cerrados até aquele momento. Permitiu-me olhar frestas, memórias adormecidas, imaginários colonizados por banalidades e preconceitos.

Grácia foi diretora desse trabalho e a cena inicial foi uma consulta de um consulente devoto à entidade da Pombagira. Essa foi uma das nossas primeiras vontades. Na cena, trabalhamos junto aos atores-colaboradores Eduardo Ceconello e Alessandro Oliveira. O primeiro incorporava a entidade, o segundo ia cambonando (dando assistência) a ela.

¹²³ O processo de criação de Exus também fez parte do Documentário *Diários de Exus*, de Gilberto Sobrinho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EDOzUro7EDs>. Acesso em: 24 fev. 2019.

O devoto que consultava a Pombagira Cigana era um velho solitário. Assim como os personagens anciãos do escritor, Guimarães Rosa, na solidão do próprio silêncio, bem como o Otaviano, um velho vizinho que povoa minha memória.

Banhado das memórias autobiográficas, eixo da pesquisa que desenvolvia para uma composição coreográfica, adentrei fissuras mnemônicas e cheguei numa festa criativa. O processo enveredou-se cada vez mais para os velhos que me compunham. O personagem descortinou-se num velho folião que morava num ambiente rural, afastado da agitação das sociedades urbanas. Pela manhã, cumpria sua jornada antes do sol nascer. Esperava sempre a visita à entidade. Amalgamamos e enredamos folias e umbandas na narrativa que cumpria um ciclo diário. As estruturas de tais manifestações atravessaram a dramaturgia composta, ainda aliada aos elementos autobiográficos.

Pela manhã, ainda sem luz do sol, o velho cumpre sua jornada de aboios experimentando vocalidades inspiradas na expressão das corporalidades dos vaqueiros e tocadores de gado. Empenha-se numa dança repleta de torções, com seu tecido vermelho, ora a domar, ora a esquivar-se. É uma dança de captura. A lida com o gado mistura-se com o ato de incorporação, uma *corporalidade* bicho.

Após o embate, volta a casa, ascende o lampião à gasolina. Clareia a expressão velha que prenuncia a chegada de alguém. O canto do pássaro, no alto da gameleira, havia lhe sussurrado, fato que o desperta todas as manhãs. Ficara à espera da visita, era a moça, a cigana. Todos os dias dedicava-se a imaginá-la surgindo ao longe, bem pequenininha, a roupa que usaria e o instante que bateria a porta: “Ô de Casa?” ela interrogaria, “Ô de Fora!” ele exclamaria. No lugar do velho, a entidade toma corpo, marcada por seus passos agitados, suas artimanhas, sua vocalidade, às vezes, arranhada, às vezes sedutora. Corporeidade desafiadora, dança com o velho imaginando-o, sobre os móveis, embrenha-se por debaixo das cadeiras, sussurra, dá gargalhadas, joga cartas e faz-lhe um pedido: Se o moço lhe desse o bicho de quatro patas, ela lhe daria o que tanto almejava. Assim, a saudade de rever sua corporação folião faz com que ele nem titubeie. Ele promete.

Desse jogo, chegamos num espetáculo em que o próprio título demarca a complexidade do território movido, Folias de Reis, Umbandas e a história de vida, especialmente ligada à vida do campo. Memória da casa, do velho Otaviano, casa vazia sem móveis, sem energia elétrica, fogão à lenha e a penumbra que demarcava o local. Casa da avó, de pau-a-pique, memórias do rádio à pilha e a sonoridade emblemática dos velhos Sem Terra,

nos acampamentos, com suas modas de viola à beira do fogo, nos banhos de rio, no trabalho na roça, corpos da terra, tantos corpos caboclos.

Na narrativa, ao meio do dia, era hora de descer ao rio para lavar a roupa. Ao ficar em casa com as mulheres, cumpríamos as tarefas domésticas num sentido intenso de brincadeira. Conviver com as margens de rio é uma das experiências mais emblemáticas. A água tornava-se uma entidade para toda a comunidade. Buscar água em nascentes longínquas, lavar e quarar roupa nas águas correntes, pescar, banhar-se imprime ao corpo uma relação tal qual o avô Munduruku demonstrava ao neto a sabedoria que vem do rio, sentado ao tronco das árvores para escutar as sábias palavras da água corrente do igarapé.

Depois de alguns instantes ele me perguntou o que o rio havia me dito. Respondi que não tinha ouvido nada. Ele simplesmente não se impacientou. Simplesmente mandou que eu continuasse a ouvi-lo por mais algum tempo. E assim o fiz. Não adiantou. O rio ficou mudo pra mim. Meu avô, no entanto, garantiu-me que ele havia conversado comigo. (MUNDURUKU, 2015, pp. 26-27)

O avô garantiu ao neto que o rio falou. Ele sempre fala, não fica parado. Para ouvi-lo, seria preciso aquietar os movimentos, observar, abrir-se. O rio segue o fluxo, trazendo histórias de tantos lugares, atravessando os caminhos mais diversos, confluindo experiências, permitindo existências. É uma entidade que atravessa barreiras, troncos que desafiam seus rumos, curvas que fazem mudar suas trajetórias, quedas que demarcam momentos de força. Não é à toa que uma das metáforas da manifestação do Jongo é “cachoeira”, quando se interrompe o fluxo de um ponto para dar vazão a outro.

O avô Munduruku ainda garante que a grande missão do rio é encontrar-se com um “Grande Rio”, ou seja, desaguará em algum outro lugar. Nessa paisagem, o rio é lugar que dá vida à comunidade e sempre esteve atado à origem das civilizações, pois é fonte do recurso natural primordial, a água. Não era diferente quando se montava acampamento no movimento de luta pela terra.

No acampamento da Fazenda Capõezinhos, o rio separava o espaço em duas partes, para que a maioria das pessoas pudessem ficar próximas às suas margens. No acampamento da Fazenda do Touro, o rio também precisava estar bem próximo e assim o fizeram. Ali, também compunham algumas espécies de árvores que dão um sabor especial à memória tal qual os baruzeiros, os cajueiros, e os piquizeiros.

As águas confortavam o corpo em desafios diários. Ao passar momentos nesses lugares, a relação que se estabelecia era de imensa conexão. Nesse espetáculo, o rio ganha

uma dimensão espacial, que ocupa o ambiente todo, uma vez que o público localiza-se misturado pelo lugar, como se estivesse no quintal da casa do velho, observando, ouvindo suas histórias, assistindo a seu envelhecer e testemunhando seus devaneios diários. Um azul imenso toma conta do espaço da cena, quando a velha desce ao rio. Abre seu guarda-chuva, segurando uma enorme bacia cheia de roupas que seriam logo lavadas. Era hora de descer para o rio!

As lembranças no rio são de gestos de trabalho – afundar roupa n’água, ensaboar e esfregar com as mãos, friccionando-as numa dança visceral das escápulas, bater a roupa nas pedras, enxaguar, bater a roupa no ar, para tirar a umidade, estender e deixar secar. Ali, a corporalidade de uma velha avó ganha contorno de criança, alçada por memórias de brincar com o irmão. Canecas de ágata são objetos que dão contorno à brincadeira, fazendo sons quando eram movidas dentro da bacia de alumínio. Espirar com a bacia no ar, explorando sons e movimentos, brincadeiras de esconde, pega-pega, quedas e rolamento evidenciam as tessituras dos movimentos da infância até o momento das reminiscências da partida.

A poesia *O menino que ganhou um rio*, de Manoel de Barros (2003) é conclamada nesse instante para dar força à narrativa mnemônica. Rio, pássaros, árvores, flores foram metáforas que contornaram a narrativa até a passagem do irmão, que foi, como um rio que segue.

A emblemática canção, canto de trabalho – canto de lavadeira, *Senhora Santana*¹²⁴ contornava partes dessa cena adaptada e cantada ao vivo pelo músico Inácio Berra. Os tecidos diversos, cheios de texturas e cores diferentes, traziam lembranças da avó, da mãe e da roupa novinha do palhaço folião que havia ganhado para a ocasião da festa que chegaria logo à noite. Ao cair da tarde, a roupa já estava toda seca, perfumada era hora de voltar para casa. Todos os objetos e adereços eram amontoados na bacia que seguia o rumo de casa. Uma narrativa do menino que andava atrás da avó desfiada, dando um tom de aprendizado ao observar a corporalidade daquela mulher que se embrenhava no campo vasto em direção a casa.

À tardinha, ao chegar em casa, brinca-se com a corporeidade do velho transitando no avô e na avó. O primeiro da voz acre, na lida com gado, percebe-se embrenhado em dança visceral com os animais tanto que de longe não se percebe quem é quem, corpo e bicho parecem deter-se na mesma sintonia *corporal* – aboios, torços, saltos, correia, deslocamentos,

¹²⁴ Canção disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZJYIn-firtw>>. Acesso em: 24 fev. 2019.

giros, ranhuras e texturas da voz que indicavam momentos de calma e/ou selvageria, no contato entre homem e bicho. Dentro de casa, a velha avó preparava tudo para a festa. Ia chegar gente naquele dia. O velho solitário vivenciava suas memórias incorporando-as nas múltiplas corporalidades.

A casa ia se preparando para receber sua Folia, conforme tinha prometido a cigana na visita àquele lugar. O altar de folia com as flores e o presépio, símbolo essencial para devoção dos visitantes, ajuntavam-se à mesa regada à cantoria, canções das folias de outrora. Veste as roupas do palhaço folião e captura a máscara de bastião guardada próxima ao candeeiro.

Ô de Casa? Ô de Fora! é sinal para receber gente em casa, emblema das Folias de Reis, no processo de visitação, quando pedem licença nas casas. E três vezes o velho brinca com a expressão na relação entre a casa (o eu, o corpo) e o fora (os outros, a folia), como fizera no instante da chegada da pombagira cigana. Da última repetição, ele recebe a “povaria”. Sons de festa, vozerio, cantorias, instrumentos em aquecimento ao fundo da recepção que ele vai fazendo um a um, demarcando as memórias dos corpos que ali vislumbra. Evoca tanta gente de tantas memórias, até a evocação dos Santos Reis, quem dão a permissão para que ele vista a máscara e incorpore seu Palhaço de Reis.

A dança do palhaço é feita de muita emoção. Envolve-se em festa, reverenciando a todos. A dança cumpre o contorno da noite, até o raiar do dia, tal qual uma festa popular, dessas que trago das memórias nas festas de chegada de Folias em Zona Rural. A interrupção do cotidiano e a celebração da vida, de um sentido de pertencimento, de comunhão coletiva é elevada à potência máxima. Festa da memória, como uma oração dançada, cantada, declamada que constituída dos antepassados, um encontro profundo com as raízes.

Ao raiar do dia, com a vinda da folia, o velho precisará pagar a promessa. Ele havia prometido o bicho de quatro patas à Pombagira cigana. Empenha-se na busca, enfrenta, esbraveja, ataca, titubeia, mas captura, investe-se de bicho em si mesmo, numa corporeidade amparada pelo tecido vermelho que iniciou a dança pelo espaço e a máscara de bicho que se agarra ao corpo, num ciclo que se repetirá ao início do dia “como a própria vida, que não acontece e termina ali, mas está *acontecendo continuamente* (INGOLD, 2015, p. 235, grifo do autor).

Corpo Caboclo amparado pela terra, emaranhado do lugar em que vive, audaz em realizar seus desejos mais preciosos e adentra territórios que se confrontam, mas vive isso em perfeita sintonia, amalgamando folia e umbanda no seu corpo na singularidade estonteante.

Demarca a veracidade de um sujeito que permite que as figuras *tricksters* Exu, Pombagira e o Palhaço de Reis girem, dancem e peregrinem no seu próprio corpo, sua encruzilhada de saberes, repleta de dispositivos mnemônicos que o fazem pertencer e incorporar-se a um mundo seu, mas que também é outro, fruto de trânsito epistêmico, que evidencia uma ecologia de saberes de um sujeito descentrado, um *desehói* (palavra que aparece tão iluminada nas texturas de Manoel de Barros), aliado a outros nossos emblemas, como Mazzaroppi¹²⁵ e seus tantos caipiras, e, sem dúvidas, Macunaíma¹²⁶, o herói sem caráter.

*Ô de Casa? Ô de Fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana*¹²⁷, concebido como diálogo transcultural, evidencia saberes de muitos lugares: dos mestres de folia, saberes dos terreiros de umbandas, dos estudiosos das culturas populares, dos mestres ancestrais, dos avós, dos colaboradores de pesquisa, artistas visuais, atores, músicos, produtores, programadores culturais e na intensa relação com a história de vida de um sujeito-pesquisador, oriundo da luta pela terra e que anseia pelo diálogo com as culturas à margem das formas hierarquizadas de produção de conhecimento.

O processo, assim, demonstrou-se como uma proposta de um modo de fazer no universo da cena contemporânea, marcada pela experimentação e hibridismo, buscando “outras” comunicações, especialmente num tratamento que permitisse olhares despojados sobre a tradição em seu dinamismo, distantes da cristalização que, muitas vezes, vemos

¹²⁵ Amácio Mazzaroppi (1912-1981) foi ator, produtor e cineasta brasileiro. Produziu mais de 30 filmes cômicos, entre 1952 a 1980, obras nas quais atuava com a emblemática figura de um caipira, típica do universo rural. Tal arquétipo trazia a complexidade de um personagem inerente ao meio que viva e que debochava das situações vividas na sociedade brasileira – relações de trabalho, de classe, religiosas, amorosas etc.

¹²⁶ Macunaíma, é um personagem criado por Mário de Andrade, apresentado no livro *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (ANDRADE, 1986), publicado pela primeira vez em 1928. O personagem foi construído a partir das pesquisas que o autor fazia sobre a complexidade da formação brasileira, especialmente as mestiçagens oriundas de tal processo. Macunaíma é um herói índio que nasce no meio da floresta e parte num aventura sui generis na “pauliceia desvairada”, a cidade de São Paulo.

¹²⁷ FICHA TÉCNICA - Concepção, atuação e dramaturgia: Daniel Santos Costa | Direção e dramaturgia: Grácia Navarro | Colaboração em dramaturgia: Isa Kopelman | Atuação: Alessandro Oliveira, Eduardo Ceconello | Trilha Sonora: Inácio Azevedo (Inácio Berra) | Assessoria Musical (Gravação e Mixagem): João Arruda (Estúdio Venta Moinho) | Cenografia e Figurinos: Tiago Bassani | Assistência de cenografia e Figurinos: Carolina Heldes, Letícia Lopes | Preparação Vocal: Luciane Olendzki | Desenho de Luz: Erika Cunha, Alice Possani | Videoartista: Bruno Torato | Design gráfico e fotos: Tiago Bassani | Produção artística: Daniel Santos Costa | Produção executiva: Tiago Bassani | Apoio Técnico: Rafaela Melo | Orientação de pesquisa: Grácia Navarro | Realização: Grupo PINDORAMA e Instituto de Artes – UNICAMP | Apoio: FAEPEX – UNICAMP, CAPES, MIS - Museu da Imagem e do Som de Campinas, Grupo Ggnoski | Patrocínio: Fundo de Investimentos Culturais de Campinas - FICC 2012/2013 - Secretaria de Cultura - Prefeitura Municipal de Campinas.

apregoadas em obras contemporâneas ao retratarem temas das tradições da oralidade popular brasileira.

As experiências nos Terreiros e Giras de Umbanda trilharam caminhos na cidade de Campinas, onde as giras acontecem em espaço-tempo definido. As tessituras da experiência, no acompanhamento das performances-rituais, foram organizadas para a analogia ao fazer-dizer corpo em cena, em ação, em práticas, em novas experiências e seus desdobramentos. O conhecimento produzido pelo grupo esteve sempre atado à prática e à reflexão, acerca de uma possível epistemologia da cena, uma Cena do Sul, como Fabrini (2013) nos apresenta ao elucidar as qualidades de presente nesses campos de saberes das tradições populares brasileiras.

Um exemplo da festa: Mateus (o “personagem”) para Seu Pedro não é um ser ficcional, mas sim um outro nele, ou ainda, usando uma expressão de Bachelard, “um não-eu meu”. Um exemplo da fé: Maria Padilha incorporada em Tânia, mulher comum, manicure do bairro. Entre a presença de Maria Padilha – a entidade – no corpo de mulher comum, para essa visão de mundo (ou para esta outra epistemologia), qual das duas é mais real? Você assiste a ambos e os vê dançar, falar. São eles e não são eles. Você vê através deles, além deles e muito mais. Qual teatro não deseja essa qualidade de presença? No entanto, para boa parte das epistemologias do Norte (uma hegemonia no ambiente acadêmico) esta é uma maneira de se estar e de conhecer o mundo – qualificada como primitiva, alienígena, material para ser estudado pelas etnologias: etnoteatro, antropologia teatral, etnocenologia... (FABRINI, 2013, pp. 22-23)

Da encruzilhada, entre a cena contemporânea e a oralidade popular brasileira, tivemos a oportunidade de produzir alguns trabalhos significativos, como os que tramamos aqui, e seguimos com a proposta de entender no aqui e agora, o acontecimento que se dá nas encruzilhadas, no desfrute instantâneo da realidade. Isso, segundo Fabrini (2013, p. 23), “não implica apenas uma tomada de posição intelectual, mas é também uma tomada em direção a uma posição ético-afetiva e uma descida ao sul da cabeça, uma descida ao coração”.

Acredito que essa descida ao coração é que me tem me impulsionado. Essa metáfora foi amplamente solicitada em Costa (2014; 2016), em que relacionou-se a casa-corpo como espaços da memória, tangenciando toda a dramaturgia do espetáculo, uma *casa-corpo-corção*, ao encontro também do que Diana Taylor (2013a) no qual a memória é conhecimento e abrigada no coração.

Cada vez que pulsa meu coração, uma memória, sempre contaminada por novas experiências, resvala-se no presente. Desse pulsar constante, é que permito-me construir narrativas mnemônicas e na partilha das minhas histórias que evidenciam um sujeito caboclo

da terra, Sem Terra. Minhas memórias são lugares de fala que evocam o corpo para a sua reverberação no espaço. Voltar à memória é um ato político para não esquecer quem somos.

Na sequência, as imagens-corpo, inscrevem-se em fotografias que foram parte do processo, antes da sua configuração estreada em 2014. São imagens-rastros que remetem a tessituras um processo em construção e que hoje permitem novos apontamentos, novos acionamentos do corpo e entendimentos. Com isso, as imagens são seu próprio texto e complementam a escrita desta seção.

IMAGINÁRIO-CORPO

Imagem 86: Dança com o tecido – corpo/bicho I.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 87: Dança com o tecido – corpo/bicho II.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 88: Experimentando a gira com a máscara.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 89: Observando a gira ao longe.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani

Imagem 90: Recebendo a gira na casa-corpo.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 91: Jogo com gira.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 92: A gira explorando espaços da casa.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani

Imagem 93: Corpo-Rio.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani

Imagem 94: Memórias do rio.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 95: Corporalidade Homem-Bicho – o avô.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 96: Corporalidade Velho/a – a avó.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 97: Corporalidade Palhaço.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

5.2. *Entre Paragens*

Nesse sentido, não se pode duvidar de que estejamos, hoje, no limiar de uma nova era da oralidade, sem dúvida muito diferente do que foi a oralidade tradicional; no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva. [...] Na situação de oralidade pura, tal como pode observá-la um etnólogo entre populações ditas primitivas, a “formação” se opera pela voz, que carrega palavras; a primeira “transmissão” é obra de um personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto. A “recepção” vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, esta, gerando prazer. Esse ato único é a performance. Quanto à “conservação”, em situação de oralidade pura, ela é entregue à memória, mas a memória implica, na “reiteração”, incessantes variações re-criadoras: é o que, nos trabalhos anteriores, chamei de movência. (ZUMTHOR, 2007, pp. 62-65)

Imagem 98: Atravessamento do *espaçotemporal* espiralar.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Quero partir da citação de Paul Zumthor para fortalecer a compreensão de oralidade, vinculada à memória e ao corpo no intenso movimento de recriação, de restauração, ou seja, é performance. De tal modo, para adentrar a narrativa mnemônica do espetáculo *Entre Paragens*¹²⁸ reforçamos o entendimento de performance incorporada na toada em que Leda Maria Martins empunhou seu pensamento, dizendo: “numa performance da oralidade, por exemplo, o gesto não é apenas uma representação mimética e instaura a própria performance.

¹²⁸ FICHA TÉCNICA – *Entre Paragens*. Direção: Rosana Baptistella | Criação: Daniel Costa e Rosana Baptistella | Atuação: Daniel Costa | Trilha sonora original: Marco Scarassatti | Figurinos e Cenário: Heloísa Cardoso | Iluminação: Eduarado Albergaria | Arte Visual e Fotografias: Tiago Bassani.

Ou ainda, o gesto não é simplesmente narrativo ou descritivo, mas performativo (2003, p. 65).” Assim, corpo e voz integram-se na expressão de um pensamento expandido, não linear que se atualiza no presente e na ação, onde o corpo é o próprio texto.

Entre Paragens resvala em silêncios orais, nas paragens dos corpos e dos lugares das memórias e das f(r)estas de sensações e sentidos, corporalidades, mascaramentos, performatividades boieiras, sonoridades festivas e intuitivas, entre relâmpagos do corpo, em texturas, delírios, abismos e devaneios, num cenário onde as Folias de Reis são potencializadas e trazidas à tona, numa ruralidade intensa, articulada com elementos da Umbanda e de tantos motrizes evocados da cultura brasileira – ritmos, sons, movimentos, canções, *corpo-oralidades*, imagens, memórias que culminam sempre numa performatividade singular.

O espetáculo foi criado e desenvolvido entre os anos de 2006 a 2010. O processo de criação, em comunhão com a própria manifestação, seguiu uma via processional, ou seja, veio peregrinando em situações criativas até instaurar-se no formato apresentado. Juntamente com as artistas Rosana Baptistella e Camila Cóis, peregrinamos um roteiro de criação com o projeto *A Folia de Reis como processo de linguagem artística: resgatando identidades*, premiado pelo Fundo de Investimentos Culturais de Campinas – FICC 2006/2007. Nesse rumo, vivenciamos o projeto de mapeamento dessas manifestações da oralidade popular em Campinas, bem como o processo de criação de um espetáculo cênico-coreográfico.

Rosana Baptistella e Marco Scarassatti, diretora e músico do espetáculo, revelando as tramas e o inventário das interações entre palavras, sons, objetos, sentidos, descrevem-no da seguinte maneira:

O processo deu-se de maneira interdisciplinar, desenvolvendo um trajeto, a partir de estímulos coletivos para a criação autoral e autobiográfica. Dessa observação, noto, então, que há uma relação com o outro e o mundo. Os artistas envolvidos tiveram seus processos criativos deflagrados pelos elementos primeiros trazidos por mim, elementos estes (re)interpretados e mediados pela diretora, circunstancialmente, criaram e habitaram o espaço cênico com as manifestações das suas singularidades relacionando-as com as dos demais. Nesse jogo, os elementos, que iam aparecendo, disparavam reações criativas singularizadas, por cada uma das áreas envolvidas, formando um coletivo manifestado. (BAPTISTELLA E SCARASSATTI, 2012, p. 1).

Eu lidava com dispositivos, num jogo entre diretora e músico, presentes nos laboratórios de criação. O campo das Folias de Reis, nesse espaço, foi revisitado, o que também provou que era possível rever aspectos da minha própria formação (em dança e nas Folias de Reis) e criar novas referências. A experiência em campo permite a transformação e a redefinição de identidade, segundo Muller (2005). Dessa possibilidade, pude levar ao espaço

cênico o trânsito entre as sensações e sentidos daquilo que vivenciamos; o que nos instigou, o modo como coexistimos, a maneira como aprendemos, a partir da compreensão expandida da oralidade, tal como nos instigam Zumthor (2007) e Martins (2003). Com isso, a provocação acontece no corpo, numa experiência singular que o sujeito-investigador irá amalgamar nos processos de criação em laboratórios de forma consciente ou inconsciente.

Entre Paragens já trazia uma perspectiva das encruzilhadas e das paragens.

*Pa-ra-gem*¹²⁹ (*para + -agem*): substantivo feminino. 1. Ato de parar. 2. Cessação do movimento. 3. Parada, pausa. 4. Lugar, sítio, ponto. 5 (...).

Lugares, corpos, sons, histórias e memórias reverberadas, nas ações investigativas, constituíam espaços de transformação do sujeito no processo de criação – caixas de folias, aboios, jogos xamânicos, rezas e ladainhas, flor vermelha, dança no terreiro, máscara de palhaço, aglutinação e acumulações na bandeira, acumulações no corpo – corpo-bandeira. “Os vestígios do processo de criação do trabalho consolidaram-se, aos poucos, e os espaços sonoros e imagéticos da dramaturgia começavam a se configurar: lugar da memória, saudade, infância, vazio, presságio, dor e festa” (BATISTELLA; SCARASSATTI, 2011, p. 3).

Em suma, o *Corpo Mnemônico* trouxe à cena uma narrativa não linear de um velho solitário, como tantos encontrados nas experiências performativas, num tempo mítico, no qual memórias imaginais espiralam-se na própria vida. Nessa espiral, encontro-me comigo mesmo, nos atravessamentos da experiência, minhas velhices, minhas infâncias, o tempo dilatado, minhas explosões, meus momentos arquetípicos Exus, meus medos, minhas crenças e tantas paragens nas quais o corpo coexiste. A potência está no entre uma ação e outra, como salientou o crítico de dança Carlinhos Santos no Festival de Dança do Triângulo, em Uberlândia, em 2011.

Entre Paragens, entre vãos, entre discursos. Solene e sensorial, ritualístico, o trabalho do bailarino Daniel Santos Costa enverga procedimentos do teatro e da dança. Busca romper com a linearidade, distendendo o tempo, faz alegorias a personagens folclóricos, percorre caminhos do popular, mas fecha seu discurso com um quê de hermetismo erudito. As trilhas da atuação do intérprete-criador, formado na Unicamp, são de preciosa corporalidade. Há uma visível e dedicada determinação de construção de partituras coreográficas, na movimentação do intérprete. Seus recursos de máscara, figurino e mesmo as soluções cenográficas como o tapete/manto e o biombo estão a serviço da(s) criatura(s) que ele constrói no trabalho. Nesse trânsito, o trabalho ora joga com o lirismo e a delicadeza, ora com o abjeto e o tosco, numa invocação de transes, num trânsito de estados. Claro que

¹²⁹ "paragens", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/paragens>. Acesso em: 28 dez. 2016.

existem memórias cênico-sensoriais ritualizadas em cada movimentação. Não à toa, são sete as pedras que usa. O mesmo pode ser entendido quando faz citação da cruz de Jesus, ícone de expiação, culpa, dor, desencanto, quiçá redenção. Invoca também cantigas, parecendo querer ajustar contas com o boi da cara preta que povoou sua imaginação infantil. Deposita sobre tudo isso uma flor, reverencia as camadas e mais camadas de referências e significações que estão nos entre-lugares disso tudo. Nestas elipses imagéticas, trilha *Entre Paragens*, um percurso potente, que alude a estados de inquietação. Sofrem personagens e plateia no eco dessa encenação, nas reverberações da obra, nos desvãos das sensações produzidas pelo friccionar dessa estética. Deleitam-se, também, ambos, diante da riqueza do que se experimenta com o trabalho. O resto descobre-se nas frestas disso tudo¹³⁰.

O enredamento com as Folias de reis já foi partilhado nos capítulos anteriores, adensarei a narrativa, entremeando memórias desses lugares à narrativa que compõe a estrutura de *Entre Paragens*.

O caráter processional, de visita, à casa foi criando uma cartografia imaginativa e me fazendo embrenhar nas memórias, as minhas e as dos ouros. A vida no campo estava sempre em voga e mesmo estando no espaço urbano, muitos locais da cidade detinham características rurais, especialmente os mais periféricos.

Muitas vezes, eu seguia sozinho pela periferia da cidade, buscando o momento da saída pelo mapa da lista telefônica. Existia um roteiro prévio, organizado pelo presidente (ou dono) da Folia com um desenho *geo-coreográfico* preciso. Nesse sentido, há um conhecimento tácito da espacialidade da cidade em que estão inseridos. Quem está há muito tempo nas Folias conhece a cidade como ninguém. Tal sabedoria incrustou no corpo, como uma vontade e necessidade de conhecer a cidade, o que aconteceu de forma surpreendente. Depois de 5 anos já residindo em Campinas, fui conhecer sua extensão, trilhas e ramificações, através dos giros de Folias, num tempo-espaço ainda de difícil comunicação e acesso à internet.

Inscvem-se nessas *corporações*, narrativas diaspóricas dos corpos-sujeitos que ali coexistem, sendo a manifestação uma forma de “não esquecer quem somos”, que coaduna com a perspectiva de identidade na qual acreditamos. Em consonância com Édouard Glissant, para quem a perspectiva de identidade é resultado do que o autor chama de crioulização, ou seja, “da identidade como rizoma, da identidade não mais como raiz única, mas como raiz indo ao encontro de outras raízes” (2005, p. 27).

Glissant, assim como Hall (2013, 2011), destaca a ideia de identidade como resposta, desenvolvida por meio das relações, um jogo de alteridades. Nesse meio, estar com os foliões

¹³⁰ Festival do Triângulo: Ente Paragens e Registros. Texto de Carlinhos Santos em 22 de dezembro de 2011. Disponível em: <http://idanca.net/festival-do-triangulo-paragens-e-registros/>. Acesso em 28 dez. 2016.

afirmava uma ideia de alteridades, através das histórias partilhadas, das conversas fora dos rituais, dos momentos de alimentação, na descontração andante pela rua, quando não estavam em função ritual. Era um jogo que me arremessava de volta para muitas histórias do campo, dos acampamentos e do assentamento de onde vim, ou seja, a terra.

Desses encontros, dou-me conta, no presente, da importância da história alternativa, àquela que muitas vezes não corre pelo centro da cidade, mas está em profusão de acontecimentos nas margens. Pautada na memória, no acontecimento, nos lugares o conhecimento está incorporado para além de documentos.

Fui aprendendo com os ritmos dos corpos foliões, velhos, jovens e crianças, a maneira como cantavam, o ritmo dos gestos, das falas, dos “causos”. Nos rituais foliões, está cunhada uma conjuntura de saberes e é preciso olhar para além da primeira impressão, destacada, inclusive, na maneira com que lidam com os símbolos – bandeira, instrumentos, máscaras, presépios, modo de entrar na casa, funções de cada um. Enfim, detona-se uma percepção complexa desse lugar que se projeta como uma tática de resistência contra os epistemicídios da contemporaneidade.

Nas próximas linhas, narraremos a estrutura cênico-coreográfica, a partir das ações e das tessituras que tais imagens evocam, ou sob quais delas determinada cena foi construída. É uma narrativa que encontra ecos e também armadilhas da memória, no constante processo de reinvenção e ficcionalização do que foi vivido, uma poética do esboço, deambulada, provisória lembrada nesse instante. São devaneios mnemônicos.

Blackout, negrume da noite. O espetáculo inicia no escuro total.

O público adentra o recinto e o velho Bartolomeu está posicionado ao lado do cenário, um biombo que constrói analogia com os espaços da casa. Sua calça é cor de terra, o paletó todo embrenhado por linhas, palavras e miçangas, o tambor amarra-se ao corpo, o xale cobre as costas. Uma máscara compõe a personagem, barba branca e rugas proeminentes.

Silêncio!

A composição da imagem do velho advém de tantos velhos ancestrais e também dos que conhecemos nas manifestações populares. Ele fica em pé, feito uma árvore enraizada, aos poucos, a luz abre-se com foco apenas nos pés que caminham ao som de um vento insistente. A caminhada se faz bem devagar, como se o velho viesse de um lugar bem distante. Os pés que

pisam parte por parte na terra lembram o lugar em que viveu e compõem o corpo, contam histórias, enraízam-se chegando cada vez mais perto, em direção à plateia.

A iluminação, aos poucos, abre-se e coloca a mostra as texturas do corpo, suas cores suas paisagens. Ao expandir da iluminação cênica, o velho vai ampliando-se da mesma maneira que os corpos velhos foliões expandem suas corporalidades performativas e nos contam suas histórias, apenas no gesto, na expressão e na vibração do corpo.

Os braços adensam-se e se abrem ao espaço muito lentamente, desenhando uma possível precursão no tambor agarrado ao corpo. De repente, o velho interrompe o movimento, arrastado como algo que muda de direção, irrompe um fluxo dado. Com uma batida forte na pele do tambor, impulsiona a cena, trazendo uma mudança de dinâmica. Brinca com aboios vocalizados, no instante da cena, e também com suas próprias vozes que fora gravada e compõe a textura da musicalidade.

Dessa nova dinâmica, já é possível ver o seu o corpo todo num estado dilatado e que ocupa o espaço a aboiar, brincar com a voz nas lembranças. Ele revive um momento que se ata, certamente, a uma memória de ouro espaço. Assim, desloca-se por todo o espaço, agarrado ao tambor com um dos braços e com o outro o percute. Os pés rodeiam cada canto do espaço, reconhecendo-o, desviando-se de algum perigo, apresentando-se, demarcando seu território.

A paisagem cênica já foi toda revelada com a abertura da luz que evidencia penumbras, sombra e destaque de algumas partes da casa. No chão, mostra-se uma rede aberta, uma colcha de família que fora tingida para o espetáculo e estava há muito tempo guardada no fundo do armário. Delimitava um lugar bendito, no qual se posiciona, após se desvencilhar dos aboios e suas tessituras vocais.

Volta-se a um tempo lento, a sonoridade evoca novamente os sons de vento que parecem levar o corpo a experimentar cada textura da rede deitada ao chão. De cócoras, quase adentrado no chão, deslocando-se em giros lentos, em pé, experimentando um tremor singelo, expandindo-se ao espaço e voltando ao interior do corpo. Ao experimentar diversas sensações, evocam-se outras paisagens, outros tempos da memória. Talvez ultrapasse a memória do passado e atravesse uma profecia, como nos dizia Seu Coquinho.

Depois de experimentar tais paisagens corporais, o velho se coloca numa diagonal, estendendo o braço como se medisse o lugar que era seu, mas irrompe mais uma vez à dinâmica da cena, como quem vê algo surgindo. Solta a voz como as memórias do pai, quando

esta via surgir algo no escuro. Soltava a voz para dispersar o medo ou as criaturas que rondavam.

A rede é armadilha. É com ela que o velho impulsiona uma luta de desprendimento. Soam sinos, ranhuras e cordas instrumentais dispersas formando uma sonoridade inquieta. É um momento Exu transpassado por gestos, que escava a terra, impulsos que demarcam uma incorporação. Com a rede se dança, tentando negociar uma possível mudança de rumo e vestida por todo o corpo até a ocasião em que ela se agarra a este, prende-o de vez e detona um a ideia de aprisionado. Ali em baixo, só se ouve o som da respiração ofegante de tanto embate. O fluxo de ar emerge, como trilha sonora que demarca um estado do corpo.

A se desprender da rede, desprende-se também da máscara. Ecoa o acalanto, *Boi da Cara Preta*, acompanhado da voz e de uma composição que, ao final, destaca uma marcação de música característica de Folia de Reis, dando informações do que está por vir. A máscara é cuidada como uma entidade de si. Devotada e colocada sob o altar da casa. Após depositá-la, o velho gesticula com o corpo todo um ato de reverência e devoção e inicia uma passagem por um momento em que presságios e devaneios tomam conta do espaço.

O corpo anuncia acontecimentos sem pronunciar palavras, os dedos apontam, o tronco retorna, os braços alongam-se, direcionado as mãos que aos poucos alcançam uma chaleira depositada sobre o biombo que compõe a casa. Com a chaleira na mão, o velho coloca-se ajoelhado no chão, atrás do objeto e convoca sua ladainha em murmúrios, sussurros e solavancos da voz que parece não desejar ser ouvida, dado o teor do presságio. O corpo evoca seus conhecimentos de benzeções, através das experiências com benzedeiros e benzedeadas, a madrinha Helena, Dona Maria Laurentina e o velho envultado Luizão.

No repertório de movimento, os braços desejam alcançar ou lançar informações ao espaço. Tenta-se ouvir se a chaleira “diz” alguma coisa com seu silêncio. Após o primeiro momento, levanta-se com a chaleira na mão e refaz uma caminhada que lembra o momento inicial. Percute a chaleira, que preenche o espaço com uma sonoridade de pedras se deslocando ali dentro. A cada batida, o corpo desloca-se junto, como se fosse empurrado por elas até o acelerar da sonoridade e o velho inicia uma mistura das pedras que ali estão, aumentando a sonoridade daquelas que estão compostas na chaleira, misturando, revolvendo dando espaço para um jogo de adivinhação que logo vai se iniciar.

Sete pedras são lançadas ao chão no formato de um círculo e o velho pronuncia a cada pedra:

Pedra1: *(silêncio);*

Pedra 2: *com dois eu te vejo;*

Pedra 3: *com três eu quebro o encanto;*

Pedra 4: *sou rocha, sou pedra;*

Pedra 5: *em nome de Deus;*

Pedra 6: *Jesus;*

Pedra 7: *E a Virgem Maria;*

Composto o jogo, ao chão, inicia-se o deslocamento de lugares das pedras. Brinca-se com cada disposição destas e a sonoridade das batidas no chão. Em cada lugar, o velho diz algo relacionado à benzeção e ali o corpo experimenta diversos movimentos que tencionam o jogo das profecias. Após tantas adivinhações, as pedras são aproximadas em um círculo cada vez menor, até os pés estarem completamente cercados de um círculo pequeno de pedras e estas são depositas no bolso do casaco do velho. Tal vestimenta evoca uma bandeira de reis com as informações emaranhadas, algo que carrega muitas informações, desejos, atravessa espaços e tempos.

Após o jogo as luzes novamente se apagam. Escuro total!

A próxima passagem é como se a noite houvesse passado e o dia fosse começar. Sonoridades do dia raiando entram em sintonia com a mudança da vestimenta – sons de passarinhos, carro de boi que demarca a jornada de trabalho, o galo que canta. O casaco vestido é retirado e virado ao avesso. Do lado de dentro, há uma pintura, feita à mão com um sol retumbante. A imagem, além de demarcar o tempo, destina-se a ser um desses quadros emoldurados que ficam pendurados nas paredes das casas por onde peregrinamos em folias e na zona rural – molduras com imagens de paisagens bucólicas e de santos e que preenchem e povoam o meu imaginário. A mudança de roupa dava o tom de uma mudança de rumo, de um tempo espiralar (MARTINS, 2002).

O personagem volta a buscar a rede que estava no chão, agora com outra propriedade. Ele está em busca de festa. Prepara a rede no chão, com muito cuidado, até ter formado um quadrado menor e bate com o objeto no chão, bradando repetidas vezes: - Ô de casa? Abre a porta! Experimenta corporeidades que lembram festas de folias e as catiras, danças em que se fazem presentes os pés no ritmo das violas. Variações das memórias autobiográficas de catiras somadas à trama ficcional vão dando ao corpo um contorno prático e experiencial,

improvisando sempre com a intenção que cada momento provoca. E o velho sapateia sobre o tecido, como se tivesse entrado numa casa que o recebesse.

Ao entrar no recinto, canta e continuar a sapatear, pedindo licença entrecruzado por sons de festas, instrumentos característicos da Folia de Reis – pandeiro, viola, sanfona e, entremeados, ainda, por catiras que se fazem presentes em batidas de pés contra o chão, batidas de palmas. Vive a festa no corpo, tal qual o conhecimento incorporado que se ata a um universo coletivo, como seu repertório que preserva a memória do corpo “[...] performances, gestos, oraturas, movimentos, dança, cantos, e ainda, lembranças traumáticas, repetições e alucinações [...]” (TAYLOR, 2013a).

A dança se pronuncia até entrar numa dimensão espiralada de um giro da memória que acontece no corpo e o tecido enredar-se todo em seu pé. Aos poucos, a postura abaulada pronunciada advinda da lembrança do velho Otaviano que, ao andar, voltava o olhar pro chão, o personagem do velho Bartolomeu vai se desgarrando do emaranho que ficou sobre seus pés e aos poucos se cobre com a rede que se torna seu invólucro. Volta a sonoridade dos ventos proféticos do início da performance.

Vestido com a textura que ora foi terra/chão, ora foi manto/proteção, os braços vão desenhando no espaço com os dedos pronunciados uma trajetória, até cobrir o rosto, uma ideia de mascaramento que detona o apagamento, algo que se esvai, mas que borra a lembrança e imprime rastros mnemônicos por todo o espaço. Ao final, levanta-se e inicia uma linha diagonal, no espaço, do fundo à frente, colocando pedra por pedra no chão, lentamente, como se estivesse elucidando os conhecimentos adquiridos nos caminhos, intensificando a inscrição na forma de uma pedra dura, resistente que perpetua o conhecimento ali constituído. Faz o percurso, deposita uma flor vermelha no chão, uma oferenda na encruzilhada. Volta pelo mesmo caminho, encaixando pé por pé entre as pedras e constrói um retorno possível, numa cartografia imaginativa que nos preenche de sensações com os sentidos aguçados.

Ao final, o velho personagem transpassa o biombo que demarca o limite do fundo da cena. A Festa Performativa, *Entre Paragens* pausa-se no mesmo escuro do início e revela uma jornada perceptiva e transpassada por devaneios. Ela não encerra, continua a perpetuar imagens e sensações na construção de corporalidades que se cruzam fortemente fundadas no próprio mito, ancoradas nos mitos que atravessaram, nas manifestações das *corporalidades* populares brasileiras, reinventadas no exercício prático da criação.

IMAGINÁRIO-CORPO

Imagem 99: Pés entrecaminhos, *Entre Paragens*.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 100: Texturas da terra-rede, *Entre Paragens*.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 101: Corpo enredado, *Entre Paragens*.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 102: Despida de si, encontrando com o outro.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 103: Presságios no corpo I, *Entre Paragens*.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 104: Presságios no corpo II, *Entre Paragens*.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 105: Jogo de pedra - entre adivinhações, presságios e profecias.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 106: Flor vermelha na encruzilhada – despacho par
recomeçar.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 107: Pés que irrompem caminhos.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

6. CORPOS EMBLEMAS OU LUGARES DA MEMÓRIA

Das experiências dos nossos giros performativos entoamos potencialidades de trabalho do artista da cena, um corpo-em-festa que nomeamos transitoriamente de “corpos emblemas”. Tais sínteses são conjunções esboçadas, a partir dos próprios discursos, práticas e experiências que tangem e/ou atravessam as encruzilhadas das criações artísticas nos mais distintos universos, aqui, amalgamados no corpo durante a jornada desta investigação: candomblés, umbandas, folias de reis, jongs, sambas, frevos, bumba-meu-boi, congados. A festa é, aqui, metáfora para a elaboração de estratégias de um corpo que está presente e que reverbera os acontecimentos encruzilhados, no jogo e na ação performática, provocando o trânsito entre outras perspectivas de perceber e expandir-se no mundo.

A ideia de emblema corporal é articulada como uma figura simbólica de acesso a uma outra ideia, numa perspectiva corporal, uma determinada forma/situação/imagem que acessa uma *corporalidade* festiva. Tal compreensão aciona um sentido de presença criativa, a partir dos cruzamentos e entrecruzamentos de aspectos rituais das performances teatrais, suas abordagens pedagógico-criativas e as estéticas espetaculares, teatrais e coreográficas de manifestações da oralidade popular brasileiras unidas às dimensões coletivas e singulares.

A percepção de tais emblemas relaciona-se a uma ideia de *Corporeidade Selvagem*¹³¹, termo que foi cunhado na percepção prática de Grácia Navarro e Verônica Fabrini no Grupo Pindorama e que:

Trata-se de uma ação/atuação/reflexão em estado de selvageria, desamarrado, não dócil, descolonial. Estado especialmente situado nas múltiplas referências de teatralidade que a formação mestiçagem epistemológica produz em contraponto à harmonia da mestiçagem biológica, que o senso comum propaga como signo de brasilidade (NAVARRO, OLIVEIRA e CECCONELLO, 2015, p. 1).

Os emblemas corporais destacados são sete complexos que partem dos encontros já mencionados (*corporalidades* populares, história de vida e as artes da cena) e caracterizam-se por dinâmicas de trabalhos, acionadas por meio da memória sensível, na *práxis* da criação da cena. A compreensão de tais *corporalidades* se dá e se articula por meio do ponto de vista do artista da cena, que gera e manipula energia, estados corporais, dinâmicas e qualidades de movimentos, abrindo a tessituras de suas memórias e esquecimentos, numa espiral de

¹³¹ Grupo Pindorama (CNPq – UNICAMP). Disponível em <http://www.grupopindorama.com/sobre-mandingas-e-marias>. Acesso em 27 fev. 2019.

acontecimentos, efêmeros, instantâneos que agarra, na tentativa de se despir das vestes coloniais. Tais emblemas revelam dramaturgias corporais absortas e tendem a confrontar a história dos sujeitos que se constituem corpo com sua atuação no mundo, tal qual a “esponja mutante” destacada por Diana Taylor, a partir da fala do pesquisador mexicano Antônio Prieto Stambaugh.

Para elucidar tal perspectiva, permito-me o encontro com Muniz Sodré ao estabelecer uma relação entre corpo e capoeira na cultura brasileira:

O corpo do capoeirista negro ajusta sinergias neuromusculares com imperativos de resistência cultural. É um corpo – assim como aquele que “recebe” orixá, estabelecendo a comunicação direta entre sagrado e profano – sempre aberto enquanto estrutura, capaz de incorporar a dispositivos marciais a alegria da dança e do ritmo. (SODRÉ, 1983, p.214)

As dinâmicas desses corpos emblemas estão correlacionadas às *corporalidades* como lugares da memória, acessados por estados performativos, através de imagens, símbolo e arquétipos, fotografias, vídeos, sonhos, pertinentes ao contexto singular de cada corpo-sujeito, no trabalho que advém das práticas de criação artística. O fluxo do trabalho é oriundo de laboratórios de investigações, onde tais *Corpos Emblemas* são complexos não lineares, que podem ser acionados, indistintamente, podendo ainda serem aprimorados como processo de preparação e também aliados às escolhas estéticas e dramatúrgicas de cada trabalho artístico, dado seu caráter de transformação que o amalgamar de cada experiência proporciona. Na textura apresentada, trazemos exemplos das três festas performativas aqui entrelaçadas, *Entre Paragens* e *Ô de Casa? Ô de fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana*, tratadas no quinto capítulo e *Guyrá Apó – Ave Raiz* que será apresentada na última parte, o sétimo capítulo.

Até o momento aprimoramos sete emblemas: *Corpo(c)errado*, *Corpo-rio*, *Corpo-gira*, *Corpo-velho*, *Corpo-folião*, *Corpo-bicho*, *Corpo-pássaro*, um complexo imaginário acessado por um caboclo atravessado num giro decolonial, permeado por uma vontade de dialogar com saberes diversos. Estes emblemas são apresentados como dispositivos que poderão ser amplamente desdobrados em experiências artísticas pedagógicas na perspectiva de descolonização do corpo e do imaginário e na comunicação espiralada de um emblema com outro. São pontos de partidas, indícios, raízes que permitem o voo.

Tal possibilidade é amparada no diálogo e não em modelos estanques que se propõe a demarcar metodologias cristalizadas. É um jogo que se propõe a escutar o conhecimento que

advém dos processos de criação percebendo analogias, repetições, elementos contínuos, imagens que resvalam no arcabouço da memória, movimentações expressivas, gestos fundamentais, vocalidades que imprimem corpo associadas a junção de novos elementos – poesias, músicas, escritos mnemônicos registrados em cadernos de criação e outras tantas invencionices.

Corpo emblema ou lugares da memória ginga que se produz, antes, durante e depois da festa performativa. Trata-se de modos provisórios de ver os elementos que se construí cena, treinamento e o próprio corpo caboclo que se reinscreve a cada ação prática nesse fazer. É uma atitude de apreensão do conhecimento, de expandi-lo a novas encruzilhadas, entroncando sempre em novos ancoradouros.

6.1. *Corpo(C)errado*

*Estou atravessado por um período de árvore.
O chão tem gula de meu olho por motivo que meu
Olho tem escórias de árvore.
O chão deseja meu olho vazado para fazer parte do
cisco que se acumula debaixo das árvores.
O chão tem gula de meu olho por motivo que meu
olho possui um coisário de nadeiras.
O chão tem gula de meu olho pelo mesmo motivo
Que ele tem gula por pregos por latas por folhas
A gula do chão vai comer meu olho
No meu morrer tem uma dor de árvore.*

Manoel de Barros (2006)

Imagem 108: Raízes no corpo, emblema *Corpo(C)errado*, em *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fotografia: Bruno Torato.

A paisagem do cerrado está constituída no corpo, um bioma-corpo. Entrelaçado e inteiramente adaptado a condições ecológicas deste espaço geográfico compõe de memórias enraizadas neste lugar, a oeste de Minas Gerais, fronteira com Goiás.

Árvores de galhos tortuosos, raízes profundas na tentativa de buscar água nas estações secas, cascas espessas e duras, as folhas muitas vezes são cobertas de pelos, troncos espinhosos, o solo avermelhado e também pedregoso, berço das águas que alimentam aquíferos subterrâneos e importantes bacias hidrográficas. Guardo na sola dos pés a sensação enraizada da morada nesse lugar e a devoção por tal paisagem, quintal do corpo espaços de vivências intrínseca com a natureza.

A imagem do cerrado no corpo não vislumbra apenas uma sensação bucólica e romantizado do corpo em relação a natureza. Percebe-se nessa conexão um modo *sui generis* do corpo relacionar-se com tal espaço seja na sua fisicalidade, seja no imaginário que tal espaço provoca.

O lugar está impregnando nas ações que se desenvolve nos espaços criativos. Dos pés à cabeça, envolve-se um a espiral de sentidos do corpo povoado por esta geografia. Torções, texturas que os pés pisaram e confrontam cada osso que articula o pé, raízes profundas que tentam cada vez mais embrenhar-se a terra, ao solo através acionadas por metáforas que amplificam o trabalho de criação. Sabores de frutas específicas (pequi, marmelo, goiaba,

jabuticaba, ciriguela, graviola, araticum, cagaita, buriti, cajá-manga, gabioba, jatobá, jenipapo, mangaba), cheiro da mata, sensação do mato baixo arranhado a perna, o calor abundante e os tempos chuvosos, o solo erosivo e seus grotões, o canto dos pássaros, a oralidade das nuvens sob um céu azul sem igual.

Eu andava a pé por todos os espaços da natureza, campo aberto ou mato fechado. Criança à adolescente saía de casa em retirada para casa da avó embrenhado estas paisagens, atravessando as cercas de arame farpado, parando para retirar o cansaço do corpo, sentando sob as árvores e subindo nas mesmas, conversando as árvores e os pássaros. Atravessava a serra para descampar a casa da Tia Nena e do Tio Paulo, ali próximos. As pessoas próximas conheciam minhas pegadas e muitas vezes a rotina de peregrinação por estas estações. Andava a pé, contemplando e compondo a paisagem. A ranhura dos ganhos e dos arames farpados das cercas que desenhavam a pele marcaram cicatrizes no corpo. Os espinhos que agarraram ao pé perpassam sensações ainda presentes e compõe a memória espinhosa dessas paisagens. Os espinhos são estratégias de resistências para que a vegetação sobreviva as intempéries do tempo e da vida selvagem.

Sou parte deste espaço, agarrado na definição de Milton Santos, geógrafo do Sul, ativista por uma nova geografia, da visão de que habitar um espaço é um ato político. Habito o cerrado, reverbera-se nas expressões criativas nos mais diversos desdobramentos. Entretanto tal compressão do corpo constituído de natureza, na relação entre o silêncio, espaços de tempo e fissura dos espaços não é imagem estaque. Ao contrário, é dispositivo dinamizador. É uma memória que atar-se que se torna um eixo fazendo que o sujeito articule tal compreensão aos novos desafios que enfrenta a cada via, em cada projeto. É na pisada que se faz chão.

Corpo-paisagem¹³²

Imagem 109: Torções do corpo, emblema Corpo (C)errado, em *Entre Paragens*.

Fotografia: Tiago Bassani.

¹³² Experiências disponíveis em: <http://www.danielscosta.com/2016/07/corpocerrado.html> e <https://www.youtube.com/watch?v=FwP8bHagVpQ&feature=youtu.be>. Acesso em 10 mar. 2019.

Em *Entre Paragens* a sensação da paisagem é um sertão de referências. A poesia de Manoel de Barros e Guimarães Rosa rodeia tal emblema na tentativa de evidência uma gramática transitória, sempre aberta, espiralada. O corpo do Velho Bartolomeu, é o próprio tronco andante que impregnado dos fluxos dos xilemas e floemas. A textura do figurino como a textura de um avelha árvore que quem atravessando histórias e se torce para se adaptar a vida deste lugar. Os pés reconhecem o solo, chão de tantas histórias e festas.

Ô de casa? Ô de Fora! ou história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana traz a paisagem nas entrelinhas da dramaturgia auto ficcional, nessa brincadeira com a própria palavra e seus sentidos – (c)errado; vertente que se percebe “erradio”, dissonante ou o próprio sentido de cerrar, fechar, fechado. As memórias que advieram do corpo em criação são impregnadas do lugar e rememoram, em cada ação, em cada fluxo de movimento, uma viagem entre as memórias do passado, reverberadas em ações no instante presente, mas que postulam novos rumos. É a ação que mantém viva a tradição. Ação de repetir e transformar. Ação de reconfigurar. Ação de olhar mais uma vez, de desvendar-se, buscar, caminhar, peregrinar sempre atento ao futuro, distante da lógica instrumental do presente e as raízes secas do passado.

Guyrá Apó – Ave Raiz buscou a árvore como raiz de um discurso cênico. Árvore dança, rememora suas histórias, incorpora no emblema da avó, tal qual a gameleira velha, *iroko*¹³³ (da tradição iorubá), *ybyraçu*¹³⁴ (da tradição indígena), como o lampejo do processo destacado a seguir. Nessa *Festa Performativa*, em que evocamos as raízes esvoaçantes, trazemos um diálogo com a dimensão da língua, experimentando no corpo a vocalidade do tupi-antigo e suas variações, voltando à própria f(r)icção de corpo-oralidade; *corporalidade*. Nessa fresta, vamos em busca de um elo perdido com nossa própria tradição, pois se, por um lado, devemos nos ater à desconstrução das tradições, por outro é preciso mergulhar de volta. Só assim haverá compreensão e multiplicação de sentidos. Tais epistemes nos colocam outra vez no mundo, oferecem-nos pontos de vista inimagináveis, modos de vida em consonância com os dizeres e os fazeres dos sujeitos. *Corpo (C)errado* é emblema-assunção, resvalado na história de vida do sujeito que se vê embrenhado nessas paisagens singulares, conforma a compreensão de Milton Santos (2010, p. 596) conforme a qual “a cultura popular tem raízes na terra em que se vive,

¹³³ Iroko (do iorubá Íròkò) Do domínio da ancestralidade, é um orixá muito antigo, representa o tempo. Foi a primeira árvore plantada e pela qual o restante dos orixás puderam descer à Terra.

¹³⁴ Ybyraçu: que sai/brota da terra (Yvyrá = árvore; Açu = grande, comprido, longo), Ybyraçu = árvore grande.

simboliza o homem e seu entorno, encarna a vontade de enfrentar o futuro, sem romper com o lugar, e de ali obter a continuidade através da mudança”.

Raízes que voam, esvoaçam memórias

A velha finca raiz, rumo ao coração da terra. Ninguém mais sabe precisar desde quando ela habita aquele lugar. Ela e o tempo se confundem no mesmo movimento. Ela é o tempo, o tempo é a velha. Tempo forte, tempo bom! Ela conhece tudo e compreende as oralidades-pássaros em sabedoria de árvores silenciosas. Já passou por todas as estações da vida. Todos conhecem os caminhos que se encruzilham para o pé da velha árvore – ybyraçu, “imbondeira”, gameleira, baobá. Acolhe voos-pássaros de todos os lados – alimenta, acaricia, oferece trégua em sombra fresca. Aconselha, proseia cantante com os gorjeios, os chilreios, os trinados e uivados de ventos. Arrodeiam pássaros de todos os lados, das profundas raízes à sua copa altiva, tornando-se uma passarinhiera. A velha suporta o peso do mundo nas costas em voos e raízes, em cantos que parecem asas e em busca de seus caminhos - guatã porã.

Daniel Costa,
Caderno de Criação (programa do espetáculo
Guyrá Apó – Ave Raiz), 2018

Evocando os elementos na natureza que compõe o cerrado, especificamente o cerrado vivido, nesta festa performativa são evocadas memórias das árvores que atravessam a narrativa mnemônica autobiográfica. A aroeira, o ipê amarelo, o jatobá, o jacarandá, o baruzeiro, as árvores de frutas – goiabeira, tamarineiro, ingazeiro e o emblemático flamboyant “*alaranjado flamejante*”, como invocamos no espetáculo são trazidos como entidades, elementos que narram histórias, dispositivos que evocam lembranças.

Essa dimensão do cerrado é um paisagem rural, ostensivamente não urbana, pois tal como afirmou Wisnik (2000), ao observar a obra de Mário de Andrade, Macunaíma estimulada com uma possibilidade de salvação(salvador) da cultura brasileira, como modelo fora do eixo, do mercado, da cultura ao avesso da mercadoria, num momento em que o Brasil se via

importando referências culturais estrangeiras em detrimento da cultura brasileira plural. Do mesmo modo, Guimarães Rosa (2016, 2005, 2001) imprime uma paisagem corpo em seus personagens atrelados à geografia do lugar em que vivem. São corpos-resistência, ato político-performativo, numa exuberante produção de vida, espiralando memórias moventes.

Ao acionar tal emblema, através da *práxis* inventiva abrimos sempre a terra em busca de desvelar o enraizamento, tal qual o esforço que fazemos embrenhado ao chão ao desprender as raízes da mandioca afundadas na terra e que, ao serem desterradas se configurarão em outros elementos.

6.2. *Corpo-Rio*

Porque a gente fala, a partir de ser criança, a agente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então, eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido, onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores.

Manoel de Barros (2015)

Este emblema foi evidenciado na articulação intensa com a poesia *O menino que ganhou um rio*, de Manoel de Barros (2008). Na festa performativa *Ô de Casa? Ô de Fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana* e trouxe uma perspectiva rio, enquanto um guardador e carregador de memórias, na própria imagem do rio que segue sempre, atravessa os desafios e carrega histórias, como evocamos nas memórias da avó e o menino Munduruku, nas narrativas do próprio Daniel Munduruku.

A imagem corrente da água que atravessa o imaginário também é presente em muitas narrativas míticas de povos indígenas e comunidades tradicionais. Nas tradições orais brasileiras, tal a imagem vem permeada de narrativas da mãe d'água, adensada também das figuras de Oxum e Iemanjá, orixás relacionados às águas. Ao trabalhar com tais abordagens simbólicas do mito, já advindas do trabalho *O corpo é de plástico?*¹³⁵, disparado pelo contato

¹³⁵ Espetáculo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XgxMabo-Bzg>>. Acesso em: 27 fev. 2019.

com conto popular, *João Riacho e a Moça do Rio* transcrito em Machado (2009). Trata-se de histórias orais coletadas com detentores de seus saberes, em Ituiutaba, região do Triângulo Mineiro.

A abundância e o movimento são elemento muito trabalhado no contato com as danças brasileiras e figura muito recorrente nas imagens que compõem a memória do corpo.

Cresci na fronteira entre dois estados, Goiás e Minas Gerais e por ali o Rio Paranaíba¹³⁶ fazia a separação. O atravessar o rio e o contato com os dois estados era permanente, tanto que nasci em Santa Vitória – MG, mas tive meu registro de nascimento efetivado no cartório de São Simão – GO. Por ali, a imagem do Rio que havia inundado a velha cidade de São Simão, um vilarejo que se localizava na margem das águas abundantes. Tais histórias são conhecidas por muitos que habitam os municípios vizinhos. O represamento das águas, em 1975, para construção da Hidrelétrica de São Simão havia trazido a inundação do antigo vilarejo que, na época, ainda era um distrito de Paranaiguara – GO.

Os rios e os córregos constituem corpo, assim como bombeiam fluidos vitais deste. Dessa analogia, construímos uma imagem pujante de trabalho. É possível pensa-la, de um lado como um menino sem rumo e de outro como um velho que detém tanta sabedoria acumulada. Ações como banhar-se, sentar à beira, esperar por enchentes e vazantes, tantas vezes vivenciadas no assentamento, à beira do córrego São Jerônimo trazia ideia da força dessas águas correntes. Tais imagens também impulsionaram o espetáculo *Vazantes*, dirigido por Rosana Baptistella, 2003, experiência na qual os atores Eduardo Albergaria e Erika Cunha buscaram contato com a comunidade do São Gonçalo Beira-Rio, em Cuiabá, Mato Grosso.

O simbolismo das águas é trazido por Bachelard (1989) repleto de significâncias. A água evoca os sentidos com suas “vozes”, cheiro, cores, sabores e chama o acionamento de qualidades de movimentos que nos permitem trabalhar com a efemeridade, entre o leve e o pesado, entre a calma e a contemplação e entre a fúria e a velocidade.

A experiência vivida em *Ô de casa? Ô de fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana* consistiu em narrar verbalmente o poema de Manoel de Barros, após muitas experimentações *corporais*, com os textos, através da memória imaginativa, dos objetos e adereços, especialmente com a presença da direção de Grácia Navarro e preparação *corpovocal* de Luciane Olendski. Da experiência narrativa, o corpo ressoou em lugares da

¹³⁶ Do tupi-antigo, Paranaíba (Paranã= mar, rio caudaloso, rio volumoso; aiba = mal ou aíba, brenhas, matagal, aflição).

infância pessoal, em que vislumbramos f(r)estas para legitimar a potência da autobiografia da cena, numa partilha sensível com o outro. Assim, são os encontros, pois nessa perspectiva o rio e as águas surgem como metáforas dinamizadoras de sentidos como foi também meu encontro com o palhaço de Reis criança.

Certa vez, em 2006, vivenciando o cotidiano ritual do da Companhia de Reis Voz do Oriente, acredito que, após o almoço, sentamos eu e uma criança que fazia o papel de bastião. Naquele momento, ele estava sem máscara. Sentado ao lado, olhando para o céu da tarde azul, quando ele me testemunhou o desejo de ser astronauta. Queria conhecer as estrelas. Achei lindo e deixei o silêncio percorrer nosso diálogo, enquanto observávamos o céu azul.

*Daniel Costa
Caderno de Criação, 2018.*

Desejando aprender o mundo “sem explicações ou propósitos” nas movências do poeta, onde a imaginação seria mais importante do que o saber, buscamos um espírito similar. Seria possível que esse emblema *Corpo-Rio*, corresse como uma criança, sem rumo?

Inocente, alegre, festivo, o emblema propõe, nas anestésias de um corpo cansado, na contemporaneidade, uma fuga capaz de dançar suas lembranças e seus esquecimentos, despido das verdades científicas. Movimenta as articulações encorajadas, desnuda-se de coreográficas enrijecidas e movimentos já exaustos de tanto se repetir de utilidades frágeis e vazias. É preciso, então, ouvir as vozes das águas, como nos mostrou Guimarães Rosa, em sua vasta obra sobre o sertão. Por lá, o rio, ribeiros, riachos e córregos estão profundamente conectados à vida dos habitantes e personagens, numa relação profunda com a natureza.

Corpo-Rio é um emblema potente para fissurar outras possibilidades corporais na cena. Leveza, banhar-se, arquétipos dos orixás das águas Oxum e Iemanjá, seus gestos e movimentos fundamentais, atravessados por seus mitos, movimento da água – correnteza, sensação do corpo no rio, imaginário pessoal, emblemas da memória. Emblemas dos contrastes, velho/novo, tradição/temporaneidade, partidas/chegadas, carregados por fluxos. Esses movimentos empenham modos de caminhar já contaminado por suas próprias histórias. Elemento que sustenta paisagens e populações, que permite a chegada e que carrega

também o derramamento das péssimas condições de relacionamento dos homens com a natureza.

Imprimimos ao Rio um lugar que emana saberes e, de tal modo, buscamos as próprias e sábias palavras-corpo do poeta para agregar potência e poesia nesta caminhada.

*Eu queria ser banhado por um Rio como um sítio é.
Como as árvores são.
Como as pedras são.
Eu fosse inventado com as pedrinhas e as rãs em minhas areias.
Eu escorresse desembestado sobre as grotas e pelos cerrados como os rios.
Sem conhecer nem os rumos como os andarilhos.
Livre, livre é que não tem rumo.*

Manoel de Barros (2015a)

Imagem 110: Emblema *Corpo-Rio*, em apresentação de *Ô de casa? Ô de fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana*.

Fonte: arquivo pessoal. Foto: Tiago Bassani.

Imagem 111: Emblema *Corpo-Rio* em processo de criação de *Ô de casa? Ô de fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana*.

Fonte: arquivo pessoal. Foto: Tiago Bassani

Imagem 112: Emblema *Corpo-Rio*, em processo de criação de *Ô de casa? Ô de fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana*.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 113: Emblema *Corpo-Rio*, em apresentação de *Ô de casa? Ô de fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana*.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Torato.

6.3. *Corpo-Gira*

Imagem 114: Emblema *Corpo-Gira*, em processo de criação de *Ô de casa? Ô de fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana*.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Pombagira do Cruzeiro, Pombagira do Cais, Pombagira da Calunga, Pombagira Cigana, Pombagira Ciganinha, Pombagira das Rosas, Pombagira do Cemitério, Pombagira Maria Mulambo, Pombagira Rosa Caveira, Pombagira Rosa Vermelha, Pombagira Rainha da Encruzilhada, Pombagira das Rainha da Calunga, Pombagira Rainha, Pombagira Sandália de Prata, Pombagira Sete Cravos, Pombagira Sete Saias, Pombagira Sete Véus...

Da experiência com as *corporalidades* das *Pombagiras*, tal qual a vastidão dos nomes/estados/qualidades de giras que são apresentados acima e as quais vivenciamos em terreiros¹³⁷, buscamos um corpo que contraria convenções sociais e associado a própria dimensão da gira, o ato de girar, estar em movimento, espiralar.

Considerada um Exu feminino, que é o orixá mensageiro, senhor dos caminhos e que se instaura na Encruzilhada, lugar de encontros e profícuo ao acontecimento no “novo”, aquilo

¹³⁷ A depender da linhagem de Umbanda e dos elementos de coexistência cultural, os espaços dessa manifestação são nomeados como casa, terreiro, tenda, barracão dentre outros. O último terreiro e mais intenso foi em Uberlândia. Participei, às quartas-feiras, das sessões públicas e das festas públicas para orixás/entidades diversos.

que, muitas vezes, os olhos não conseguem ver, suprimido pela nevoa da contemporaneidade. Além da entidade configurar uma analogia com a própria gira, o acontecimento-ritual de umbanda, a qual a designamos, de acordo com a entidade celebrada no momento específico, de festa, de trabalho ou de giras fechadas (espécie de treinamento, fechada apenas aos integrantes das *corporações* umbandistas). Algumas das giras são denominadas: Gira de Caboclo, Gira de Preto-Velho, Gira de Boiadeiro, Gira de Cigano, Gira de Erê, Gira de Baiano, Gira de Malando, Gira de Marinheiro, as Giras de Exus e Pombagiras, dentre as variações possíveis no vasto universos das Umbandas do Brasil.

A umbanda incorpora uma percepção intrínseca de coexistências culturais e religiosas, conforme nos elucidou Jeremias Brasileiro (2016), ao tratar das congadas a exemplo de Leda Martins (1997, p. 14, *itálico da autora*) quando afirma que tal manifestação “é um exemplar desse registro sincrético, fundindo em seu tecido cognitivo e ritual, elementos de outros sistemas religiosos nagô, banto, católico, tupi-guarani, kardecista, espírita numa reformulação *sui generis*”.

Imagem 115: Momento em procissão de Ogum, nas ruas limítrofes à Tenda Pai Domingos de Guiné, Uberlândia (2018).

Fonte: arquivo pessoal.
Fotografia: Daniel Santos Costa

Imagem 116: Festa de Iansã na Tenda Pai Domingos de Guiné, Uberlândia (2018).

Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Daniel Santos Costa

Descortinar a gira, como um espaço de pesquisa, é adentrar universos de sabedoria, tal qual a própria metáfora da ecologia de saberes. Estar ali, era como perceber mundos possíveis, articulações improváveis e a proliferação da imensidão de um mundo imaginário, que nos fazia apreciar e viver as narrativas míticas – sentados, esperando, cantando, girando,

tomando passe e conversando com as entidades, revelando, numa cumplicidade singular entre os corpos presentes, uma dimensão de multiplicidade, de multidimensão, ou seja, festividade.

De todo o manancial que a manifestação religiosa e cultural nos oferece, olhamos mais a fundo o arquétipo de Exu/Pombagira, porque entendemos e os associamos a características dos *desheróis*. Os referidos arquétipos incorporam a vertente, uma entidade/orixás *trickster*, e aproximam-se da dimensão do humano, tal qual a emblemática figura do malandro ou Zé Pelintra, àquele que quebra as regras, trapaceiro, ludibriante, espertalhão. Pombagira sincretiza potências do acolhimento (aquela que realiza os desejos), mas cobra pela realização destes. Há o imbricamento de uma lógica profana, de contradições que dissociam as dualidades entre bem e mal, luz ou trevas, sagrado ou profano, masculino ou feminino, bem distantes das relações binárias de gêneros.

Pombagiras abrem uma enorme discussão, que, porém, não é nosso objetivo discutir aqui, mas que na prática, no exercício de criação e na experiência, alicerçam também o trabalho. Outros estudos sobre a figura emblemática dessas entidades poderão ser vistos nos trabalhos de Mariana Barros (2010), Patrícia Birman (1995), Marlyse Meyer (1993) e Reginaldo Prandi (1996).

Procurando o próprio lugar do mito, tal como metáforas, imagens, símbolos (e também seus conflitos) abrimos a gira de investigação prática das possíveis corporalidades, que a experiência do encontro com as Umbandas, especialmente em giras de Exus, em que as Pombagiras realizam suas performances em suas singularidades e também pluralidades. Tais encontros foram proeminentes nas cidades de Campinas-SP (Terreiro da Vó Benedita, no Terreiro de Umbanda Mãe de Deus e da União Espírita Guarany), Montes Claros-MG (Terreiro de candomblé Roça Congo Matamba Mazambi) e Uberlândia-MG (Tenda Pai Domingos de Guiné, Casa de Umbanda Rosa-Maria e Casa São Lázaro - Templo de Ogum) e nas reminiscências das visitas em outros espaços desvinculados do exato período em que esta investigação esteve em curso.

A entidade é conhecida por realizar, com eficiência, os desejos dos devotos-consulentes, aqueles que vão ao seu encontro solicitar demandas. No processo criativo de *Exus*, experienciamos algumas possibilidades provocadas pelo encontro com tais locais. Em movimento, foi possível profanar lugares, donde criamos *Emblemas Corporais*, resultando em um *Corpo-Gira*. Esta é uma possibilidade ímpar dentre tantas outras evocadas pelo encontro.

Pombagiras são muitas, assim como a própria dinâmica das Umbandas, suas vertentes imbricadas com catolicismo, hinduísmo, espiritismo, candomblés e indígenas. Desse entroncamento também são múltiplas as possibilidades, dentre elas a Pombagira Rainha, a Pombagira Cigana, Maria Molambo, Maria Quitéria, Dama da Noite, Mironga, Sete Saias, Sete Encruzilhadas, Maria Padilha, dentre outras variações. Desse repertório, cada entidade traz um traço específico, sendo encontradas em terreiros de umbandas no Brasil atentos ao que Prandi também nos esclarece com tamanha lucidez:

Com Pombagira, no plano do ritual que é desenvolvido para se atuar no governo do cotidiano, assegura-se o acesso às dimensões mais próximas do mundo da natureza, dos instintos, aspirações e desejos inconfessos, o que estou chamando aqui de forças inconfessas do Brasil. O culto à pomba-gira revela, de modo muito mais explícito esse lado “menos nobre” da concepção popular de mundo e de agir no mundo entre nós, o que é muito negador dos estereótipos de brasileiro cordial, bonzinho, solidário e pacato. Com Pombagira guerra é guerra, salve-se quem puder. (PRANDI, 1996, p. 15)

Da movimentação, como giros em dinâmicas rítmicas e espaciais diversas, pausas temporárias, transitória, movimento do tronco sinuoso e trêmulo, altivez, olhar penetrante, braços e mãos sempre espiralados, como se pudessem o buscar em qualquer lugar, exibindo-se em abundância, procuramos analogias com a potência da cena, em que esse encontro do artista com os traços da entidade gerasse uma possibilidade potencial para dramaturgia. Do mesmo lado, as poéticas e potências vocais, como voz sedutora e provocante, direta sempre no comando, risos, gargalhadas que ecoam um *espaçotemporal* distinto da realidade habitada por nossos corpos. Da performance da oralidade da entidade, tem sido possível buscar relações com a ruptura do movimento regulamentar, pois as Pombagiras habitam todos os lugares do mundo, viajam em tempos arcaicos e futuros.

A obra/festa performativa *Ô de Casa? Ô de Fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana* foi uma possibilidade que gerou esse emblema corporal, *Corpo-Gira*. A cigana joga cartas e o consulente deseja ter (receber) sua Folia. Não tendo mais a quem apelar, ele busca a entidade para o pedido que certamente será cumprido, mas tem-se o dever do pagamento. *Corpo-Gira* acolhe, dança junto, espreita, despe-se de pudores, transitando um espaço e num tempo que não cabe num conceito sistematizado. Tira sarro de si, do outro, provoca e não aceita desaforo. É amante, é maternal, mas não a deixe na mão.

A experiência no corpo provoca um lugar de transgressão de métodos estanques que propiciam lugares certos e comuns. Uma combinação de movimentos espiralados dos braços e

mãos, dedos em sinfonia harmônica e desarmônica, pontuações, pausas, círculos e tremidos com os troncos, pisadas fortes com a superfície plantar dos pés (como se marcasse um lugar), pisadas leves como se quase flutuasse) e círculos, rodopios, torções e muitos giros demarcam possibilidades emblemáticas dessa *corporalidade*.

Objetos rituais como flores intensificam a possibilidade da performance, pois são entidades que estão, na maior parte das vezes, de saias rodantes, roupas em tons de vermelho e preto, com flores ou taças de medidas nas mãos, usam joias exuberantes, fumam, usam leques, acendem velas, manipulam outros objetos, cantam, gargalham, assoviam, balbuciam, murmuram, batucam etc. Das situações aqui postas, geralmente, no encontro com o campo, há uma pulsão que orienta cada investigador a determinados objetos, bem como em cada terreiro ou gira, em que acontecem experiências. Não há modelos ou regras, o repertório está na performance da oralidade, ou seja, a experiência acontece no corpo.

Em *Entre Paragens* e *Guyrá Apó – Ave Raiz*, tais emblemas aparecem de modo mais dissolvido, todavia agarrados no corpo, na intenção, no imaginário, na tessitura “acontecimental”, como o próprio teatro, conforme denomina Dubatti (2016, p. 161, itálico do autor) “gerado nas coordenadas específicas do acontecimento *convivial-poético-espectatorial*, produto da densidade que ocorre na zona de experiência determinada por esse conjunto de saberes únicos e específicos do teatro. Desse lugar, percebemos intensamente a ideia do comportamento restaurado e os pontos de contato entre antropologia e teatro designada em Schechner (2012, 2011, 2005) e do conhecimento incorporado, já mencionado, aqui por Taylor (2013a, 2011). No movimento de intercambiar terreiro, palco, ritual, processo de criação, procuramos entender a relação de um fazer que incorpora a própria gira como dinamismo necessário para alavancar a produção de outros modos de conhecimento, outros sentidos, assim como somos atravessados pelas experiências coletivas em espaços de festividades, espetaculares e cotidianas, nos vastos campos das *corporalidades* populares brasileiras.

No primeiro espetáculo/festa performativa, a flor vermelha depositada, ao final do caminho, uma provável encruzilhada dá pistas da vista desse emblema. No segundo, dilui-se nas narrativas das árvores que dançam e debocham de outras, girando, rodopiando e escolhendo muitos outros momentos para se manifestarem no corpo. O jogo das contradições, do vai ou não vai e de um gingado específico dá o tom, desde a preparação do corpo e o acionamento de uma presença cênica, até o amalgamar de suas linhas estruturais na composição dramática de qualquer obra.

A gira detona o próprio sentido *stricto* do girar, movimento que gera força, move energias transformadoras. É metáfora do próprio giro decolonial, empunhada nas suas próprias epistemes que demarcam trânsitos no imaginário de quem percebe, certamente, de quem a recebe no corpo (seus cavalos). As giras contornam meu corpo, amparam e acolhem minhas súplicas, quando vou ao terreiro tomar passe ou simplesmente compartilhar sensivelmente as tantas corporalidades dessas figuras destacadas nos corpos repletos de histórias e atravessamentos diversos. Abra-se um espectro de pombagiras numa festa espantosa que abarca mundos possíveis.

Segundo Mafessolli (1998, p. 147):

[...] pode ser que esse “giro” venha indicar saturação ou, pelo menos, a relativização dos “valores do Norte” – dominados pelo produtivismo, pelo ativismo, pela irritação frente ao drama, tendo por colorário a brutalidade do conceito – pelos “valores do Sul”, muito mais voltado para fruição para o prazer de ser, para aceitação trágica daquilo que é, coisas tão bem expressas pela doçura da metáfora.

Imagem 117: Corpo-Gira em trânsito pelos caminhos
– processo criativo de Exus (2013).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

*De vermelho e negro
Vestida de noite, o mistério traz
Ela é moça bonita
Oi girando, girando, girando lá.*

Ponto de Pombagira

Quando sento no banco do terreiro, início uma jornada, acredito que outros mundos são possíveis, através da gira (do ritual de transe com canto e danças). É comunhão coletiva, nas experiências mais individuais, que acontecem no corpo de cada um. Sentido este, de totalidade. Uma força motriz, uma metáfora como transporte de sentidos.

Imagem 118: Emblema *Corpo-Gira*, frame do espetáculo *Ô de Casa? Ô de Fora! ou a história do homem que pediu uma folia a pomba-gira cigana, à pombagira cigana* (2014).

Fonte: <https://goo.gl/iqesCm>. Acesso em: 10 mar. 2019.

Imagem 119: Emblema *Corpo-Gira I*, ensaios da corporalidade (2013).

Fonte: <https://goo.gl/8DDRz6>. Acesso em: 10 mar. 2019.

Imagem 120: Emblema *Corpo-Gira II*, ensaios da corporalidade (2013).

Fonte: <https://goo.gl/P7C5gD>. Acesso em: 10 mar. 2019.

6.4. Corpo-Velho

Durante séculos, acreditávamos que os homens mais velozes detinham a inteligência do mundo. A literatura que glorifica a potência incluiu a velocidade como essa força mágica que permitiu à Europa civilizar-se primeiro e empurrar, depois, a 'sua' civilização para o resto do mundo. Agora, estamos descobrindo que, nas cidades, o tempo que comanda, ou vai comandar, é o tempo dos homens lentos. (SANTOS, Milton, 2010, pp. 594-5)

Imagem 121: Mascarado-presságio, *Entre Paragens*.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 122: Corpo-percussão, *Entre Paragens*.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Helô Cardoso.

Constitui-me menino-ancião. Talvez pelo fato de tantos velhos estarem por perto a todo momento, completo-me de memórias de velhos, velhas memórias. As emblemáticas figuras dos avós e bisavós, mestres populares, nossos ancestrais, os que aqui vieram e estiveram repõem no corpo em movimento expansivo uma *corporalidade* que demarca tais atravessamentos.

Dos anciãos ecoa uma relação de transmissão determinada nos ensinamentos verbais, no gesto cotidiano, no gesto festivo e nos gestos de trabalho, determinando diferentes modos de lidar e de aprender com os corpos. Desses lugares, empenho um movimento que amplifica esse contato com tantos velhos da minha memória que me ensinaram na palavra exposta ou nos silêncios abundantes que ecoavam de nossos corpos.

Terreiros, ruas de foliões, quintas e espaços das nossas casas, os acampamentos e o assentamento de luta pela terra, foram lugares nos quais a imensidão do velho estavam em evidência. As crianças tinham seus lugares de fuga nas brincadeiras e vastos campos, mas seguindo sempre as pisadas dos mais velhos, as quais indicam como o corpo se alinha.

Dessas lembranças, é possível estabelecer uma relação entre o sujeito e o coletivo num encontro intergeracional, num eu que se constitui de muitos, destacando novamente Bosi (2003, 1994), que abriga tal prática de ênfase na evocação da lembrança em contraponto ao estilizar da memória, fato já destacado como marca da sociedade capitalista e também ressaltada por Milton Santos na introdução desta parte do texto.

Minha falange de velhos, palavra essa que vem entoada de muito respeito, é repleta de corpos-velhos Maria Laurentina, Otaviano, Sebastiana, Leri, Juvenal, Dona Helena, Luizão, Cride, José(s), Jair, Conceição, Genésio, Zé Bobo, Mãe Irene e tantos troncos firmes, árvores fortes como a aroeira que atravessam os caminhos e encruzilhadas dessa jornada.

Árvores são metáforas das experiências que se incrustam no corpo, as arvores retorcidas do cerrado, árvores ancestrais tais qual a gameleira, bastante reverenciada nos cultos de umbanda, como a árvore sagrada e que está relacionada ao orixá Iroko, associado ao tempo por sua longevidade e durabilidade, pois vive cerca de 200 anos. A metáfora coincide em enraizamento de folhagens exuberantes. Cada orixá, deidades que são forças da natureza, tem sua folha sagrada, de uma árvore diferenciada e que são recomendadas para fins de curas e tratamentos espirituais. Desse lugar, imprimimos uma forte relação entre a manifestação unidas intrinsecamente à natureza como modo de permanência e proliferação do rito.

Gameleira, flamboyant, ipê, baruzeiro, aroeira, árvores que entroncam minhas memórias dos velhos. A aroeira e o flamboyant trazem as memórias mais tenras da avó. O flamejante alaranjado do flamboyant e o amarelo majestoso do ipê, nas paisagens do cerrado, denotam um sentido de resistência, assim como os corpos velhos do meu imaginário. A gameleira guarda o mistério, árvore sagrada e mística que gera controvérsias no símbolo que carrega, árvore de encruzilhadas. Os baruzeiros são árvores corriqueiras na paisagem do meu cerrado, de tronco forte e de copas altivas. No quintal, em que reside a velha avó, há este emblema presente no qual ela projeta sempre que vê, a história da árvore que viu crescer desde pequena. Do mesmo modo, a árvore de tronco firme também é testemunha das histórias que transpassam o tempo nesse lugar.

Aroeira, bela canção na voz da cantora Titane nos faz adentrar nesse imaginário sagrado da árvore, sábia, anciã à qual devemos pedir licença do modo como a avó me ensinava ainda menino. – *Deve-se pedir licença para Dona Aroeirinha quando passar por ela*, dizia a velha ao eu-menino tão curioso com o mundo.

*Aroeira*¹³⁸

*Aroeira ê, ô aroeira
Minha cumadre não me queima
Aroeira ê, ô aroeira
Entre na mata da Jurema...*

*Dá licença cumadre aroeira
Pra eu entrar na sua casa
Pedir que a Jurema me diga
Quando é que aburu cria asa*

*Me conta cumadre aroeira
Como é que o nó se desata
Se for confirmado com junco
Do brejo da boca da mata*

*Aroeira ê, ô aroeira
Minha cumadre não me queima
Aroeira ê, ô aroeira
Entre na mata da Jurema...*

O arquétipo de um *Corpo-Velho* irradia no trabalho uma energia concentrada. A percepção sobre a movimentação acontece de modo muito mais seguro, num fluxo articular consciente. Cada movimento é uma paisagem, cada intenção de movimento é memória aguçada em plena ação performativa, uma dança perene que se faz entre as lembranças e os esquecimentos

Velho sentado à soleira da portão, a picar fumo no banco, na calçada, ouvindo a gaita entoada do coração arcaico e suas lembranças, apoiado em raízes de árvores a descansar da labuta com a terra, corpos velhos a lançar enxadas contra a terra, vocalidades que impõem *corporalidades*, andar a cavalo na garupa junto ao pai, observar o avô a lidar com os bois,

¹³⁸ Aroeira, música de Sérgio Pererê, interpretada por Titane. Disponível em: <https://goo.gl/jq2FNq>. Acesso em: 10 mar. 2019.

contaminar-se pela avó a arvorecer entre as plantações de seu quintal, a cortar lenha, a cozinhar, a benzer-se com os velhos curandeiros, tomar passes com caboclos e pretos-velhos compõe imagens dos corpos, inscrevem-se e reverberam em cada movimento que se anuncia no corpo, inclusive na imensidão silenciosa que essa paisagem corporal carrega. *Corpo-Velho* está constituído em cada intenção de movimento que ecoa nas festas performativas apresentadas nestas paisagens escritas.

Imagem 123: Caipira Picando Fumo, de Almeida Junior (1850 – 1899). Óleo sobre Tela, 1893, 202 cm X 141 cm.

Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Entre Paragens adensa o velho Bartolomeu, corpo solitário que vive por apresentar a textura da sua história incorporada evocada em sensação, através dos movimentos e das sonoridades. Velho andante, peregrino, que conforma suas dores em sua casa-corpo. A festa da memória é algo que o sustenta. Dança seus antepassados na textura do chão impregnada no corpo. Desequilíbrios, cambaleios, resmungos, suspiros, cantorias descompassadas, giros espiralados, braços que entroncam movimentos aéreos e que ocupam o espaço feito raízes no

ar, bacia densa que cavouca o chão e o revolve, cócoras que impelem o corpo a sentar-se no amparo terreno desenham a *corporalidade* de um velho que evidencia seus saberes incorporados, que nos conta uma história transpassada de sensações, que nos fazem encontrar conosco, em alguma dimensão das nossas histórias e experiências.

Ô de casa? Ô de fora! ou a história que um homem que pediu uma folia à pombagira cigana, apresenta um velho que revive suas histórias cotidianas espelhadas na ancestralidade, concluindo diálogos entre elementos estruturais e narrativos de folias e umbandas. Danças que situam um palhaço faceiro e jocoso, incorporações que denotam a mudança de qualidades esferas da performance do corpo em ação, objetos que contornam a dança que o corpo faz – bacia, sombrinha, tecidos, máscaras, canecas, velas, lampiões, flores, casos, baús, sapatos, móveis, presépio – *corporeidades* que compõem a festividade de informações que conforta um corpo embevecido de suas memórias. O velho que ali reside impregna cada um dos lampejos mnemônicos, que agarra em cada canto da casa e dos objetos que testemunham seu passado

Guyrá Apó – Ave Raiz, festa performativa, que será apresentada no próximo capítulo, amparou-se na figura de uma velha, buscada nas histórias da avó que ecoavam no corpo. As situações evocam as diversas situações em que ela se impregnou no corpo. Imagens da avó e o cuidado com o outro, nos barracos de plástico dos acampamentos, a ventania que movimenta lembranças, a árvore que compõe histórias com raízes esvoaçantes, lamparinas que projetam luzes dançantes de passados distantes, até a composição de um corpo-ave, uma velha passarinheira.

A velha passarinheira invoca paisagens corporais, ancoradas em histórias que se agarram no seio familiar, nas canções populares, em mitos indígenas e no desejo de voar. Assim, vou permitindo a tal *corporalidade* embrenhar-se de mim e vou perambulando entre tantas paisagens em movimento. Corpo que se curva à terra, que aciona um amontoado de imagens, no gesto efusivo ou silencioso, corpo que dança as rugas que o delineiam, corpos que transpiram a história vivida e concentram em si a memória do mundo sob um ponto de vista sempre singular.

A memória dos velhos, ao ser tensionada, pode provocar uma revisão da história que nos é contada, distante de uma visão unilateral, pois cada sujeito viveu e está atado a um certo mundo e que por muitos ocupam um lugar marginal na história que se ensina na escola que tomam a primazia, a palavra (ou o verbo). Há o desejo de descortinar outras *corporalidades*, destacada por uma percepção do velho como manancial de saberes, em seus corpos, em suas

memórias arcaicas – suas danças, seus cantos, seus relatos de brincadeiras, suas histórias de outrora, suas histórias de vida, seus gestos silenciosos, o olhar que já viu muito, o andar que pisou em inúmeros solos, a intenção da voz e suas tessituras sonoras compostas por vasto conhecimentos penetrados no corpo.

Imagem 124: Velha-passarinheira, narrando histórias de pássaros I, cena de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 125: Velha-passarinheira, narrando histórias de pássaros II, cena de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 126: Memórias de lamparinas, dançando histórias, cena de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Torato.

6.5. Corpo-Folião

Imagem 127: Performance dos palhaços das Foliás de Reis, Campinas (2007).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Daniel Costa.

Imagem 128: Palhaços da Folia de Reis (do lado direito, Genésio)

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Daniel Costa.

Imagem 129: Palhaço em Performance guiando a Folia, 2006.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Daniel Costa.

Uma das figuras mais emblemáticas de tal manifestação é o palhaço ou bastião. Diferentemente dos corpos densos, frágeis, lentos dos foliões mais velhos, os palhaços das Falias apresentam um corpo leve, ágil, mesmo quando são pessoas idosas. Há uma dualidade muito bem apresentada, na qual o sagrado e o profano manifestam-se em seus corpos performativos e tais palhaços dançam, pulam, rolam no chão. São criadores extravagantes, mascarados e com vestimenta e adereços bem marcantes. Carregam um enigma por serem uma figura misteriosa ao vestirem tal máscara e por isso provocam controvérsias e carregam sentidos diferentes a depender de cada folia em que se apresentam. Trata-se de figuras dançantes e em algumas corporações foliãs são banidas pelo caráter “profano” da dança.

Nas imagens que apresentam esta seção, os palhaços fotografados são integrantes da *Companhia de Reis Voz do Oriente* e estavam em performance no Encontro de Reis da Vila Castelo Branco, em Campinas/SP, em janeiro de 2007. Na primeira imagem, Seu Jair e o Menino brincam e descontraem-se, enquanto os outros foliões estão se preparando ao fundo, inclusive outros palhaços. Nas imagens abaixo, Seu Genésio e Seu Jair estão em destaque performando suas ações que compõem a cabeça de frente da fila, a qual já está em cantoria ritual que desloca com os violões entre vai e vem para frente e para trás como a dança características, antes de entrar na casa.

Apresentam movimentos ágeis e deslocamentos coreográficos variados, declamam chulas (versos burlescos e jocosos), divertem os espectadores e, geralmente, estão sempre à frente. Quando chega a residência, o palhaço está sempre adiante, como alguém que protege a bandeira, tal quais os soldados de Herodes. É o palhaço sujeito da encruzilhada que faz o elo entre o lado de dentro da casa e o lado de fora. Em algumas folias, ele não adentra o recinto ou presépio, em outras é quem entoa os primeiros versos que anunciam a cantoria.

Ao chegar na casa, saudações são pronunciadas com voz exasperada que sai de dentro da máscara que cobre o rosto todo. Pedem licença, zombam, brincam com o dono da residência, abrindo espaço para a bandeira, elemento que primeiro penetra os espaços da casa sob as mãos do/a bandeireiro/a, entrar. Entoam vivas, aos Santos Reis e a outros santos católicos, aos companheiros, aos presentes, aos donos da casa.

Rosana Bapstistella nos apresenta sua percepção sobre os Palhaços de Reis:

Os palhaços, Bastiões, Vovôs, Bonecos ou mascarados das Falias de Reis pesquisadas, ao mesmo tempo em que protegem, “botam medo” na criançada ou em quem não esteja levando a sério a Folia. Também representam os personagens dançantes e brincantes da manifestação: descontraem o grupo, fazem todo mundo rir; desafiam-

se com seus bastões, dando saltos, cambalhotas, fazendo piruetas e trapalhadas. Corpos ágeis e vigorosos, que lidam com o lúdico e com o sagrado. Brincam e protegem, na peregrinação que representa os Santos Reis. Sua fala vem de seu corpo. (BAPTISTELLA, 2010, p. 4, aspas da autora)

Na *Companhia de Reis Voz do Oriente*¹³⁹, de Campinas os palhaços ficavam do lado de fora da casa no momento em que os outros foliões entoam as vozes em devoção à frente dos presépios¹⁴⁰. Ali, tivemos momentos de conversas sobre o batente da porta, espaço liminar que os senhores bastiões/palhaços não podiam adentrar.

Esse espaço limiar provocado nessa jornada como as encruzilhadas a partir da ideia de liminaridade (TURNER, 2013), desdobradas nas pesquisas de Richard Schechner (2012, 2005), Diana Taylor (2013a), Regina Muller (2005) e Ileana Diéguez Caballero (2016). Esta autora, o define como um espaço tempo mediado pelo acontecimento, produzido e circunstanciado pelo entorno, entendendo tais acontecimento como práticas de inversão, pois “como estado metafórico, o liminar propicia situações imprevisíveis, intersticiais e precárias, mas também gera práticas de inversão” (CABALLERO, 2016, p. 56).

Em tais perspectivas, os Palhaços de Reis e Exus, movem-se em caminhos e se deparam nas encruzilhadas do corpo, dançando juntos nestes espaços liminares. Coexistem, nesse dançar nas suas semelhanças e possíveis diferenças. As duas figuras são, muitas vezes, associadas ao diabo por serem figuras *tricksters*, dialogando entre lados opostos, compondo-se de complexidades que desafiam a lógica do pensamento cartesiano, de interpretação única. São figuras paradoxais como todo o ser humano pode ser. São figuras do deboche inquietantes que se compõem de uma máscara constituída por elementos que, geralmente estão ao alcance: papelão, couro, pelos de animais, fitas, miçangas, espelhos sendo feitas, em muitos casos, pelas mãos dos próprios foliões. A capacidade de se tornar outro e o mistério do jogo manifestam-se de modo marcante no costume da mascarada. Aqui, atinge-se o máximo da natureza “extraordinária” do jogo (HUIZINGA, 2007, p.16). Suas chulas e danças, que detonam um corpo alegre, vivo, festivo em movimentos de rolar no chão, desequilibrar, executar giros, saltos, rodopios. São figuras mascaradas, geralmente assustadoras, cuja composição segue

¹³⁹ No vídeo indicado, é possível ver a Folia iniciando um momento de visitação na estrutura que se elucida no texto, bandeira com a bandeireira à frente e os palhaços fazendo as saudações. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3XF1MAKOP9M>>. Acesso em: 3 mar. 2019.

¹⁴⁰ Presépio é uma montagem da estrutura de visitação dos Três Reis Magos ao Meninos Deus, no estábulo onde este nasceu. Popularmente, associa-se o primeiro presépio montado por Francisco de Assis no Natal de 1223. Agambem (2008) na obra *História Infância* faz uma apresentação em que a fábula nos permite adentrar a história nos mistérios das imagens que provocam tal percepção dos presépios.

uma estética da precariedade. Há indícios de danças coreografadas dos palhaços, mas hoje o que veem mais são motrizes culturais, conforme aponta Ligiéro (2011), como aquilo que faz mover, força que produz movimento.

As figuras mascaradas são potências corporais que trajam volumosas vestimentas, embornal de pano, onde guardam oferendas e doações, objetos singulares bastões, apitos, espadas, como se fossem guardas, mestres de cerimônia ou guardiões da procissão que seguem. Geralmente, a confecção é feita de modo improvisado, usando-se o que há em casa, num amontoado de roupas, adereços e objetos. A montagem desses elementos imprime junto ao movimento corporal uma performance eficiente, pois em todos os territórios e terreiros por onde passei junto à Folia de Reis tal figura é centro de grande atenção nos acontecimentos rituais.

Nas festas performativas, que aqui apresentamos, as Folias de Reis estão imbricadas na estrutura dramatúrgica, sendo seu personagem, um velho folião, que entre solidão e devaneios deseja ver sua Folia passar por ali, na sua casa-corpo-corção, num corpo-bandeira que adentra caminhos, na estrutura mítica da viagem, da procissão, da peregrinação como um arquétipo que constrói todas as narrativas. A folia está constituída no corpo.

O tempo processional, em estações, faz analogia à cronologia de um dia e seus períodos, onde cada um dos emblemas corporais ora apresentados aparece num momento desse período de tempo. Os corpos velhos que circundam essa manifestação não passam ilesos do atravessamento das experiências no *Corpo Mnemônico*. Aciona-se tal lugar da memória e dos tantos saberes com a qual foi contaminado, tomando parte de seu corpo, encontrando um velho dentro de si.

Voltando à figura do palhaço, seus performers são pessoas de todas as idades (crianças, adultos ou velhos), podendo também, hoje, serem homens ou mulheres. Muitos destes inscrevem-se nesse corpo mnemônico, como o palhaço assustador da infância que descrevo no livro *Histórias e Memórias de Folias de Reis* (COSTA, 2010), o menino-palhaço do grupo de Folia Voz do Oriente (Campinas – SP) e o velho palhaço, Genésio, em suas décadas dedicadas à performance foliã.

Em 2006, quando acompanhei esse grupo, um dos mais significativos na minha formação, eu estava vinculado ao curso de graduação em Dança na Unicamp. Mesmo com uma tentativa de estabelecer um olhar para a cultura popular, tal lugar ainda era visto como um prisma de “saber menor”, mas eu vislumbrava nesse território um farol de onde eu me percebia

corpo, entrava em contato com lugar em mim que, em raros momentos no curso de graduação, acessei.

Do velho palhaço, Genésio, ainda me lembro das performances engraçadas e do meu assombramento de sua *corporalidade*, pronunciando seu mundo em diálogo com tantos outros que ali participavam dos rituais, donos da casa, outros foliões e tantos transeuntes. Observá-lo permitia-me entrar em contato com minhas frustrações, com os velhos da minha trajetória, com as minhas limitações físicas e conjugar tudo isso numa vontade imensa de viver uma folia. Seu corpo faz parte de meus esquecimentos que reverberam nesse emblema corporal que aqui intitulo de corpo-palhaço.

Tantos outros palhaços atravessam meu corpo, o palhaço da Folia que era pedinte no semáforo, durante a semana, os palhaços meninos, que ao crescer desistem dessa “fantasia”, “os palhaços” mulheres, continuaram performando a figura emblemática, enfrentando muitas resistências, por estarem desenvolvendo este papel e nas histórias de tantos foliões que começaram suas jornadas como palhaços. Sua função no ritual, como alguém disponível ao diálogo ou mesmo à “esponja mutante”, que vai somatizando as informações compreendidas no espaço e improvisando, ao vivo, em tempo real, demonstram a grande capacidade que estes corpos irônicos detêm.

Profano, no sentido proposto por Agamben (2007), o meu próprio corpo e vou em busca de um corpo jocoso. Longe dos rígidos limites das linguagens, que dança o ridículo, que tem o riso como fundamento. Corpo que espana os maus-olhados, corpo que repele a anestesia. Animo este corpo costurado de histórias, memórias em repertórios estilizados que dança seus esquecimentos, um ato performativo. Desejo o corpo-palhaço. Este que é criança, é jovem, é velho. Este corpo que cai, rola no chão, pula, que vai na contramão do que se espera de um corpo “dócil”.

A figura do palhaço também está relacionada à ideia de sincretismo e mestiçagem da cultura brasileira. As folias estão sempre relacionadas, nas usuais bibliografias, à origem nômade e portuguesa, fato também mostrado por Paulino (2010). No entanto, alguns estudiosos apontam para uma possível relação com os ritos festivos e mascarados africanos (LIGIÉRO, 2009; MONTEIRO, 2005). Com isso, podemos também elucidar tantas outras influências que a Folia de Reis carrega, dado o contexto peregrino que é sustentado por ela.

Os sensíveis trabalhos com máscaras e exploração de suas corporeidades, seguiram, muitas vezes, o processo intuitivo de aglomeração da própria manifestação popular,

experimentando materiais até chegar a um lugar, sempre transitório. De palhaços leves e brincalhões, palhaços nostálgicos e ranzinzas até um palhaço espantalho, em que o corpo mnemônico acessou imagens de uma ruralidade e dos espantalhos presentes em diversas plantações da sua infância, mostrando-se, em indícios, em muitos espaços de investigação corporal de *Ô de casa? Ô de fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana*.

Logo, as máscaras apontam um norte para buscarmos um sul. Buscamos não a representação da máscara, mas o avesso, as fissuras num processo de composição intuitivo, reorganizando caminhos até o ponto do mascaramento, onde a máscara toma corpo. Processo similar aconteceu com a descoberta do mascaramento no processo de criação de *Entre Paragens* e desses processos é notório que a máscara, como objeto, detona múltiplas possibilidades, a memória é performatizada nos rastros e nos entrelugares desses processos, num caminho sempre aberto.

O mascaramento é um processo do agora, que pode guardar semelhanças com os procedimentos da *Commedia Dell'Arte*, ser nosso modelo mais democratizado, mas distancia-se, no sentido bruto, do termo e das relações pouco sistematizadas que envolvem no ato performativo, especialmente, por deter ainda, no presente, uma função social intrínseca e que gera possibilidades liminares. Tal situação é um estado de presença e sua fricção gera possíveis estados de inversão, tal qual apontou Caballero (2016). Sendo assim, o trabalho com o emblema, *Corpo-Folião*, significa ativar as impressões que a folia demarca no corpo de modo não literal, mas suas reverberações, suas magnitudes expressivas.

O palhaço, portanto, é figura e, simultaneamente, performance política que propõe comunicação, ao mesmo tempo em que desmistifica o próprio ritual. Isso evidencia sua característica complexa e misteriosa, fato que nos dá sempre alicerce para adentrar tal universo metafórico conflitante e complementar, numa espiral performativa que não alicerça modelos, mas aponta potências. Tal característica deflagra a complexidade das manifestações foliãs espalhadas pelos Brasil, suas estruturas dispares, suas composições singulares, a interpretação do mito arraigado ao entorno e as histórias de vida, enfim, a um universo sem comparação, em encruzilhadas que se dissipam em possibilidades múltiplas.

Imagem 130: Corpo-Folião, emblema de *Entre Paragens* (2015).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografias: Tiago Bassani.

Imagem 131: Corpo-Folião, emblema de *Ô de Casa? Ô de Fora! ou a história do homem que pediu uma Folia à pombagira cigana* (2014).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Torato.

Imagem 132: Sequência de imagens corporalidades foliãs, em *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografias: Tiago Bassani

6.6. *Corpo-Bicho*

Imagem 133: Entre a gira e o bicho de quatro patas, Ensaio de *Ô de Casa? Ô de Fora!* ou a história do homem que pediu uma folia a pombagira cigana.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Este emblema corporal está transpassado de forças e dialoga com a ideia de acontecimentos. Permite-se a qualidade e movimento amparado no imaginário e na experiência vivida que ancora no corpo. Deflagra-se uma potência do corpo, onde é necessário um trânsito rigoroso entre tônus muscular, metamorfoseando a verticalidade de um corpo humano, para a horizontalidade de um *Corpo-Bicho*, um corpo selvagem que pensa nas ações entranhadas em musculaturas, veias, terminações nervosas, sinapses, provocando a *corporalidade* em performance.

Incorporação, tornar-se bicho, romper a verticalidade, inverter a lógica do pensamento, eis a potência dessa *Corporeidade Selvagem*, que oportuniza o acionamento de informações corporais que propiciam novas configurações de conhecimento. A ação aqui imbrica-se na necessidade prática e sensível das coisas, da inversão da domesticação, para o selvagem, momento em que somos tomados por um lugar de pensamento mágico, mitológico.

Expor-se e abrir-se ao emblema *Corpo-Bicho* é território do desconhecido, do acontecimento. Busca outras formas de movimentação, outros apoios, outros impulsos. É tencionado outras musculaturas, no processo de descobertas de articulações e alavancas nunca antes acionadas pelo excesso vertical do corpo e sua funcionalidade instrumental.

Caminha-se, investigando o próprio corpo ao caminhar. Peso, força, ritmos, vetores... daquilo que foi impresso como linguagem de dança, o corpo reforça o lugar e aponta novas possibilidades. Fuga, desvio, curvas, pulsões para outras paragens configuram esse emblema do corpo em ação.

Na encruzilhada entre humano e bicho, entre doméstico e selvagem, percebem-se, no instante do aqui e agora, no acontecimento da corporeidade performativa novos caminhos. Abre-se um clarão repentino, como um relâmpago, no alto celeste, detonando sensações, emoções e movimentos, através da memória do corpo, uma dança que chega ao coração, que localiza-se nele.

Ô de Casa? Ô de Fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana provocou um imaginário selvagem, através da imagem de um bicho de quatro patas, oferta solicitada pela cigana, em troca do pedido realizado pelo folião. Brinca-se, nesta festa performativa, com as pisadas, a posição quadrúpede na qual o corpo se coloca sobre quatro apoios – mão e pés ao chão. Dessa corporalidade, o chão é tateado, imprimindo suas pegadas sensivelmente e em euforia, percebendo qualidades de movimentos em que se amparam. Ora é a própria cigana quem incorpora tal animalidade, ora o folião.

Nos afazes cotidianos, destaca-se uma atitude na lida com o gado – bois e vacas que o corpo enfrenta, uma situação de mutação com tais animais. A lembrança dos velhos boiadeiros, os aboios vocalizados somados à imagem do avô que se colocava todas manhãs, antes mesmo do sol nascer, a guiar os animais para o curral, espaço no qual criara-se uma cumplicidade com os bichos, amalgama-se na textura do *Corpo Mnemônico*. Nessa cumplicidade, havia um modo de dançar que constitui os corpos que ali se colocavam a lidar com essas demandas. O cuidado, a espreita, o ataque, o contorno das cabeçadas de bois subsidia ações para incorporação de tal corporeidade.

Nessa festa ainda, o final é confortado pela incorporação num bicho de quatro patas, um boi. O velho vai em busca do animal que a cigana havia lhe pedido, após realizar seu desejo (rever a sua folia). Uma dança de domar, de captura, de sedução entre homem e animal faz com que ambos adentrem numa fina sintonia os corpos uns dos outros. Corpo-Bicho é terreno liminar, um espaço e conflito no qual a demanda reverberará numa nova possibilidade, numa experiência que atravessa os corpos e gera a singularidade de movimentos.

Entre Paragens também evoca a imagem do boi. Pronuncia-se na pele percussiva de um tambor que tem textura animal, couro de bicho. A cada percutida, uma mugida, vocalizada

no corpo em tensão e expansão no espaço da cena. O próprio mascaramento, um velho barbudo de expressões fortes cria uma noção de velho ranzinza, bicho rabugento. Em outro momento, o bicho está presente na luta enredada com o tecido. O corpo é preso debaixo de tal adereço e articula uma luta com a sua totalidade que tenta desvencilhar-se, em vão. É prisão, é caça, é cárcere. Tal aprisionamento descortina uma memória do corpo que nina a si próprio.

A animalidade e a *corporalidade* bicho estão presentes também em momentos nos quais a imagem do bicho não é diretamente elucidada na dramaturgia do espetáculo. Na cena da benzeção, tal emblema está presente como aclaramos na imagem seguinte. Trata-se do acionamento de um tônus muscular diferenciado, preparado, atento. As pisadas são atentas, o olhar está para todo o espaço, o corpo inteiro respira consciente de cada ação que faz. A cena do jogo também envolve uma dimensão de uma brincadeira de adivinhação de profecias, jogando pedrinhas ao chão, mas a corporalidade que se aciona é bicho, animal ancestral que domina o corpo no instante em que se empenha tal exercício.

Imagem 134: Corpo-benzeção, *Entre Paragens*.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 135: Emblema Corpo-Bicho, corpo em luta, em Guyrá Apó – Ave Raiz

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 136: Mascaramento *Corpo-Bicho*, ensaio em 2013.

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Em *Guyrá Apó – Ave Raiz*, o imaginário relacionado ao bicho se faz presente na parte inicial da festa performativa. Narra-se, no contorno da cenografia, iluminação, trilha sonora e do *corpovoz* uma narrativa evocada pela memória da avó. Avó e criatura estão sob um manto – uma cabana (barracos de acampamento de Sem Terra) ou a própria terra (uma caverna). Dali, percebem-se sons de perigo, a oralidade dos movimentos da natureza. Sons de pássaros dão conta de outros bichos, a sururina anuncia perigo de onça, bicho-do-mato. Cuidados de si, mas cuidados com o outro frágil que ali está junto ao corpo da velha, embrenhado, feito eu a emaranhar o corpo da avó em suas jornadas de luta.

A narrativa da onça que ronda o espaço surgiu do acionamento do imaginário da vida que levávamos, ali, em cima da serra, dos uivados de bichos que se ouviam ao longe, do medo

que ampara os corpos dos habitantes dessas paisagens. Durante o processo de criação, o receio do animal estava em voga e as conversas por ali se relacionavam à proximidade do animal que era pressentida.

A velha, ao narrar histórias sobre o perigo do animal que ronda, incorpora seu próprio bicho, tal qual um narrador de histórias que, ao contar seu causo, vai incorporando a narrativa, em movimentos, gestualidade e a voz que ora amplifica, ora sussurra, imita e refaz o uivado do bicho, amplia os sons de pássaros, até entoar uma canção que se faz corpo ao ninar a pequena criatura que está sob sua proteção e prestes a voar.

Tal corporalidade embrenha-se também no momento dos ataques, dos prenúncios de perigo, da proteção como se faz nas batidas de pano. Ao som da música percussiva, uma dança visceral é arrebanhada pelo corpo que perfaz o movimento que o tecido imprime, fazendo deslocar-se pelo espaço em giros e alavancas, em cócoras e abaulamentos percebendo-se bicho que demarca seu território como diz a velha protetora – Esse aqui (referindo-se a terra/espaço) é meu!, que pode ser percebido na imagem acima.

As experiências de vida que constituem meu corpo mnemônico atam-se à esfera de animalização/metamorfose do corpo ambivalente. Os modos de viver na terra, associados aos modos de viver dos povos indígenas estão relacionados a uma perspectiva de contato mais próxima entre homem/animal. As *corporalidades* dos bichos estão intrínsecas nas reverberações comunicativas que estes expressam: ruídos, uivados, griso, assovios, voos, deslocamentos, andares, pisadas, pegadas, saltos etc. De acordo com Fargetti (2017, p. 41), sobre a culturas do povo Juruna, nos tempos remotos, os bichos, as plantas falavam (até as fezes de um humano podiam falar). Assim, guardamos nossas semelhanças, abrindo-nos para um espaço sensível que hibridiza indícios de um corpo no outro e nos fazem à semelhança da paisagem literária criada na magnífica narrativa de *Meu tio lauretê*, de Guimaraes Rosa (2016), conto que une a linguagem de um português popular, típico da cultura oral, à língua *nheegatu* e ao rosar de bicho/onça.

Corpo-Bicho é emblema presente na preparação e treinamento corporal. Articulações empenham-se coletivamente a mover o corpo acionando uma corporalidade selvagem. Desse lugar, é possível o trabalho com micro e macro articulações, cócoras que espiralam a bacia e permitem o posicionamento do corpo em níveis espaciais diferenciados, experimentando as torções, as dobras, as expansões, contrações, recolhimento, ataques, posturas, apoio dos pés em suas diferentes partes. Portanto, além de emblema, que dialoga diretamente com os

elementos dramatúrgicos das festas apresentadas, também é material que aciona o corpo em diferentes contextos experimentados em ensaios, treinamentos pessoais, espaços pedagógicos em aulas, cursos e workshops. Exemplos dessa *corporalidade* pode ser visualizado nos links dos vídeos abaixo.

Imagem 137: Quadro do vídeo Boi: Corpo F(r)esta.

Fonte: <https://goo.gl/Eb699f> e <https://goo.gl/WKZESm>.. Acesso em: 30 mar. 2019.

Imagem 138: Emblema corpo-bicho I em ensaio de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).

Fonte: <https://goo.gl/1Hgnxa>. Acesso em: 30 mar. 2019.

Imagem 139: Emblema corpo-bicho II em ensaio de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).

Fonte: <https://goo.gl/DG7d38>. Acesso em: 30 mar. 2019.

6.7. Corpo-Pássaro

Imagem 140: Emblema Corpo-Pássaro, em ensaio fotográfico de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Torato.

Este emblema foi o último a ser descrito, não por acaso. Ele povoou todo o percurso de formação, pois o pássaro entoou muitos cantos de experiências, nas três festas performativas elucidadas. Em *Entre Paragens*, sons de pássaro anunciam a mudança do dia com uma textura sonora que evoca o corpo a dançar na paisagem. Em *Ô de Casa? Ô de Fora! ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana* é o pássaro quem dá o indicativo da visita da cigana ao velho folião. Contudo, foi em *Guyrá Apó – Ave Raiz*, que tal metáfora foi aprofundada em ênfase, tornando-se eixo transversal e elemento narrativo do espetáculo, inclusive no título.

Há muito tempo, já estava com vontade de amalgamar esse emblema, trabalhar com a oralidade pássaros, pois a vida no campo me fazia testemunhar cantos e sonoridades voadoras similares ao que Manoel de Barros (2008, p. 145) nos provoca, pois “Se a gente recebesse a oralidade de pássaros, as palavras receberiam oralidades de pássaros”

No descomeço era o verbo. Só depois é que veio o delírio do verbo. O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos. A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som. Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.

Manoel de Barros (2016)

Vivia embrenhado no mato, experimentando oralidade, pássaros que conheciam meus silêncios nas paisagens de Gurinhatã. O município leva o nome de uma ave, de origem tupi que “canta forte/canta muito”, emblematicamente na voz da cantora Maria Betânia que diz “Sou que nem Guriatã, que morre cantando”. O lugar é conhecido, localmente, como “cidade do pássaro azul”. Desses indícios, já iniciava uma vontade pássaro de voar, de voltar à terra, e revolver meus esquecimentos, de permear a memória e deixá-la ser atravessada.

A vontade por permear esse lugar transitava também em estabelecer uma relação com a ancestralidade indígena, articulada sempre nas redes do processo de criação. Guarinhatã, a oeste de Minas Gerais, foi distrito de Ituiutaba¹⁴¹, região limítrofe à minha cidade natal Santa Vitória, no mesmo estado. Tal região foi habitada por ameríndios caiapós, chamados de tabajaras ou “bilreiros”, pertencentes ao grupo *jê* (povo nativo sul-americano). Tal contorno do esquecimento indígena, também paira na cidade na qual resido atualmente, Uberlândia. Essa região, também povoada pelos índios caiapós (e provavelmente bororós). Assim, como os bandeirantes europeus, a história oficial dizimou a população indígena de nossas terras e também do imaginário.

Dessa paisagem de soterramento das culturas indígenas que povoamos nosso território, paira uma vontade, uma necessidade e uma obrigação de voltar a este lugar. *Corpo-Pássaro* dialoga, então, com mitos, mito que sou eu, mito que está agarrado ao corpo, nos esquecimentos da cidade, nas memórias da terra. Assim, alinhavo uma possibilidade de elaboração estética, a partir do confronto e do conflito com informações nas encruzilhadas do corpo.

¹⁴¹ Ituiutaba (tupi-guarani): aldeia do tijuco (ou aldeia do lamaçal do rio) ou local de nadar na cachoeira. Cidade localizada a 140 quilômetros de Uberlândia – MG e a 695 quilômetros de São Paulo – SP.

Os primeiros indícios foram decorrentes da participação no projeto de doutoramento *Leitura, corpo e memória: percepções, recepções e reverberações*, de Rosana Baptistella, em 2014 e 2015. Tratava-se de uma pesquisa em nível de doutorado na Faculdade de Educação da Unicamp, onde a pesquisadora propunha encontros entre pessoas e textos, enfatizando os aspectos da memória, o lugar e outros fatores do acontecimento que pudessem aliar a composição do encontro, especialmente no contato com leituras de Walter Benjamin (1987).

O início desse processo coincide com a iniciação do movimento da presente investigação, além de reforçar uma parceria de trabalho e vida com a referida artista. E a experiência da leitura da variedade de textos propostos levou-me a criar movimentos, sons e gestualidades, gerando uma qualidade de movimentos e corporeidade que, transitando entre *corporalidades* distintas, apontava naquele momento, para o emblema que hoje intitulo *Corpo-Pássaro*.

Esperei por algo que ainda viria. Olho bem fundo no escuro tenebroso da noite que ecoa sons e silêncios. Os pés pesam ao chão e friccionam as texturas desse lugar reconhecendo histórias. As mãos apoiavam-se sobre o banco, possibilitando a coluna abaular-se como um troco de bambu em ventania, mas em movimentos bem lentos. A boca, ora silenciava, ora balbuciava o próprio silêncio. Esperava pelo tempo do agora, que era outro e seria porvir. A espera era memória. Linhas entrelaçando-se ininterruptamente. Linhas soltas, cruzadas, longas, curtinhas. Circuito da memória. Às vezes, curto-circuito. Memória responde em corpo. Direciono olhar ao nada, o coração acelera a fluidez dos pensamentos. Esperava por nada, numa inacabada espera. Os silêncios gorjeiam pássaros. Encaminho-me para lá. Onde gorjeiam pássaros noturnos, engalhados no verde escuro do jatobá. Trinar em corpo. Trinar. Balbucio pássaros e braços em asas cintilantes disparam a tentativa do voo. Voo por instantes e gorjeiam como as aves de lá. Canto singelo, bonito como nunca se viu. Canto estranho treme um corpo silêncio. Asas em corpo num “espaçotemporal”, repousa num tesouro de terra, chão de conhecimento e sabedoria. Liberdade é querer voar. Agora, sou emblema pássaro, parte de mim voa, parte de mim espera, às vezes voa esperando nos meus íntimos e espaçosos territórios imaginais.

Daniel Costa,
Caderno de Criação, novembro de 2014

Em março de 2015, inscrevi-me numa atividade de formação, oferecida pela *Confraria da Dança*, em Campinas – SP, o curso *O corpo-criador: entre o caos e o limite* com 24 horas de duração. Nessa ação, a vontade pássaro voltou à tona nas vivências e no contato com os outros, que ali também empenhavam suas vontades no corpo. Cantos e sonoridades pássaros, asas/braços que se articulam no desejo voo, das escápulas às falanges ganhando espaço.

Em fevereiro de 2018, a atividade foi novamente oferecida e estive junto ao grupo. O emblema pássaro já estava desenhado e abria-me à elaboração estética que compõe a parte prática desta pesquisa, exposta no próximo capítulo. Da experiência, fortaleci a vontade de voltar a trabalhar com o grupo e, assim, negociamos o trabalho coletivo do qual a *Confraria da dança* fez a direção artística, função de Diane Ichimaru, a coprodução artística, projeto de iluminação e criação e execução de figurinos/cenários do espetáculo *Guyrá Apó – Ave Raiz*.

Imagem 141: Emblema Corpo-Pássaro, cena de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Torato.

Vai caminhante. Vai sem direção. Dispa-se desse olhar colonizado. Busca seu próprio eu – que é o outro. Altera o caminho, alterna a rotina: alteridade. Viver o corpo além da carcaça. Rasteja animal embrionário buscando bater asas e grunhir suas vozes.

Daniel Costa,
Caderno de Criação, março de 2015.

Imagem 142: Emblema Corpo-Pássaro, em oficina de criação, em Campinas-SP, (2015).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Marcelo Rodrigues.

Imagem 143: Daniel Costa e Diane Ichimaru, oficina *Corpo-Criador: entre o caos e o limite*, Campinas/SP (2015).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: FBarela.

Homens-pássaros contornam minhas lembranças das terras mineiras. Os devaneios do velho Otaviano, já meio desvairado, quando visitava sua casa na cidade de Paranaiguara – GO. O velho era nosso vizinho na cidade de Santa Vitória-MG e solitário comungava da afetividade no seio da nossa família. O quintal da sua casa foi palco de brincadeiras e inunda a memória de lampejos e situações, das características dos espaços e tantos acontecimentos como as tardes em que o velho ancião entoava a gaita na porta da sua casa que dava visão para a rua, esta que durante muito tempo era de terra, não pavimentada.

Uma memória-pássaro contorna o corpo nesse momento de exemplificar tal emblema. Quando mudamos da cidade para Guarinhatã, o velho também se mudou, para o estado vizinho, Paranaiguara – GO, a 75 quilômetros dali. A distância não o afastou de nossas vidas por um bom tempo. Nessa cidade, ele tinha familiares, mas foi morar novamente só. Do lado da avó, fomos visitar o velho algumas vezes. Outras vezes, fui sozinho e por ali navegava em histórias das mais tenras. Numa das noites que ali estive, o velho indiciou um devaneio-pássaro, ao contar histórias da invasão dos pássaros a sua casa. Estes adentravam através do telhado.

Outra memória-pássaro relaciona-se ao Pedro Biloca, velho vizinho das terras nas quais moravam meus avós. Certa vez, estávamos descendo para pescar num açude que localiza-se ali por perto. Estávamos de carroça, não sei bem quem estava comigo, mas ainda lembro da presença da mãe, da minha irmã, a Cyelle e do meu primo, Danilo. O velho nos parou (ou paramos) pelo caminho que por ali a conversa se demorava. Minha mãe era uma figura articuladora de ações sociais ali na comunidade e sempre tinha assunto com qualquer um dos habitantes. Estávamos atentos à conversa dos adultos. Num dado momento, o velho iniciou uma narrativa sobre pássaros e passou a imitá-los com tamanha perfeição que nos olhamos e ficamos maravilhados com tamanha semelhança. Pedro Biloca projetou-se ali, na nossa frente, como um homem-pássaro, sem esforço algum, irradiando encantamento, entoando as cantigas de pássaros. Ele falava a linguagem que talvez só as aves entendessem. Depois disso, eu sempre percebia o velho como o homem-pássaro, emblema que se atou pungentemente ao corpo.

Viver no campo permite tal comunhão entre os pássaros. Ali, aprendemos a diferenciar as espécies, os cantos, a testemunhar as construções dos ninhos, as revoadas, os voos solitários e os cantos que anunciam acontecimentos. É comum chamá-los, ao tentar imitar seus sons, conversar e tensionar uma conversa, especialmente quando se cresce criança na

vastidão do campo rural. Cresci embrenhado entre os galhos de árvore, comungando com os pássaros suas histórias de tantas paragens. Muitas manhãs de domingo eu trepava sobre o baruzeiro, que ficava um pouco antes de chegar a casa da avó, depois de ter caminhado a pé entre estradas de terra e a pastagem atravessada. Tudo isso foi material de composição de *Guyrá Apó – Ave Raiz*, que lidou com as mais diversas maneiras de trabalhar com o emblema pássaro, trazendo tal fricção ao presente num jogo cênico em que tais singularidades alinhavam uma narrativa cabocla.

O emblema pássaro é sonoro e voador. Sons evocam paisagens específicas. Experimentar tais vocalidades com assovios, cantos diversos, provoca *corporalidades* específicas. Asas, deslocamentos, tipos de voos, olhares, movimento da cabeça dão o tom para uma investigação de um *Corpo-Pássaro* que esvoaça, em exercícios de criação acionados pelo imaginário. O imaginário-pássaro está contido nas mitologias de todas sociedades. Percebemos a relação com o símbolo Adinkra, o *sankofa*, pássaro de duas cabeças que permite a relação entre voar para frente olhando sempre para trás. Nas mitologias indígenas, tal associação também é presente.

O colibri, por exemplo, está presente na cultura Tupi-Guarani Conforme Kaka Werá Jecupé (2001) nos aclara, apresentando-se com Tupã Tenondé, a grande expressão sagrada para o povo Guarani.

O colibri traz em seu enredo o sentido de ser a própria essência divina primeva, e, de acordo com o pensamento Guarani, cada ser humano tem sua alma-colibri que habita na morada do coração, território tupã. Quando a alma colibri eleva-se ao *apyte*, a flor sagrada que reside um palmo acima da cabeça humana – espaço de Jakira Ru Ete -, inspira e transmite sabedoria profunda. (JECUPÉ, 2001, p. 35)

Imagem 144: Emblema *Corpo-Pássaro*, ensaio fotográfico de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Torato.

7. GUYRÁ APÓ – AVE RAIZ: uma festa performativa sobre voar através das raízes.

Guyrá Apó Ave – Raiz é o momento de trazer à baila inquietações criativas num estado de criação instaurado desde o momento de elaboração do projeto de pesquisa em que se baseia esta investigação. Instituir, elaborar e apresentar temporada dessa festa performativa foi o caminho que permitiu, sobretudo, aliar a prática ao contexto da pesquisa, evidenciando nesse percurso o conhecimento que advém da prática, da singularidade das experiências que se vive no corpo.

Seguindo os passos de Larrosa, voltamos à compreensão da experiência atada à própria vida. “A experiência é sempre de alguém, subjetiva, é sempre daqui e de agora, contextual, finita, provisória, sensível, mortal, de carne e osso, como a própria vida. A experiência tem algo de opacidade, de obscuridade e de confusão da vida” (2014b, p. 40). Nesse momento, reafirmamos a necessidade de cultivar um desejo de estar na experiência, perceber-se nela, podendo refletir sobre alguns de seus atravessamentos. Esse lugar evoca uma necessidade da contemplação, da interrupção, do desvio de olhar, do deambular na articulação possível de saberes diversos, na profusão de conhecimentos nas práxis da criação artística.

Foi instante de dar as mãos aos artistas-criadores, mestres populares, experiências do coexistir em campo, memórias, histórias de vida, *corporalidades* familiares, silêncios e oralidades da natureza – das árvores e dos pássaros, das criações artísticas anteriores, do processo de formação. É o espaço de acessar o corpo e aquilo que o constitui, que se expressa em movimento e ação performativa, atraindo a memória incorporada e um sentido prático com o mundo. Consistiu em um momento espiralar, de performar uma vertente, distante de uma ideia totalizadora, mas achando *f(r)estas* e possibilidade do diálogo. Não é caminho modelo, mas um caminho possível.

Aqui, abrimos um espaço para o que amparamos como pesquisa prática, pesquisa que acontece no corpo, pesquisa como experiência, pesquisa sensível, atada à necessidade de um deslocamento para o sul geográfico e também metafórico. Irrompemos com uma solidificação de conceitos tentando nos abrir para os conhecimentos advindos da ação prática, uma pesquisa-experiência-processo, uma escrita que se projeta no mundo (INGOLD, 2012).

As palavras, antes de tudo, são incorporadas de ações, de ritmo, de vontade e de necessidade de reverberação – ética, estética e política. O espetáculo, festa performativa, é um modo de existência que não é apenas verbal, mas corporal. Trata-se de uma ação que se inscreve no mundo e com isso esboçamos nossas próprias epistemologias com base naquilo que somos e nas experiências que vivemos.

No presente, esvoaçaram raízes e asas, contando histórias manifestadas, entre memórias individuais e coletivas. Ativamos metáforas, acionamos, simplicidades, evocamos ancestralidades. Nos giros (decoloniais), deparamo-nos sempre com encruzilhadas (malhas, redes), que nos lançam para novos rumos, num desejo incessante de dialogar.

Portanto, neste capítulo, expomos as tessituras de um processo de criação performativa. Adentramos as raízes, as vontades indiciais, o ponto de partida de onde alçamos voo, estratégias, inspirações, materiais de criação, ensaios fotográficos de diferentes etapas do processo de criação e a estrutura da festa que se expõe ao público, ao contato/contágio. Por outro lado, as experiências acontecem no corpo, são de difíceis nomeações e tradução textual. A experiência ancora-se numa *corporalidade*, transforma o sujeito e inscreve-se no corpo deste. Reverbera-se no jogo e na ação prática, um conhecimento que se faz encarnado.

Evocamos, então, um pensamento da cena, como uma textura inacabada, uma paisagem desordenada, a qual dialoga no entre e no caminho que se faz ao caminhar.

7.1. Processo de criação: raízes, malhas, redes, texturas e outros aspectos radicais.

A Festa Performativa *Guyrá Apó – Ave Raiz* foi resultado de um encontro com a Confraria da Dança (Diane Ichimaru e Marcelo Rodrigues)¹⁴², desde 2006. No percurso, de lá até o presente momento, trabalhei junto à dupla na assessoria técnica e de produção em alguns projetos. Em 2015 e 2018, fui selecionado para as edições das oficinas *Corpo-criador: entre o caos e o limite* e tais experiências foram me provocando o desejo, cada vez mais intenso, de um trabalho com a direção de Diane Ichimaru.

Aliado ao desejo de trabalho com esta diretora cênica já proeminente no momento da qualificação desta pesquisa, a Profa. Dra. Verônica Fabrini, integrante da banca, atentou-se ao fato do trabalho com a referida diretora e sua relação com a voz, em março de 2017. Tal

¹⁴² Diane Ichimaru e Marcelo Rodrigues fundaram a *Confraria da dança*, em 1996, na cidade de Campinas/SP.

indagação ecoou durante todo esse tempo, mas veio se tornar viável somente em 2018, com apoio do Edital de Seleção de Projetos Culturais do Fundo de Investimentos Culturais da Prefeitura Municipal de Campinas (FICC).

Em 2015, eu havia submetido o projeto *Sagração a terra: territórios imaginais*, para seleção cultural, o resultado do processo foi publicado em 2016 e a referida proposta havia sido contemplada. Entretanto, entre as burocracias e as precárias relações culturais tecidas nas prioridades de governo, a realização desta foi adiada e prorrogada por duas vezes, culminado no atraso de dois anos e meio para sua realização. Apesar de o processo criativo estar em contínuo movimento, sua ação de dar espaço à criação aconteceu em julho de 2018. Dessa ocasião, até a estreia, o trabalho foi testemunha de viagens semanais entre Uberlândia e Campinas para o encontro com a direção, aos sábados, domingos e segundas-feiras. A temporada de estreia aconteceu entre os dias 08 e 12 de dezembro de 2018.

A proposta de 2015 foi se transfigurando em outras vontades. O lapso de dois anos e meio transformou, indicou a pesquisa e a fez girar para outras encruzilhadas. Nesse intervalo, passei a viver entre as cidades de Montes Claros - MG e Campinas - SP¹⁴³. A jornada se repetia semanalmente, mas os encontros com o norte do estado de Minas, as paisagens exuberantes e a rica cultura popular me encantavam cada vez mais, especialmente com as congadas nas Festas de Agosto que mudavam, literalmente, o fluxo da cidade.

Era forte o meu desejo de encontro com o outro, com outra proposta estética, dentro do campo das *corporalidades* populares brasileiras. Atravessado o lapso de tempo, as inquietações criativas pairavam em outras paragens. Em 2016, mudei-me para Uberlândia, a oeste do estado de Minas Gerais¹⁴⁴. Nessa cidade, eu voltava para perto do colo materno da avó e me posicionava num local que mantinha suas tradições populares em ação, tal quais as Folias de Reis e a Congada. Ali, também passei a visitar outros terreiros de Umbanda e Candomblé, especialmente a Tenda Pai Domingos, no bairro Santa Mônica.

Seguindo o rumo, atado às questões da terra e da oralidade popular, a figura da avó, seguia-me como elemento firme e estar de volta, à minha região natal, aguçava meu imaginário. Embrenhei-me novamente na terra. Tal lugar e paisagem-corpo são elementos

¹⁴³ Atuei como docente no curso de Licenciatura em Artes-Teatro da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes - entre agosto de 2015 e abril de 2016.

¹⁴⁴ Em maio de 2016, tomei posse na Universidade Federal de Uberlândia para atuar no Colégio de Aplicação - Escola de Educação Básica (CAp Eseba/UFU).

fundantes e constitutivos da *corporalidade* do sujeito-investigador. Estar ali, respirando o sotaque que me constituía, com acesso mais rápido ao assentamento do corpo mnemônico trouxe uma vontade imperiosa de criar.

O projeto *Sagração a terra: territórios imaginais* era uma tentativa de retorno, e nesse terreno, fui desenvolvendo os primeiros experimentos. Uma grande peça de tecido branco foi tingida naturalmente com a terra do lugar. Abrimos, dançamos, sujamos, rolamos e depois depositamos o material debaixo da terra. Durante dois dias, o tecido ficou entranhado a terra úmida. Após esse período, retiramo-lo de lá. O avô trouxe a memória dos tecidos que usavam para “bater” arroz, durante a colheita, uma técnica usada sem mecanização. As crianças se divertiram com a possibilidade da brincadeira. E dali surgiu um primeiro material para experimentar em trabalho de investigação.

Imagem 145: Tingimento do tecido na terra.

Fonte: arquivo pessoal ao autor.

A terra e a figura da avó foram raízes para as experiências criativas. Intensifiquei a busca dos materiais para compor o projeto de criação que previa, ao final, a montagem de um espetáculo, a realização de temporada de apresentações. Ao levar minhas vontades para o trabalho com a diretora Diane Ichimaru, dialogamos muito sobre os rumos que desejávamos seguir.

A *corporalidade* da avó foi mola propulsora. Segui retomando memórias e os dois registros imagéticos na sequência são parte desses momentos. Nas duas fotografias, a avó está embrenhada no mandiocal.

Imagem 146: Avó, Doca no seu mandiocal (2018).

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Colhíamos feijão-de-corda da plantação que o avô tanto apreciava. Depois de colhermos, segui atrás, registrando seus passos. Indaguei sobre a árvore que estava logo após o cercado que atravessamos e que se vê desfocada lá no fundo da imagem. Ela diz: - “Deve ser uma árvore boba”. Seguimos, como sempre, amparados pelos silêncios.

Daniel Costa,
Caderno de Criação, julho 2018.

Imagem 147: A Avó no mandiocal à margem do Rio (2018).

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Entremeados o mandiocal da Velha Senhora, que morara às margens do Rio Paranaíba, e a avó que se deslumbrava com a qualidade do mandiocal da fazenda como uma conhecedora ávida. Ao fundo da imagem, é possível ver o Rio e as memórias desse dia ainda amparam uma corrida atrás de um galo que levamos para sua casa, o café amargo degustado no interior da casa.

Daniel Costa,
Caderno de Criação, julho 2018.

Durante as experiências, a mata-quintal volta a ser um espaço explorado. O cenário das nuvens bravas, alvas sob o céu tão azul e suas configurações mais variadas, o barulho dos ventos, sentido na pele e observado nas folhas e galhos do cerrado, a textura dos solos, sentida nas solas dos pés e a oralidade dos pássaros. Tais sensações amparam o corpo sempre quando este necessita se reconectar com sua inteireza, ouvir o “recado da mata”.

Experimentamos, atravessamos os grotões, tomamos chuva, colhemos pedra nos fundos do córrego, subimos em árvores, tomamos banho na água corrente, eu e os pássaros, eu e as crianças ou eu e o vento. As paisagens estão impressas no corpo, que sabe servir-se desse espaço, ancoradouro das memórias tenras e pueris. Os registros imagéticos a seguir evidenciam parte desse corpo, primeiro, no cerrado, às nuvens, depois, tecendo um cordão para amarrar um apito indígena que imita uma sonoridade pássaro.

Imagem 148: Pés às nuvens (2018).

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Imagem 149: Pés e mãos tecendo (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: José Venâncio

Julho de 2018. Iniciamos as experiências do processo de criação, depois de tantas conversas indiciais. O processo criativo vai sendo apurado como um doce de banana no fogão à lenha. Ali, mexendo, atento, revolvendo, o doce vai ganhando espessura, textura, cor, testemunhado pelo próprio corpo, acionado por todos os seus sentidos e suas memórias, raízes que ganham asas das profundezas da terra à oralidade das nuvens.

Daniel Costa,
Caderno de Criação, julho 2018.

Eu havia deixado com a diretora Diane Ichimaru algumas anotações, rascunhos, imagens e outros materiais que se atavam ao contexto do processo. Uma delas foi a fotografia de uma velha índia Cheyennes que compunha o livro *Genocide of the mind: new native american writing*.

A imagem, guardada nos arquivos de vontades criativas, ressoava na minha memória, na vontade ancestral de buscar as raízes penetradas nos sulcos da pele. A referência da imagem compôs o primeiro encontro entre bailarino-criador e bailarina-diretora. Iniciei o trabalho, a partir da sensação desse rosto vivido, com marcas profundas que se expressam visivelmente, como a própria descrição do autor sobre sua foto; *“The extreme age of this Cheyenne is quite apparent”*¹⁴⁵.

¹⁴⁵ “A idade extrema deste Cheyenne é bastante aparente” (tradução livre). Disponível em: <http://scalar.usc.edu/works/performingarchive/cp19020>. Acesso em: 28 jan. 2019.

Imagem 150: *Black Belly – Cheyenne* (1927).

Fonte: *Genocide of the mind: new native american writing*. Fotografia: Edward S. Curtis (1868 – 1952).

Imagem 151: A Avó na cozinha (2016).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Daniel Santos Costa.

As primeiras experiências em criação voltaram-se ao trabalho que tais imagens provocavam no corpo no espaço da improvisação e com estímulos externos, indicações verbais, músicas. Além da imagem das velhas, eu trabalhava com um pedaço de madeira, tratava-se de uma raiz, que fora achada na mesma paisagem em que o corpo havia adentrado. Recolhi-a do chão, atravessando a serra que dava caminho para o outro lado do córrego. Estive acompanhado da presença das crianças que, aliás, são meus companheiros nas aventuras que empenho naquelas paisagens. Nesse dia, estavam ao meu lado, a Vitória (seis anos) e o Cassiano (nove anos), sobrinha e primo, respectivamente. Trata-se de uma maneira de transmitir as memórias, de contar-lhes histórias, de ofertar-lhes outras visões e perspectivas dos lugares que vivem, tal e qual eu vivi a infância.

Imagem 152: Raiz sobre o tecido-terra, ensaio de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Torato.

O pedaço de madeira seguiu comigo para experiências. Adentrou o processo, fez-se presente, possibilitou o mascaramento. Era uma raiz que esteve, por bastante tempo, dentro da água ou na terra muito úmida dada as suas características e as informações que a avó havia me dado. Eu a compreendia como uma raiz que havia atravessado lugares e emprenhava-se ali, no solo, à pronta decomposição natural. Eu lhe permiti um sopro a mais de vida, fazendo

com que minhas memórias espiraladas e expandidas, em cena, pudessem ainda contagiar e contaminar outros corpos. A raiz trouxe outros componentes, no desdobrar das criações, e figurou com o elemento mais significativo do espetáculo, a própria raiz que compõe o corpo, a exemplo da imagem seguinte:

Imagem 153: Máscara-raíz, cena do espetáculo *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Torato.

Raiz, vargens de *flamboyant*, lamparinas, gamelas, tecido-terra, apitos foram componentes que enraizaram no trabalho. Com eles, inventei meus mundos possíveis, ancorados na memória que cada um deles trazia e depois se desdobrava na experiência. O tecido tingido no ventre da terra foi importante na consolidação de ideias, de sensações e de

memórias durante os ensaios. Sua concepção gerou a criação de um manto que ora era a casa/barraco/toca de bicho, arma de proteção, a terra e o próprio corpo.

Durante as viagens que fazia para o processo de criação, entre MG e SP, eu escutava muitas canções que separei para o início do processo. Uma das mais emblemáticas foi *Pra chegar*¹⁴⁶, uma toada de saudação que abre o disco *Folia de Santo* da artista Alessandra Leão. Entusiasmado por essa e tantas outras canções de cheganças, comecei a esboçar uma chegança para adentrar o processo e elaborei minha música-oração e a pronunciava a cada início de ensaio, a cada apresentação realizada, assim como a folia vai pedindo licença para poder girar, assim como se pede licença a Exu nos terreiros de Umbandas.

Essa prática não é parte da estrutura do espetáculo. Trata-se de um ato resguardado, realizado em recolhimento e, muitas vezes, em silêncio como um momento de interiorizar e de iniciar as demandas de trabalho.

7.2. Saudação para chegar

Imagem 154: Saudação para chegar, momento antes de entrar em cena de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018)

Fonte: Arquivo pessoal do autor. Fotografia: Tiago Bassani.

¹⁴⁶ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/alessandra-leao/pra-chegar/>. Acesso em: 18 fev. 2019.

*Saúdo a terra, o céu, o dia, os pássaros,
 Saúdo a terra, as estrelas pontilhadas no céu, as águas do
 rio
 Saúdo o vento que passa tocando o corpo, a brisa que
 sobra, o clarão da lua - Jaci e o calor brilhante do sol –
 Guaraci.
 Saúdo as ondas do mar.*

*Saúdo a todos meus entes passados, meus ancestrais.
 Saluba, Nanã.
 Saúdo a fé, fé inteira me coloca em pé.*

*Meus Três Reis Santos,
 Bará, rei do corpo
 Odoyá, minha mãe.
 Nossa Senhora D'Abadia*

*Salve todos que aqui estão, salve todos os foliões.
 Salve a água que tenho pra beber hoje. Eu tenho sede!*

*Caminho de Santiago que reluz no céu,
 Os caminhos dos grotões enfurecidos, esconderijo
 selvagem,
 As encruzilhadas, os caminhos andantes dos nossos pés,
 olhos e coração.*

*Salve o Jaguar feroz, lá no pé da serra,
 Salve a cantiga do dia que nasce,
 Salve o fogo que ascende e alumia nosso rumo.
 Salve a terra fértil, mãe de todos.
 Nhandecy
 Vamos todos cantar juntos.*

*Salve a chuva que cai ruidosa
 Salve a folia que passa,
 Salve as forças da natura que nos sustentam, mãe zelosa.*

*Salve o tempo, meu senhor, meu rei.
 São Sebastião, Santa Catarina, São Jorge, Nossa Senhora,
 Santa Luzia, Arcanjo Gabriel.
 Derramai todos seus amores nos nossos corpos cansados,
 embriagados de luta.
 Dai-me força para mais uma caminhada.
 Nhanderu,
 Vamos todos cantar juntos.*

Taupéicha (Amém)

Ao termos licença para adentrar as tramas transculturais, viajamos entre as memórias do processo e aquelas pessoais, arraigadas às histórias de vida do artista-criador e na estrutura espetacular da *Festa Performativa* que se enunciou.

Guyrá Apó – Ave Raiz é uma festa que nasce da vontade-pássaro de resistir aos percalços, apagamentos e esquecimento dos sujeitos sobre si. Um voo-trajetória por cima da complexa singeleza de um fazer, entretecendo histórias, memórias, invenções. Uma dança que busca o nascimento de uma palavra-corpo conjugada nas metáforas da ave e da raiz, do tupi antigo. Oralidades que revelam outros contornos-corporais e nos lembram das nossas origens dispersas, esvanecidas, apagadas e, por vezes, soterradas.

A relação entre o bailarino-criador Daniel Costa e a bailarina-diretora Diane Ichimaru enredava uma análoga compreensão do mundo. Singularidades, corporeidades, oralidades do silêncio, das pausas, das interrupções, da escavação de si e na relação do sujeito com o mundo, uma relação inevitavelmente singular-coletiva, movimentando diferentes inscrições no corpo, seus moveres, seus pensares.

A trajetória de criação foi pautada em nossas raízes e num modo de fazer no qual prevalece a artesanaria do corpo-pensamento. Foi como sentar à sombra de uma árvore e contar histórias por meio do corpo – dançando, falando, cantando, murmurando, interrompendo fluxos, contemplando silêncios, sinfonias de pássaros, oralidade das nuvens. Corpo amparado pelo imaginário, por suas lembranças e seus esquecimentos para chegar ao outro, numa experiência sensível de quem escuta um “causo”, presencia um giro que germina redemoinhos e deslocamentos no espaço e no tempo. Uma dança que pode inscrever estórias que resvalam no imaginário e na vivência de cada espectador.

Esse corpo que continua a empunhar sua luta, de resistir aos desmandos do adestramento corporal, de um fazer-pensar em diálogo com um mundo, mas que detona um ponto de vista, um amalgamar dos terrenos internos, dos quintais da memória, seus tantos terreiros de atuação para revelar outros territórios. É um corpo que conjuga a terra em seu movimento. Das solas dos pés rachados, do corpo todo. Dos pés à cabeça. Das raízes que permitem voar. Um *Corpo Mnemônico* que se envolve em suas transações diaspóricas, que se embrenha nas heranças culturais mestiças, atravessadas de raízes indígenas e africanas, num aglomerado de “ninguendade”, provocação teórica de Darcy Ribeiro (2006).

Ao voar, através das raízes, *Guyrá Apó – Ave Raiz* vai abrindo espaços, reverenciando os ancestrais na lembrança firme da canção entoada pela avó em seu balanço do corpo,

pronunciamos também “uma andorinha só não faz verão”, tal qual a emblemática canção popular. Voamos de mãos dadas, numa troca intrínseca de saber, de um respeito com a história de vida e trajetória artística de Diane Ichimaru e a *Confraria da Dança*.

Imagem 155: Ensaio na Confraria da Dança em 2018. Daniel à esquerda e no palco, Diane sentada no chão e Marcelo à direita

Fonte: Arquivo pessoal do autor. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 156: Daniel Costa em momento de ensaio na Confraria da Dança (2018).

Fonte: Arquivo pessoal do autor. Fotografia: Tiago Bassani.

Carta-Diane,

*Tentar dizer palavras nem sempre é fácil
(compreendo mais os silêncios).*

Talvez o corpo encontre mais respostas e já saibam delas.

O motivo que me leva a vontade-pássaro desse projeto é o deslocamento.

Arrastão de mim, dos outros, dos espaços para afundar-me novamente.

Suas danças Beneditas, Território, Cartas, Brinquedos, Adverso são composições que circunscrevem um espaço e um tempo em que tenho entusiasmo ímpar, inclusive as de agora, Mirabolante e Sem fim...

As memórias de dança perpassam pelos seus ensinamentos espetáculos, por suas pedagogias corpo-orais e compõem meu corpo mnemônico entre as lembranças e os esquecimentos.

Talvez, a vontade-pássaro maior seja a de pairar em resistência aos percalços das empreitadas criativas da dança contemporânea. De seguir nesse rumo, de alçar voo de um lugar singelo, potente e parceiro. Desejo de receber o olhar minucioso de quem também entende a dança no corpo e a transpassa na f(r)icção arte-vida.

Modos de vidas, de enfrentamentos, de inscrição no mundo. Pensamento, moveres, dançares. Ao pisar nesse chão tão pessoal, dessa casa-ateliê, sinto-me compreendido, talvez amparado e essa vontade de voar cresce sempre!

As memórias são povoadas, repletas de texturas e de cheiros, de calêndulas, das plantas do jardim,

das imagens, das paisagens translúcidas vistas da janela, como o pássaro que hoje pousava nos galhos da árvore e a chuva fria e calma que caía quando eu ensaiava.

Da lembrança firme que a música entoada por minha avó trazia na boca e no balanço do corpo, posso pronunciar, agora: “uma andorinha só não faz verão”.

É uma vontade singular-coletiva, de resistir, de seguir em luta, pensando-fazendo a dança no corpo, em ação e a partir dos nossos “territórios internos”, das nossas inquietações, dúvidas e dos desafios à frente.

A vontade-pássaro de dançar ao lado é alçar voo, lançado por seus saberes... palavras, silêncios... Aprendizado que se dá em pausa, no café, no chá, na observação preciosa das paisagens, no aquecimento e encantamento do espaço, na dimensão dos entre-lugares, da encruzilhada – lugar de encontro, de conflito e de propulsões ao novo.

Vontade de avoar na espiral passado – presente – futuro.

AVOA

Campinas, 01 de agosto de 2018.

O trabalho realizado com Diane seguia uma estrutura e experiências que eu havia tido com ela desde 2006. O espaço da casa ateliê me acolhia em momentos de oficinas, em parcerias de trabalho como assistente de produção e em outros instantes de conversas alheias e um chá no meio da tarde. Percebi o lugar de transformar, desde a instalação até o crescimento das plantas no quintal, hoje, repleto de variadas espécies de vegetais que recebem pássaros e bem próximo ao Rio Atibaia. Assim, entre julho e novembro de 2018, trabalhamos três dias por semana, cumprindo a jornada de cinco horas de trabalho diárias.

Ao iniciar, buscávamos acordar o corpo. Cada um ia achando as demandas, as vontades, os exercícios que estimulavam, as canções balbuciadas e depois exploradas em vocalidades diversas. Os estímulos externos, muitas vezes, eram trazidos por Marcelo Rodrigues. Geralmente, ele iniciava conosco uma prática de aquecimento, que se fazia individual, mas era uma forma de conversa entre os corpos. Aos poucos, desprendia-se e nos oferecia comandos externos, tal qual músicas, sons de pássaros, assistia com um olhar de fora o aquecimento, a preparação e toda a estrutura dos ensaios. Esse primeiro momento durava, geralmente, em torno de uma hora.

Nos primeiros meses, experimentamos o corpo em diálogo com os escritos de caderno de criação, registros e objetos coletados. Diane observava muito atenta, sempre presente, cada momento, cada ação e, ao final, conversávamos. Aos poucos, quando o trabalho começou a ganhar um contorno, tal qual a estrutura que hoje se apresenta, investíamos no aquecimento e logo adentrávamos no estudo da estrutura e fazíamos a primeira vez, a segunda e, em alguns momentos ensaiávamos a terceira vez.

Imagem 157: Diane Ichimaru e Daniel Costa em ensaio da estreia de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani

Imagem 158: Diane Ichimaru e Daniel Costa em ensaio da estreia de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani

Diane era muito atenta e silenciosa, assim como sou, e feito a onça à espreita que espia o menino, a velha no início do espetáculo e deixava-me à vontade para experimentar tudo. Observava muito atenta e seu caderno de anotações estava sempre cheio. Esse material era dela, mundo particular. Quando sentávamos, eu percebia o quanto ela havia se revolido durante as experiências de criação. Seus comandos, muitas vezes, faziam-se no modo de olhar ou numa relação, que demonstrava em seu próprio corpo e, em muitos momentos, *fazia-falava-demonstrava*, como quem *canta-dança-batuca* tal qual Ligiéro (2011) nos mostrou anteriormente.

E o trabalho de direção foi acontecendo alquimicamente (GAMBINI, 2000), juntando um elemento aqui, outro acolá e se fazendo como uma colcha de retalhos que se costurou por nossas mãos artesanalmente, com a mesma maestria com que Diane elaborou e confeccionou cada peça do figurino-cenário, seus cortes, suas costuras, seus alinhavos, bordados e tingimentos.

O corpo em investigação foi elaborando, dentro do espaço que tínhamos para finalizar a proposta da festa performativa, uma estruturação a qual aceitamos e de que fomos explorando tais indícios. A experiência adveio da prática, cada cena, cada ação, cada gesto, cada relação com o objeto e no fazer, (re)fazer, até tudo se transformar em experimento no corpo em associação ao que Navarro provoca:

O sentido, a memória e a imaginação são as chaves de acesso a essa massa de relações, que será manifestada, posteriormente, pelo ator em laboratórios de elaboração poética. Nessa etapa, dos laboratórios de elaboração, é esperada do ator uma resposta cenicamente operante, na qual a memória e a imaginação do encontro, com o objeto de estudo, são publicadas em materialidade cênica. Esse diálogo realizado, lembrado, imaginado e materializado em linguagem cênica, é a dinâmica do conhecimento do objeto de estudo - a essa dinâmica chamei de “estado de experiência”. O “texto” gradativamente formado pelo ator sobre o objeto de estudo, será publicado, nos laboratórios de elaboração poética, por um trânsito sinestésico entre o material pesquisado e o teatro. (NAVARRO, 2012, p. 3)

Na metade do caminho, iniciamos o trabalho com João Arruda, músico de Campinas – SP. Até aquele momento, trabalhamos com texturas sonoras que nos inspiravam, músicas tradicionais caipiras como *As andorinhas* e *Cabelo loiro* e tantas outras que permeavam o imaginário popular nos inspiravam, além do universo mineiro da cantora Titane e do Cantor Milton Nascimento e de sonoridades populares nas canções de Maria Betânia e Alessandra

Leão e do próprio Arruda¹⁴⁷. Marcelo Rodrigues também trouxe outras referências como Quinteto Armorial e dos músicos populares Zé Coco do Riachão e Paulo Freire.

A musicalidade proposta por João Arruda, a partir do processo já iniciado, possibilitou o acesso a outras camadas festivas, outras paisagens e oralidades. Adensávamos o trabalho com a presença do músico em nossos ensaios e nos momentos em que nos reuníamos em seu estúdio para ouvirmos, trabalhamos ao vivo nas composições, ajustes e para a partir dali invençionar novas ideias. Uma dessas invenções foi a expansão de um som de ventania, havia sido composto e quase na brincadeira começamos e percutir as favas de flamboyant e esse som entrou para trilha sonora original, a qual foi toda composta por João Arruda com colaboração de Esther Alves na flauta transversal e sons de pássaros do Disco *Registo de cantos de aves do Brasil*, de Jacques Viellard).

Marcelo Rodrigues, tal qual uma figura *trickster* acompanhou todo o processo nas margens, com muita sensibilidade, provocando, dialogando acerca das temáticas e das memórias que surgiam sobre as práticas e as criações. Some-se a isso, a sensível elaboração do plano de iluminação do espetáculo. Além de desenvolver essa função nos trabalhos da *Confraria da Dança*, ele esteve sempre presente e certamente soube pensar em cada atmosfera das cenas, inclusive na raiz da criação. Conhecia o espetáculo nas tessituras mais profundas e, de tal modo, esse entrosamento foi primoroso para a iluminação cênica.

Guyrá Apó – Ave Raiz ainda contou com outras colaborações durante o processo, Cassaine Tomilhero (assistência de produção executiva), Tiago Bassani (artista visual, fotógrafo), Bruno Torato (produção de vídeo e fotografia), Maíra Prates e José Venâncio (assistência técnica) e tantos outros colaboradores, inspiradores, parceiros que contribuíram para elaboração dessa festa, assim como um giro de folia que sai de um lugar (festa de saída), peregrina por estações, contaminando/contagiando e sendo contaminado/contagiado (processo de criação processional) e se depara com a chegada (festa final – apresentação pública).

¹⁴⁷ João Arruda Músico, violeiro, cantor, percussionista e produtor musical. Natural de Campinas – SP, o artista trabalha com sonoridades que valorizam a cultura popular brasileira. Já fez shows por diversas cidades do Brasil e outro países e participou de inúmeros programas, projetos musicais, documentários, produziu trilha sonora para espetáculos e filmes. Discos que inspiraram o processo de criação, de João Arruda – *Ventamoinho*, disponível em: <https://goo.gl/o3cinF> e *Celebrasonhos*, disponível em: <https://goo.gl/qgeaEW>. Acesso em: 16/03/ 2019.

Imagem 159: Velha-passarinheira, ensaio na confraria da dança (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani

Imagem 160: Paisagem voo, ensaio na confraria da dança (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 161: Corpo-árvore, ensaio na confraria da dança (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani

Imagem 162: Asas e ventos com gamelas, Ensaio na confraria da dança (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Por fim, pausamos o processo com a temporada de estreia, de 08 a 12 de dezembro de 2019, totalizando sete apresentações (nos dias 11 e 12/12, realizamos duas apresentações diárias) no Centro Cultural Casarão, em Campinas – SP como parte das ações do projeto *Sagração a terra: territórios imaginais*, através do Fundo de Investimentos Culturais de Campinas. Aliado ao projeto será lançada a coletânea *Corpo e diásporas performativas*.

7.3. Um giro poético nas encruzilhadas de criação: memórias que vertem poesias em *corporalidades* performativas

Imagem 163: Cena inicial de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018)

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

É noite escura, azulada. A velha protege a criaturinha que ali pousou. Ouvem juntos o tilintar, os trinos e gorjeios dos pássaros, os silêncios que compõem. Escutam o barulho que ronda. Será a acauã com seu canto-agouro? É barulho de bicho! É onça – Suçuarana, Iaguará, Iaguetê, Jaguatirica, Onça Pintada... É onça!!! Escondem-se no corpo-casa que os protege fragilmente. Mal cabe o corpo dos dois. Por onde percebem, escutam os assombros que vigiam seus corpos. Envolvem-se como tronco e raízes, entrelaçando-se um ao corpo do outro, numa vontade de cavoucar a terra para se debruçarem. Assim, vão se perdendo nas amarras ancestrais que os compõe. Assovia e uiva o vento. Os pássaros soturnos prenunciam perigo. A velha sabe escutá-los detalhadamente. Já presenciou, por inúmeros tempos, as mesmas

ameaças. Está sempre empunhada, apenas teme pela criança que ainda não consegue alçar voos altivos. Cantarola uma antiga canção de ninar, pois sabe que o período se anuncia.

Dorme menino qu'eu tenho que fazer. Dorme menino qu'eu tenho o que fazer.
Vou lavar, vou engomar camisinha pra você. Vou lavar, vou engomar camisinha pra você.
Nossa Senhora lavava, São José estendia e o menino chorava do frio que fazia. Menino chorava do frio que fazia.
Acordei de madrugada
Fui varrer a Conceição
Encontrei Nossa Senhora com seu raminho na mão
Eu pedi um pra ela, Ela me disse que não
Eu tornei a lhe pedir, ela deu-me o seu cordão
Senhora Santana, a sua casa cheira, cravos e rosas e à flor da laranjeira.
*Cravos e rosas e à flor da laranjeira.*¹⁴⁸

A noite ainda insistia, com seus silêncios abundantes. O bicho do mato já estava em vigília durante sete dias e esta era a sétima noite, momento certo, no qual apenas se percebe o sopro de onça bem pertinho do pescoço, quando estão em luta emaranhados ao chão.

A velha já havia vivido situações assim em incontáveis ocasiões, empenhando-se num embate feroz com o animal. Por instantes, não se vê quem é quem. Estão envoltos e envultados num momento de tensa batalha. Ela deve arranhar-se toda, mas o tronco firme que a compõe sustenta o encontro selvagem. Ela também é bicho, quando está em perigo. Metamorfoseia-se tanto nas aves que prenunciam os avisos de ameaça, quanto nos bichos que as atacam.

É nesse encantamento que ela se desvia do ânimo feroz do predador, com suas benzeduras e ladainhas, ranhuras da voz e torções do corpo. Permite o voo, mostra os caminhos, ensina arvoar, deixa a criança arvorecer, arvoa junto. Suas raízes se aprofundam na terra fértil, mas um pedaço de si segue para o outro lado do mundo com os seus.

¹⁴⁸ Acalanto emblemático da oralidade popular brasileira, de domínio popular. A canção que nos impulsionou foi trazida das Missões Folclóricas, registrada pelo território brasileiro na década de 1920, por Mário de Andrade (Disco 6 – Minas Gerais Pará. Disponível em: <<http://bit.ly/2RoHDaX>>. Acesso em: 04 nov. 2018). A mesma canção é percebida em muitas manifestações populares brasileiras, como as Umbandas e Congadas, em muitas variações discursivas.

Imagem 164: Aparição – Cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

*Arvoa menino.
Eu te cuido.
Olho por todos os seus caminhos.*

*Deus te remiu, Deus te criou,
Tirai todo esse mal desse corpo,
Deus perdoa, a quem mal te olha.*

*Falar será vosso valor, calar será mais alto.
Eu inspiro as formosas palavras de teu coração e cuidado com as
imperfeições da morada terrena.
Nada de ruim vai lhe acontecer
Tempo forte, tempo bom.
Iroko Kissilé*

*O cordão era tão grande, que do céu arrastava o chão. O cordão de sete
voltas, em redor do coração.*

*Linda estrela da manhã,
Que por aqui ando guiada
É a toda hora, a hora do dia,
E a pino do meio dia
Maus olhos não nos possam ver.*

*Guardai-nos. Erga-se criança.
Nem verei teu corpo preso,
Nem sua alma perdida,
Nem seu sangue derramado no laço do inimigo.*

*Salve o tempo, meu senhor, meu rei.
 São Sebastião, Santa Catarina, São Jorge, Nossa Senhora, Santa Luzia,
 Arcanjo Gabriel.
 Derramai todos seus amores nos nossos corpos cansados, embriagados
 de luta.
 Dai-nos força para mais uma caminhada.*

*Eu te livro de todos os males e ilumino todos os seus caminhos.
 Se vá, criança. Se vá.... ARVOA.*

É chegada a hora de arvoar, a velha solta a criança para o vasto mundo, como um passarinho inaugurando voo, como uma breve raiz a arvorecer, uma Ave Raiz.

- Arvoa, menino! O mundo é grande!!! Olha, espia só como é grande o mundo. Dance criança e aproveite cada parte do voo. "Arvoa criança, arvoa, por cima dos temporais, arvoa criança, arvoa, pra sua estrela natal"

Imagem 165: Voo inaugural – cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Uma dança que nasce para arvoar. Os dois embriagam-se em pleno movimento, erguendo-se para um lugar etéreo, até que o prenúncio da velha, sobre os perigos que rondam o mundo, é deixado como legado ao voo pequenino. Ela percebe os maus agouros pelos cantares dos pássaros. Estes avisam-na das variadas maneiras e ela espanta tais males para que os caminhos sejam abertos para voar em liberdade.

Imagem 166: Casa-Corpo-Proteção, cena de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

A velha espanta o perigo com o tecido que compõe a sua morada e é parte de si. Ela bate no chão, ela gira, ela torce. Nesse lugar, demarca o terreno do seu próprio corpo, sua terra, seu território, seu quintal. Finca novamente raízes no chão, evoluindo nas torções do tempo configuram-se seus troncos, raízes, galhos, folhas, a depender das intempéries do tempo e da intervenção do homem.

Imagem 167: Batidas da terra-corpo, cena de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo do pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Corpo que se constitui em árvore. Torções, pausas, imagens, lembranças, alcançam outras paragens, firmam raízes, fazem-se, alicerçam as raízes mais profundas que abraçam a terra. É como dançar em silêncio, transformar-se no movimento imperceptível.

Imagem 168: Mascaramento-raiz, cena de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Torato.

Das raízes firmes no chão aos contornos e vincos da face, da pele, dos poros. Tremores sensatos evoluem por um corpo-árvore e, nas veias, xilemas, floemas transportam a vida, carregando o tempo. Por fora, as cascas ásperas que conformam um tempo mnemônico, tempo ancestral, irrigado por tantos, ventos, tempestades, movimentos, estações. De dentro para fora, de fora para dentro, a baobá velha acolhe-se pelo espaço, conformando-se com suas texturas que vão sendo firmadas no transcurso da vida. Dali, ela relembra fatos de seus antepassados para dedicar momentos de diálogo com a criança.

- *Ara Pyahu* (tempo novo), *Yvytu Porã* (vento bom), *Yvy* (terra) *Yvy porã* (terra boa), *Gûyrá* (ave, pássaro), *Yvyrupa* (terra sagrada), *Oguata Porã* (caminho bom), *Ivy Mara-ey* (terra sem males), *Ybyrássu* (árvore grande), *Ka'a* (mata), *Xejaryi* (minha avó), *Gûaîbim* (velha), *Guyrá- Pepó* (asa da ave), *Apó, s-apó, xe r-apó...* (raiz, minha, raiz...).

Após lembrar de tantos fatos que aquiescem as lembranças pueris, a velha acolhe a criança ao colo, envolvendo-a na proteção da casa que havia se tornado seu abrigo chão.

Imagem 169: Recolhimento das memórias, cena de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Torato.

A anciã debocha de tal afirmação e se esvai pelo espaço a dançar, brincando com o fato de dizerem por ali que árvore velha não dança mais. E, assim, ela se esvai a dançar tantas memórias que chegam com o sol poente, no crepúsculo da noite e que perduram até o momento do nascer da estrela radiante que traz o dia.

Imagem 170: Chegança com as lamparinas, cena de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Torato.

- Samô, entrá, qu'eu já tava com sardade d'ançá c'ocê! Tão dizendo aqui que árvore velha não dança. Ah.... espia só se não dança... Eu me alembro que nós dançava juntinha, não era? Espia só... té!

A lembrança da outra, que dançava miudinho até as raízes ficarem bem soltinhas e os galhos encostarem no chão, toma conta do seu corpo. Dedica-se à qualidade piedosa de tal ação, como um vento breve que move as raízes até o completo movimento que faz a ventania assoprar e transformar as paisagens, provocando uma qualidade movente, espiralando o tempo e o espaço num *espaçotemporal* singular.

Imagem 171: Chegança com as lamparinas e as danças mnemônicas, cena de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Torato.

Ao lembrar-se de si, dança uma dança mais intensa, de raízes profundas e emaranhadas, pesadas, densas, ramificadas, e os galhos alcançam muitas direções. As raízes piedosas, emaranhadas ao solo fértil, abraçavam o coração da terra e o tronco ganhava contorno, de acordo com as direções das rosas dos ventos. Os galhos continuavam a projetar-se querendo ganhar a multidimensão do espaço e abraçar o mundo. De tal modo, demonstra sua dança, como um percurso de seiva que percorre “dos pés à cabeça”, projetando-se para todos os cantos.

Imagem 172: Dança da memória, narrativas corporais, cena de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Ainda se lembravam de outros tempos, quando eram árvores que dançavam suas quimeras. A amiga gostava de rodopiar sua ingenuidade, desenhando seus giros, círculos e deslocamentos como uma bailarina arvorecente. A velha se coloca a dançar suas danças mnemônicas que tomam conta da memória do presente. Dança, assim, os sacolejados que os ventos fortes açoitavam, indo “prá lá” e “pra cá”, sendo obrigada sempre a acompanhar o percurso do vento, para construir sua trajetória firme ancora no seu corpo-tempo. Certamente, foi nesse vai e não vai que a velha apreendeu toda sabedoria que a transformou em refúgio, cura, filosofia, alimento, acolhimento orientado pelo seu permanente silêncio.

Os ventos sacudiam, do outro lado, elas dançavam diferente, cada uma de um jeito. Por último, vão se lembrando de outra companheira que dançava com os ventos do sul e de um modo muito diferente, mas dançava bonito. Ela parecia andar pela terra, o movimento da sua dança fazia uma trajetória andante que perambulava na natureza. Ela aproveitava os ventos que batiam para acelerar sua dança pelos cantos do mundo. Junto com o vento, ela produzia uma dança fascinante, que adentrava canto por canto do grotão em que havia nascido. Naquele lugar, uma suspensão do tempo destinava-se a refugiar sua dança que vinha lá do sul. Era esvoaçante, encantava a todos, perfumava o espaço com suas flores amarelas como uma sibipiruna no miolo da primavera.

Por fim, assentam-se para receber outros convidados e prostrar-se sobre as árvores e os pássaros, suas lembranças e para dançar seus esquecimentos. Lembranças de tantos pássaros, os que traziam boas notícias, lá das bandas de lá, outros que só vinham trazer notícias ruins, outros que rodeavam o dia inteiro para pegar pouso no final do entardecer. Alguns deles deixam solavancos de saudade, outros traziam seus sons andantes que cantavam vidas, cada um com sua cantiga mais bonita. O sabiá cantava bonito. Alguns vêm buscar semente. Uns só nhém nhém nhém... Outros passavam por ali, porque estavam perdidos e as lembranças de tantos outros tomam conta do corpo; juriti (a rolinha teimosa) – inhambu – pássaro-preto – tucano – arara – sabiá – coruja – anu – quero-quero (que grita lá de cima quando alguém de aproxima) – canário – bem-te-vi (sem tempo ruim, canta sem parar) – saracura, curicaca – joão-de-barro – sanhaço – asa-branca, irerê... beija-flor “que beija rosa, se despede no jardim, assim fez o meu amor quando despediu de mim”. O curiango engole vento, bacurau – diz que vem, mas não vem. Amanhã eu vou, diz amiúde.

Imagem 173: Da oralidade dos pássaros, cena de *Guyrá Apó* – *Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Torato.

Imagem 174: Da oralidade dos pássaros II, cena de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Torato.

Imagem 175: Da oralidade dos pássaros III, cena de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Torato.

Voos solitários, bandos, revoadas... têm pássaros que vêm fazer ninhos para mais asas arvoar. Amontoavam nas costas da velha e por ali ficavam um bom tempo, até a época de inaugurar voo. A hora da partida era sempre cheia de alegria e tristeza. A velha despedia-se de

todos, na esperança do canto de volta, quando alguns deles avoam para seus pés, para contar histórias, dando notícias de outras bandas do mundo.

A roda de prosa continuaria por muito tempo, pois histórias não caberiam numa noite só. Incomodada com o fato de árvore velha não dançar, ela inicia a percussão do seu segredo. Com a partida dos pássaros que arvoam para outros caminhos, só resta o vento para “ardança”. Vento que tangencia o movimento, aciona o corpo, movimenta histórias, revoa lembranças. Dança em silêncio com suas dores profundas, suas amarguras, sua ternura e a saudade avassaladora, até ter em mãos uma roda de vento, cada vez maior, como um redemoinho de vento em torno de si para dançar à vontade. Assim, captura o vento com o próprio corpo, pois quando quer dançar, ela pode dançar... “ardança”.

Imagem 176: Dança dos ventos, cena de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

- *Epahei, Yvytu Porã!!!*

A noite ia caindo, para dar passagem ao sol nascente. Candeias acesas vão iluminando os caminhos que as duas árvores velhas contornam de diálogo com o vento da madrugada. Continuam a prosear, numa conversa corpo-tronco que se projeta no horizonte perdido, que se esvai como o vento em busca de novas direções, tal qual os ventos das memórias que

iluminam tantas passagens para outros tempos, imemoriais, pretéritos, fugidios. E se lembram das tantas espécies que compõem paisagens do cerrado e das suas danças exemplares.

- *O Jatobá que dava sombra fresquinha.*
- *O Jacarandá parecia um tronco duro, nem saía do lugar.*
- *O Jequitibá balançava bonito e guardava o espaço.*
- *Araticum – Urucum – Umbuzeiro. Imbaúba – Ingá – Babaçu – Peroba – Pindaíba – Barbatimão – Pequí – Brejaúva – Pitombeira – Murici – Cagaita – Macaúba – Guatambu...*
- *A Aroeira era extraordinária. -Aroeira, aroeirinha... tantas espécies, dá licença para passar por baixo da sua casa.*
- *Buriti, quaresmeira, querobeira, mandioqueira, baruzeiro... para encher de delícias os nossos corpos-cerrados.*
- *O Angico, a Sucupira a Sibipiruna, dos troncos firmes, sementes fortes e flores estonteantes para iluminar as mazelas do mundo.*
- *Flamboyant flamejante, das árvores mais belas do mundo – acácia-rubra, flor-do-paraíso, pau-rosa, balança como fogo no cerrado.*
- *O Ipê Amarelo, Tajy poty, anuncia a chegada de um novo tempo Ara Pyahu.*
- *As árvores frutíferas se alegravam com as memórias de pássaros e das molecadas, quando vinham apanhar seus frutos – mangueira, goiabeira, ingazeiro, jabuticabeira, limoeiro, tamarineiro...*

Até as árvores bobas dançavam. Dançavam todas com os pássaros esvoaçados, em revoada e com os assobios dos ventos distintos. Dançavam as árvores imóveis que já pareciam estar falecidas, que refloriam na primavera.

A árvore velha – baobá, gameleira, iroko, imbondeira – já estava fincada ali fazia muito tempo. Já tinha visto de tudo e presenciado muitas estações. Sabia de tudo e conhecia todos os contornos, as mazelas e as dádivas dos caminhos – *gûatá, gûatá-nhé*. Comandava as estações, a vida era forte como seu tronco, firme como suas raízes que afagavam a terra. Ela seguia, como uma guerreira anciã que abre o caminho e libera todos os males que possam existir – *gûarinim*. Acolhia pássaros de todos os lados e por ali contagiava muita sabedoria a todos, era onde os pássaros apreendiam os voos mais bonitos e se tornavam cúmplices de

tantos cantos, singelo e singular que desviavam e originavam notícias para a terra toda. Era uma velha passarineira que suportava o peso do mundo nas costas.

Imagem 177: Velha passarineira, cena de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

O voo não era uma despedida. Era momento de planar novos encontros, construir uma trajetória para contagiar o mundo. A velha sai pelo mundo nas trajetórias que os seus compuseram, dança, balança, gira, pausa, salta, grita, faz seus riscados pelos caminhos.

Procurando os seus, e também abrir e limpar os caminhos, ela empunha a espada para liberar todo o mal que possa existir no seu rumo. Chocalha seu corpo, balançando as sementes da existência, por onde deixa brotar seus ensinamentos e difundir seus cuidados com o outro, com a terra. Ela despede-se de alguns pássaros, conta história de outros, recebe visita de alguns já tão sumidos, lembra-se dos agouros e das tragédias de muitos. Provoca a dança-lembrança, na poesia de sua prosa, nos voos inaugurais e nas trajetórias já consagradas de cada um. Cada qual com seu voo diaspórico, seus deslocamentos, seus fluxos, seus devires.

Imagem 178: Velha passarinheira, velha guerreira, cena de *Guyra Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Torato.

Pássaro 1: *é chegada a hora do seu voo, criança. Atravessa as nuvens e depois volta para contar suas histórias. Alguns pássaros criam sons do silêncio, da sagrada solidão. Oralidade dos pássaros, cada um com seu canto, palavra, ritmo, timbre, que nos ajudam a perceber as notas ancestrais que as dimensões do ser vibram.*

Pássaro 2: *a velha ensinava todos a arvoar. Uns demoravam mais, outros menos, cada um do seu jeito singular e arvora das outras bandas. Sambora...*

Pássaro(s) 3: *tem pássaro que não quer sair de perto de jeito algum, vive por ali, para voltar sempre. Assim, podem dançar quando quiserem e festejar seus encontros fortuitos.*

Pássaro 4: *têm uns que seguem o caminho ruim... Desses, a velha nem sabia notícias.*

Pássaro 5: *tem pássaro que arvoava só em dois para que o vento das asas de um possa fazer vento para o outro arvoar.*

Pássaro(s) 6: *o inambuzim tava na criação do mundo e contornou toda linha da terra. Ele levanta voo rumorejando (anhangá, anhagai, chitã, carapé, carijó, chororó, inhambuguaçu).*

Pássaro 7: *o colibri habita no coração de cada um, alma bondosa. Desaguam novos ventos. Cada um em busca do seu rumo, da sua terra*

ancestral, sua estrela, caminho sem mal – Yvy Maraey. Arvoa e depois volta a contar histórias. Arvoa criança, o mundo está cheio de palavra solta, abre seu coração e arvoa.

Pássaro(s) 8: *alguns arvoam em retirada, peregrinando em bando, como pássaros foliões – às vezes, passam pertinho, depois, esvoaçam para longe, seguindo suas jornadas. Todos ouvem os ventos de seus voos e cantos imemoriais. Eles, de repente, arvoram por aqui, baixinho, fazem pouso, depois, alçam voo alto, alto, alto, até sumirem no branco das nuvens. Anu, anu-preto, coró-coró... e como as andorinhas – taperá, que “andando sozinha não faz verão”.*

Pássaro 9: *a coruja vem no descer da noite – caburé, caburézinho, jacurutu (joão-curutu), corujinha do mato, murucututu. Com os olhos, espelha uma vida toda. É de mistério e sabedoria e guarda os segredos mais íntimos de todo ser.*

Pássaro(s) 10: *sabiá, bem-te-vi, tico-tico, pássaro-preto, quero-quero, curió, pombo-correio, aves poetas do canto deslumbrante. Sabiá do canto lindo, que canta o amor no princípio da primavera, sabiá-do-campo, sabiá-da-mata, sabiá-laranjeira.*

Pássaro 11: *beija-flor, beija as rosas lá dos jardins da casa de todo mundo. Conhece as histórias de todos e sai espalhando notícias da vida distraída. Cuidado, quando ele visitar a sua casa, não por maldade, mas por curiosidade, ele sai espalhando histórias, tristes, engraçadas, teimosas.*

Pássaro 12: *guiranheenguetá, pássaro que fala as línguas de todos os pássaros. Gurinhatã canta até morrer – Gûyrá.*

Pássaro 13: *têm pássaros que entoam sons de cura, como os encantados... outros atravessam grandes águas, para outros lugares do mundo. Os pássaros de lá gorjeiam como os de cá? Têm pássaros que contam histórias de outros tempos, histórias da criação do mundo. Cada história bonita, e todas são verdade, eu acredito em todas.*

Pássaro 14: *a acauã vive cantando nas tardes silenciosas do verão.... ave agoirenta, dizem os que acreditam na oralidade dos pássaros. Traz notícias das maldades humanas e a da chegada da seca lá para o meu sertão.*

Pássaro 15: *cuidado, criança, com os perigos do mundo. Há perigo por toda a parte. Cuidado, criança, tem gente que seca a raiz da gente, tem gente que corta as asas da gente. A gaiola é destino de muitos. – Arvoa daí! Avoa para a beira-mar.*

Pássaro 16: *“por maldade ou ignorância, furaram os olhos do assum-preto pra ele assim cantar melhor”.*

Imagem 179: Asas-sementes de pássaros, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 180: Corporalidades pássaros, cena de Guyrá Apó – Ave Raiz (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Torato.

A lembrança da velha com a falta de visão do assum-preto, que faz seu canto de dor ecoar mais forte, traz à tona uma oração à Santa Luzia: – Santa Luzia me dê os teus olhos. Santa Luzia, que tiveste teus olhos furados, dilacerados e vazados, me dê sua visão para que eu possa

ver novamente a forma do mundo, o colorido das florestas e o sorriso bonito dos pássaros aprendendo a cantar. A velha faz trajetória densa, voltando ao ponto em que sustenta suas raízes e dança com tantos pássaros, e continua uma ladainha e pede o retorno da sua visão para que possa contornar o mundo e arvoar.

Imagem 181: Acalanto, cena de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Torato.

Imagem 182: Cena do pássaro Assum-preto, ensaio de *Guyrá Apó – Ave Raiz*, (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Torato.

Imagem 183: Cena do pássaro Assum-preto, ensaio de *Guyrá Apó – Ave Raiz*, ensaio na Confraria da Dança (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Imagem 184: Cena do pássaro Assum-preto, ensaio de *Guyrá Apó – Ave Raiz*, ensaio em Uberlândia (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Tiago Bassani.

Do clamor e do pedido sincero, exasperado, o corpo-árvore da passarinhiera vai ganhando contornos de quem alçará novo voo. Nas configurações das asas fechadas, que tapam os olhos, vagarosamente o tronco movimenta-se pelo ambiente, contornando os pássaros que ali estão. O seu canto enunciado é de arvoar, *gûyrá sapó, guyrá apó, guyrá pepó hapó,*

Do ecoar do corpo que dança o encantamento do espaço, o voo é percebido, multiplicando-se pelo espaço como quem dança seu voo de partida ou o voo de chegada. Revive voos incorporados nos conhecimentos assentados nesse lugar e em pulsante movimento. Voo, vento que tange o movimento. Raízes profundas, que fecundam a terra. Raízes que voam, memórias esvoaçam pelo ar.

Imagem 185: Voo I, cena de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Torato.

Imagem 186: Voo II, cena de *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Torato.

Imagem 187: Cartaz de divulgação d a temporada de estreia do espetáculo *Guyrá Apó – Ave Raiz* (2018).

Fonte: arquivo pessoal. Imagem: Tiago Bassani.

Imagem 188: Programa do espetáculo *Guyrá Apó – Ave Raiz* (parte externa).

Nas frestas de nossa memória
Esquecemos porque lembramos.
E tudo isso presépio,
Porque somos natureza.

Um presente poder colaborar na criação deste solo. É da minha natureza mergulhar fundo nas empreitadas que abraço. Com a delicadeza de quem segura um ovo de passarinho, me aventuro na função de direção que me é confiada. E *Guyrá Apó - Ave Raiz* brota pacientemente, feito coruja que germina silêncio na madrugada. Entre voos e entalamentos o corpo se desdobra em dança, abraça a terra e dialoga com seus ancestrais. Dia após dia a velha árvore semeia poesia no chão pisado, revela caminhos possíveis para a construção da cena. Embalada pelo pulso musical de João Arruda, pelas luzes e cantos de pássaros sugeridos por Marcelo, pela determinação criativa de Daniele ouso reger a trama que se forma. Tempo de espelha, tempo de ação, emoção, criação. Arrebatamento. Suor e lágrima resscendem sangue e seiva e flor; canto flutua na boca a língua das plantas, a língua dos bichos da terra, da água e do ar. Arte flui, veloz e efêmera como bela-flor, a obra se revela.

Diane Ichimaru

Ficha Técnica

Daniel Santos Costa | atuação, criação e produção executiva
Diane Ichimaru | direção artística, cenografia e figurino

(Colaboração de Ester Alves - filóloga transvassal | Registro de cantos de aves do Brasil: Jacques Villard)

Marcelo Rodrigues | iluminação, pesquisa sonora e operação de luz e som

Cassiane Tomilheiro | assistência de produção executiva
Bruno Torato | fotografias e registro audiovisual

João Arruda | trilha sonora

www.danielcosta.com

Agradecimentos: pela parceria com a Confraria da Dança, Cia Bonita - coletivo artístico, Rafaela Melo, Paula Ibanes, Helo Cardoso, Carla Avila, Sayonara Pereira, Neusinha Aguiar, José Vendino (Zé), Jéris Siqueira, aos colegas da Área de Arte Eteba/UFRJ, em especial Gedilho Góis e ao Colegiado Casarão que viabilizaram esse trabalho, a todos os que me constituem a cada dia, especialmente as memórias em movimento e contemporaneidade que me constituem a cada dia.

Projeto realizado com apoio da Prefeitura Municipal de Curitiba, Secretaria de Cultura e Fundação de Investimentos Culturais da Universidade Federal do Paraná.

Imagem 189: Programa do espetáculo *Guyrá Apó – Ave Raiz* (parte interna).

Relatório

Trajatória em voo - ancorado em raízes - evocantes. Corpo revelado em metáforas - corpo-árvore, corpo-pássaro - enleados amparados pelo imaginário, lembranças e esquecimentos de uma história de vida. Uma volta às estações bucólicas, no solo rural, na oralidade popular, nas festas da cultura brasileira. Movimentos que germinam redemoinhos e avançam desdobramentos do tempo e espaço. Silêncios, sons, vigílias, temores, desassombros, danças, paisagens, vocalidades e a poesia que entorna da vida simples. Ancestralidade humana a ecoar pela paisagem. Anseio de resistência, canto de pássaro, breve raiz a arvorecer entre calmarias e intempéries.

Fonte: Arquivo pessoal. Imagem: Tiago Bassani.

Fonte: Arquivo pessoal. Imagem: Tiago Bassani.

8. FECHAR A GIRA, FAZER O POUSO OU SIMPLEMENTE VOLTAR A CASA

*Inventei um menino levado da breca para me ser.
 Ele tinha um gosto elevado para chão.
 Tinha desapetite para obedecer à arrumação das coisas.
 Passarinhos botavam primavera nas suas palavras.
 Morava em maneira de pedra na aba de um morro.
 O amanhecer fazia glória em seu estar.
 Trabalhava sem tréguas, como os pardais bicam as tardes.
 Aprendeu a dialogar com as águas ainda que não soubesse nem as
 letras que uma palavra tem.
 Contudo que soletrasse rãs melhor que mim!
 Era beato de sapos.
 Falava coisinhas seráficas para os sapos como se namorasse com eles.
 De amanhã, pegava o regador e ia regar os peixes.
 Achava arrulos antigos nas estradas abandonadas.
 Havia um dom de trastes atravessado nele.
 Moscas botavam ovo no seu ornamento de trapo.
 As garças pensavam que ele fosse árvore e faziam sobre ele suas
 brancas bostas.
 Ele não estava nem aí para os estercozinhos brancos.
 Porém, o menino levado da breca, ao fim, me falou que ele não fora
 inventado por essa cara porta.
 Porque fui eu quem inventei ele.*

Manoel de Barros (2008)

O poeta Manoel de Barros (2008) inventou um modo-menino de *transver-se*. Em suas palavras-corpo, ficção-realidade empenham-se num abraço assombroso. E assim, empenhamos a jornada, articuladamente no plural, pois esta trajetória não se fez só. O voo que o sujeito da pesquisa levantou está atado às raízes de onde partiu, da terra, da paisagem, do seio familiar, dos artistas com os quais entrecruzou ideias, com a orientação acadêmica que abriu o caminho para voar e espaço para este ancoradouro.

Ao fechar, temporariamente, esta(e) gira(o) farei um pouso emaranho das idiossincrasias das próprias metáforas que vieram *sulear* (FREIRE, 2014) tal trajetória peregrina. Tal percepção ancora uma necessidade de contrariar o caráter ideológico do termo nortear e no sentido de se fortalecerem práticas educativas emancipatórias. Nesse caso, nossa práxis emana do exercício de criação artística, um(a) giro(a) performativo(a) decolonial.

Desse modo, ao empreender tal pausa, empenho-me nessa suspensão mnemônica que vem rascunhar considerações finais sobre um percurso e o *Sul* dessas paragens. Entoar um canto final não é o sentido que se busca. Ao contrário, buscamos o pouso para olhar outros rumos a voar. Deparamo-nos em encruzilhadas, tais quais os fluxos de rios que se encontram a direcionarem-se para novos horizontes. Nesse rumo, fechamos a gira como quem deixa decantar a experiência vivida a reverberar em tantas outras *corporalidades* performativas. Fazemos um pouso para descanso, da mesma forma que as *corporações* foliãs fazem ao final do dia para dar continuidade ao giro no dia seguinte.

O giro em que nos movimentamos pode também ser articulado no feminino, assim como trazemos a fricção possível no título deste trabalho; o giro, princípio dinamizador das folias e as giras, princípios dinâmicos das umbandas. Desse encontro, encruzilhando manifestações *corporais* e populares brasileiras entrecruzadas, as histórias de vida e coexistindo com princípios que designam tais espaços, pronuncio um ponto de vista sobre o mundo, através de uma perspectiva do sul, exatamente em busca de uma performatividade emancipatória (FREIRE, 2014; FANON, 2005). Afinal, são com as imagens dos “ventos do sul” que a retumbante árvore amarela dança em *Guyrá Apó – Ave Raiz*, contagiando a todos com o seu perfume e a sua dança exuberante. Além do mais, na festa performativa *Ô de Casa? Ô de Fora!* ou a história do homem que pediu uma folia à pombagira cigana, o trecho “os ventos do

norte não movem moinhos” da canção Sangue Latino¹⁴⁹, foi imagem que destaca o lugar do corpo e da poesia contestadora no jogo cênico entre o artista solo e o músico que entoia sonoridades ao vivo. Já a festa performativa *Entre Paragens* traz o *Sul* em seu “tempo espiralar” como nos aflorou Leda Martins (2002), um *espaçotemporal* performado por uma figura velha, ancião, de sabedoria popular que faz previsões através do corpo e os objetos com os quais dialoga. Tal dimensão distancia-se de alguns imperativos coloniais, capitalistas e patriarcais e dá vazão ao homem lento, conforme nos alenta Milton Santos (2010) e propicia um espaço que permite saborear a experiência no instante do acontecimento, conforme articulamos ideias em Agamben (2008), Bosi (2003, 1994), Larrosa (2014a, 2014b) e Matos (2007).

Com isso, o giro que se faz ao *sul* é uma busca de atravessar paradigmas e buscar diálogos com saberes ausentes, esquecidos, enterrados. Ao desenterrar o saber, conformamos com a visão de Frantz Fanon (2005) em *Os condenados da terra*, pois as táticas impostas pela supremacia de um modo de fazer sobre o outro atacam numa lógica perversa, que menospreza as experiências descentradas e tende a distorcer, desfigurar e destruir a imagem e o conhecimento que advém das camadas da população pobre, terreno de onde lanço voo e ainda me ancoro nas relações com os diversos entes familiares e nos campos das manifestações *corporais* brasileiras. Tais espaços entoam das periferias dos centros urbanos, das histórias dos êxodos e diásporas, das histórias de vida de encontros e desencontros, dificuldades e reparações em modos de viver que mesmo atrelados aos sistemas perversos de uma lógica colonial (MIGNOLO, 2010), trazem à tona um dínamo de resistências, através da memória que os constitui e deflagra um saber. Através do festar, as manifestações diversas criam táticas de sobrevivência cultural, mantendo o ritual vivo em constante processo de transformação (SCHECHNER, 2010; TAYLOR, 2013a).

Esse giro é provisório e traz muitos questionamentos nas frestas e ranhuras mais do que elabora uma metodologia. Andamos por caminhos, tentando evidenciar a uma volta ao passado, articulada no lugar presente, aos emblemas da memória que ecoam a lembrança que se faz presente, ou nos esquecimentos que amparam constituídos no corpo, encarnados nos músculos e circulando vivos bombeados pelo coração, lugar que ampara todo conhecimento que circula pelo corpo. Ao voltar ao coração, como uma encruzilhada que bombeia fluxos de

¹⁴⁹ *Sangue Latino* é uma emblemática canção brasileira na voz de Ney Matogrosso, composta por João Ricardo e Paulinho Mendonça. Foi lançada em 1973 pelo grupo musical Secos e Molhados. Disponível em: <https://goo.gl/XySLkf>. Acesso em: 15 mar. 2019.

movimentos para direções diversas, transbordamos nossa capacidade imaginativa, poder de invenção, de perceber o acontecimento e o espiralar do conhecimento que se faz enredada e também tridimensional, ao contrário de uma rede plana.

O coração, órgão vital que bombeia a festa, é uma metáfora para se compreender a capacidade múltipla complexa, interconectada da multidimensão. Ela é o ofuscamento do cotidiano empoeirado para descortinar paisagens outras, (re)significar o corpo em movimento, expandi-lo, através do pensamento que se faz dançando, cantando ou mesmos em pausas mnemônicas (ações nas quais o corpo está agindo incessantemente, através das experiências que o constituem). Acionar o coração festivo é também o desejo de irromper com uma urgência logística articulada pelo mundo da mercadoria. É vontade de despir-se das couraças que nos agarram e anestesiam. É permitir-se voltar-se ao coração das coisas para dali saltar.

De tal modo, agarramos metáforas para construir relações precisas no transporte de sentidos, por possuírem um sentido ambíguo e poderem promover agenciamentos, deslocamentos, traduções e localizarem-se como uma figura de linguagem do “entre”, ou seja, nas encruzilhadas entre o sentido e o objeto que se referência e ata-se a uma dimensão imaginava imprescindível para pensarmos as relações que se estabelecem nas manifestações da cultura brasileira e no exercício prático da criação artística.

De volta à questão sobre “quem sou eu”, “quem somos nós” e “o que fazemos” são palavras com as quais interrogamos a todo instante. Desse lugar, tentamos fugir do ensimesmamento do sujeito, mas evidenciar o posicionamento e a trajetória de um corpo vinculado a terra. Desvela-se, então, um corpo caboclo atado à vivência no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra, o MST e parte da sua luta para viver o corpo em dança. Da reconstituição dessa paisagem da infância, na vastidão do cerrado que o (de)compõe, há um empenho decolonial, embora as ranhuras coloniais confortem, em certa medida, o chão que se pisa. Mas o desejo é de *transver* o mundo, de *transver-se* de reconhecer tais imperativos colonizados ou a tentativa de desprender-se, cada vez mais. É um ponto de vista singular, no qual apenas o sujeito da experiência contorna a dimensão e das subjetividades que imperam nas tessituras que constituem o corpo, num encontro alquímico na linda metáfora de síntese que Roberto Gambini (2000) traz em *Espelho índio: formação da alma brasileira*. Nessa obra, o autor prevê o encontro com o outro, para gerar uma nova possibilidade de identidade, uma proposta se síntese (alquímica), distante da ideia de mistura e nos brinda dizendo “O que fará

amadurecer a identidade brasileira será a capacidade de olhar para sua dimensão inconsciente, que despreza e inferioriza o Outro e seu modo peculiar de ser” (GAMBINI, 2000, p. 178).

O *Corpo Mnemônico* ampara uma ideia imaginativa e uma maneira de falar de um corpo complexo, que coexiste com a multiplicidade de conhecimentos que o rodeia e o constitui. É uma possibilidade de perceber a memória, atualizando-se perene ou atroz e de nomear um princípio dinâmico (qualidade associada a Exu e que também pode ser ligada aos arquétipos *tricksters*) de uma pronúncia que faz *corporalmente* na articulação *corpo-voz*, que tentamos evidenciar, na qual corpo tem voz, através do giro, do gesto, da pisada leve ou pesada, da intenção das partes do corpo que impele em diálogo com as direções espaciais, com a velocidade da ação, com a textura da voz, o volume do corpo, as torções, do olhar que emana conhecimento, do compartilhar histórias sob a oralidade das nuvens, nos gestos cotidianos, na contemplação do outro, num movimento que se faz coletivo e individual simultaneamente, associadas ao sentido que nos imprime Paul Zumthor (2007) acerca de uma nova oralidade, entregue a memória e implicada a reiteração, recriação, ou seja, em movimento constante.

O acionamento da memória, análoga à movência de Paul Zumthor, gera ação prática e engajada com o mundo, muito além de uma narrativa que se faz linearmente. Cada acionamento entre memórias e esquecimentos enviesaram as impressões que demarcam esses papéis. A memória foi imprescindível para dar rumo à trajetória que se fez num gingado e entre tantas travessias, entre São Paulo – SP, Gurinhatã- MG, Montes Claros – MG, Campinas – SP e Uberlândia – MG, atravessados das manifestações populares que habitaram cada lugar e suas relações com cada um desses diferentes espaços. Folias, Umbandas, Congadas foram, especialmente, espaços de atravessamentos com os quais coexistimos e a memória que acionamos, em ambientes de criação, já reconhecem um olhar profundo sobre tais lugares, suas configurações estéticas e as histórias de vida que tais espaços confortam. Posicionam-nos como criadores que estão imersos em tais elementos e não apenas os folclorizando. Buscamos analogia aos modos de fazer-pensar, distante da cópia da ação, do gesto, dança, do movimento. Buscamos a dinâmica do encontro, espacialmente do ponto de vista de um sujeito da encruzilhada, que vive entre as margens e no empenho dos diálogos dos saberes, da terra, dos quintais, das peregrinações foliãs, dos cortejos congadeiros, dos terreiros de umbanda ao chão da academia.

O pé carrega uma história, o som evoca *corporalidades*, o objeto já imprime presença no movimento, o imaginário povoando-se das festividades espetaculares e do cotidiano, ou

seja, o corpo já adquiriu a textura desses lugares e vive em festa. Bandeiras, estandartes, flores, fitas, imagens religiosas, figurinos de festa, saia rodada, tambores, violas, sanfona, caixas, violinos, contas, apitos, miçangas, patuás, objetos de poder, emblemas, bastões, ervas, dentre tantos outros repertórios que já vislumbram no corpo um lugar que se aciona, a cada projeto que se instaura uma vontade nova e uma resposta diferente.

Ao nos instalarmos num lugar de trabalho, o modo de apoiar o pé do chão já traz determinada qualidade imbuída de uma *corporalidade* singular, que vai se potencializando, no exercício da criação, nas ondas para que o artista a leva e em que lida com tais informações para criação das festas performativas. Em tais *corporalidades*, evidenciamos, em resumo, nomeadas *Corpo emblemas ou lugares da memória*, uma relação sempre perene e promovida pelo encontro de um sujeito, o povoamento de um imaginário que resvala nas memórias que o (de)compõe. Tais emblemas são sete *corporalidades* sínteses do amalgamar da experiência e revelam nas configurações; *Corpo(c)errado*, *Corpo-rio*, *Corpo-gira*, *Corpo-velho*, *Corpo-folião*, *Corpo-bicho*, *Corpo-pássaro*. Essa possibilidade é acionada no jogo entre o sujeito, o povoamento do imaginário com elementos associados a cada emblema e as reverberações destes, a partir das singularidades. Evoca-se em tal jogo, uma possibilidade de organizar um processo de treinamento pessoal, mas também dinâmicas que podem ser compartilhadas com outros corpos, o que já vem ocorrendo em processos e processos artísticos-pedagógicos em contextos educacionais diversos.

As festas performativas vividas confrontam e encruzilham as *corporalidades* populares brasileiras e as histórias de vida em coexistência. Talvez por serem atravessadas por lugares comuns, tal qual uma memória de ruralidade, de um tempo menos acelerado, de uma relação intrínseca com a natureza esses elementos que se encruzilham revelam potencialidades no fazer. A terra, por exemplo, é emblema da memória que se agarra dos pés à cabeça e conforma *corporalidades* expressivas, através de imagens e de sensações. Assim, o *Corpo Mnemônico* esboçou um rascunho de uma trajetória que evidencia um modo de fazer-pensar a cena, de produzir conhecimento, conforme a dimensão elucidada por Inacyra Falcão dos Santos. Sobre sua abordagem; *Corpo e Ancestralidade*.

Acredito que a construção do conhecimento, na inversão dos caminhos, primeiro no exercício de informações do que somos do local de origem. Em seguida, o aprendizado de elementos de outros povos e culturas, poderá constituir uma cooperação mais justa e saudável no alicerce de nossa sociedade. (SANTOS, 2006, p. 149)

É rumo que buscamos, a emancipação, uma peregrinação rumo ao *sul*, ao corpo, ao conhecimento sensível, ao saber que emana das histórias e travessias singulares, a volta aos saberes que interconectam numa dimensão mais íntegra os sujeitos com o circundante, seja nas dimensões e metáforas africanas ou ameríndias. Tantas metáforas foram trazidas, evidenciadas ou, por vezes, apenas apontadas conformam um lugar de fala de quem aposta dar vazão ao diálogo de saberes. Duas imagens nos fazem voltar a tais emblemas, em encontros que nos permitem evocar o passado, sem nos prendermos a ele; o pássaro ganês, Sankofa e o Guyrá e suas imensas variações do tupi-guarani. Tais símbolos abrem um imaginário sensível para nos revermos, através de tais imagens acionadas e do mito escavado através da cena.

Voar através das raízes foi metáfora que amparou a festa performativa *Guyrá Apó* – *Ave Raiz*, experiência prática que conforma o interstício dessa pesquisa. Durante o voo, fizemos uma trajetória por um espaço entre lembrança e um projeto futuro, uma ação se fez no presente nos giros (as), que espiralam danças e que reverberam movimentos tal quais as poesias que demarcam esse pouso que nada mais é do que voltar a casa, ao corpo, a terra.

“Acho que vocês deveriam sonhar a terra, pois ela tem coração e respira”

David Kopenawa¹⁵⁰

Buscamos, por fim, estratégias mnemônicas amparadas no corpo da prática como pesquisa, no arcabouço decolonial, buscando um rumo que legitime a fala subalterna, a história rompida, os saberes ausentes. Emanam vozes do corpo, histórias memórias e lampejos desejosos de expansão. Experiências do corpo em ação, numa dança mnemônica e espiralar. Ouvir histórias de corpos andantes, dançantes, abundantes são meios possíveis de tencionar a leitura das diversas perspectivas de conhecimento, deparando-nos com encruzilhadas que nos oportunizam adentrar, dialogar ou tentar enveredar por paisagens que desconfortassem um dançar rasante. Pronunciamos, em movimento, um discurso ético-político-performativo que nos faz espiralar passado-presente-futuro, evocando um engajamento prático com o mundo na reverberação de experiências que apontam para as epistemologias da cena, apresentando

¹⁵⁰ Citação de David Kopenawa extraído de KOPENAWA E ALBERT (2015, p. 468), de entrevista a F. Watson (Survival Internacional), Boa Vista, jul. 1992.

o *Corpo Mnemônico* como um corpo-político que esboça, através da experiência, sua gramática performativa, através de um giro decolonial.

*Busco a poesia do corpo arraigado na terra.
Andança, peregrinações, giros.
Pisadas na terra que marcam a pele. Pegadas em poeiras efêmeras.
O corpo transita entre passado-presente-futuro.
Instiga, investiga-se, adentra-se persuasivamente.
Abundante.*

*Corpos carregados de memórias.
Lembranças, esquecimentos, oralidades.
Corporalidades
estratégias mnemônicas para não se perder
Grito do Subalterno.
Giro (as).*

*Terra – Luta – Folias – Umbandas – Congadas: Movimentos
Tensões de(s)coloniais, saberes da terra e identidade festa.
Sou, somos, estamos: corpo-político.
Movimento que rompe, tece, ampara, constitui-se sujeito.
Ação.
Sulear.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS¹⁵¹

AGAMBEN, G. **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

AGUIAR, W. Mito, *Phýsis* e o corpo sonoro do mundo. In: CASTRO, Manuel A. **Arte: Corpo, Mundo e Terra**. Rio de Janeiro: 7letras, 2009.

AMARAL, R. Para uma antropologia da festa: questões metodológico-organizativas do campo festivo brasileiro. In: PEREZ, Léa F.; AMARAL, Leila; MESQUITA, Wania. **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

ANDRADE, M. de. **Macunaíma**. 22. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

APPIAH, Kwame Antony. **Na casa de meu pai – a África da filosofia da cultura**. Tradução: Vera Ribeiro. Revisão de tradução: Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 197.

ARANTES, A. A. **O que é cultura popular**. 14ªed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ÁVILA, C. **Corpografias Afro-orientadas e Ameríndias**: cartografias de processos de criação em Dança Teatro Brasileira. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP, 2018.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988a.

_____. **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martin Fontes, 1988b.

_____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martin Fontes, 1989.

BÁEZ, F. **A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização**. Fernando Báez; Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BALLESTRIN, L. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciências Políticas**, nº 11, Brasília May/Aug. 2013. Disponível em: <https://goo.gl/XfLfHN>. Acesso em: 08 Abr. 2018.

BAPTISTELLA, R. **Leitura e corpo em reverberação**. 200p. Tese (Doutorado em Educação). Campinas: Faculdade de Educação, Unicamp, 2018.

_____. **Mulheres em Cozinhas e Terreiros, Palcos de Chorados (MT) e Batuques (SP)**. 139p. Dissertação (Mestrado em Educação). Campinas: Faculdade de Educação, Unicamp, 2004.

¹⁵¹ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

_____. Peregrinações do Corpo, da Voz e da Memória. **Anais do ENAP - Encontro Nacional de Antropologia e Performance - USP**, 2010, São Paulo. ENAP | Encontro Nacional de Antropologia e Performance - USP. São Paulo: Napedra | Núcleo de Antropologia, Performance e Drama - FFLCH-USP, 2010. Disponível em: <https://goo.gl/Konknz>. Acesso em: 14 mar. 2019.

BAPSTISTELLA, R. Vazantes... **Anais da VI Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**, v. 12, nº 1, 2011. Disponível em: <https://goo.gl/Hr32A8>. Acesso em 30 mar. 2019.

BAPSTISTELLA, R.; SCARASSATTI, M. Entreparagens. **Anais do VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**, 2012. Disponível em: <https://goo.gl/fduxuY>. Acesso em 30 mar. 2019.

BARCELOS, G. **Voos e raízes**: ensaio sobre psicologia arquetípica, imaginação e arte. São Paulo: Ágora, 2006.

BARROS, M. de. **Memórias inventadas: a infância**. São Paulo: Planeta, 2003.

_____. de. **Memórias Inventadas**. As infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

_____. **Menino do mato**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015a.

_____. **Meu quintal é maior que o mundo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015b.

_____. **O livro das ignorâncias**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BARROS, M. L. de. **“Labareda, teu nome é mulher”**: análise etnopsicológica do feminino à luz de **pombagiras**. Tese (Doutorado em Psicologia). 2010. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo.

BARROSO, O. **Teatro como encantamento**: bois e reisados de caretas. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

BECKER, H. S. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Tradução. Maria Luiza X. de Borges. Revisão Técnica: Karina Kuschnir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

BIRMAN, P. **Fazer estilo criando gênero**: posseção e diferenças de gênero em terreiros de umbanda e candomblé do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ed. UERJ/Relume Dumará, 1995.

BITTER, D. **A bandeira e a máscara**: a circulação de objetos rituais nas folias de reis. Rio de Janeiro: 7Letras; Iphan/CENFCP, 2010.

BOFF, L. **A terra na palma da mão: uma nova visão do planeta e da humanidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

BONESSO, M. **Encontro de bandeiras: as folias de Reis em festa no Triângulo Mineiro**. Uberlândia: EDUFU, 2012.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. 5.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOSI, E. **Memória e Sociedade: Lembranças dos velhos**. 3ª ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1994.

_____. **O tempo vivido da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANDÃO, C. R. **A Folia de Reis de Mossâmedes**. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

_____. **No Rancho fundo: espaços e tempos no mundo rural**. Uberlândia: EDUFU, 2009.

BRASIL. **Jongo no Sudeste**. Brasília, DF: Iphan, 2007.

BRASILEIRO, J. Coexistência Cultural e Religiosa nas Congadas de Minas Gerais. **Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**. Uberlândia v.3 n.2 dez. 2016, pp.21-32. Disponível em: <https://goo.gl/wVoYjM>. Acesso em 20 mai. 2018.

CABALLERO, I. D. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política**. 2ªed. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia, MG: EDUFU, 2016.

CALVET, L.-J. **Tradição Oral & Tradição Escrita**. Trad. Waldemar Ferreira Netto, Maressa de Freitas Vieira. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

CAMPOS, F.; RODRIGUES, R.; O Processo BPI e suas Especificidades Epistemológicas. **Revista Brasileira dos Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 490-506, set./dez. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/L8hm3X>. Acesso em: 30 mar. 2019.

CARVALHO, M. R. de. **Dicionário Tupi (antigo) português**. Salvador, Bahia: Edição do Autor, 1987.

CASSIANO, C. M. **Memórias Itinerantes: um estudo sobre a recriação das Folias de Reis em Campinas**. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP, 1999.

CASTRO, Z. M. & COUTO, A. do P. **Folia de Reis**. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

CASTRO JUNIOR, L. V. **Festa e corpo: as expressões artísticas nas festas populares baianas**. Salvador: EDUFBA, 2014.

CHAVES, W. D. A origem da folia de reis na tradição oral: variações de um mito: In: OLIVEIRA, Humberto (Org.) **Mitos, folias e vivências**. Rio de Janeiro: Mauad X: Baperá, 2014.

COHEN, R. Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade. **Sala Preta**. Brasil, v. 1, pp. 105-112, set. 2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57011>. Acesso em 04 jan. 2017.

COHN, S. **Ailton Krenak**. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

COSTA, D. S. **Histórias e Memórias de Folias de Reis**. Ituiutaba, MG: Egil, 2010.

_____. **Encruzilhadas do corpo (em) processo: f(r)icção arte-vida na criação de uma dança-teatro brasileira**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

_____. **Encruzilhadas de uma dança-teatro brasileira: f(r)icção arte-vida no processo criativo**. Curitiba: Prismas, 2016.

_____. A experiência performática no giro de Folia de Reis. **Revista Rascunhos – caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas - UFU**, vol. 4, nº 3, pp. 47-65, jul/dez 2017. Disponível em: <https://goo.gl/1QyVon>. Acesso em 01 jun. 2018.

COUTO, M. **Raiz de orvalho e outros poemas**. Portugal: Editorial caminho, 2001.

_____. **Estórias abensonhadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CSORDAS, T. J. Modos Somáticos de Atención. In: CITRO, Silvia (coord). **Cuerpos plurales – Antropologia de y desde los cuerpos**. Buenos Aires: Biblos, 2011. pp. 83-104.

DANTAS, M. F. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento (UDESC)**, v. 2, nº 27, pp. 168-183, Dezembro, 2016. Disponível em: <https://goo.gl/EfC7mf>. Acesso em: 03 jun. 2018.

DOMENICI, E. L. **A experiência corpórea como fundamento da comunicação**. 2004. 123 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

_____. A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas. In: **Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. Universidade Federal da Bahia. Nº. 23, out, 2009. Salvador/BA: UFBA/PPGAC, 2009.

DUBATTI, J. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. Tradução de Sérgio Molina – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

DURÃES, N. A. **Histórias ao pé do Morro: um estudo da oralidade e performance dos narradores do Morro Alto, comunidade rural, Bocaiúva-MG**. 114p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FABRINI, V. Sul da cena, Sul do Saber. **Moringa**, v. 4, n. 1, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/16121/9207>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FARGETTI, C. M. **Fala de bicho, fala de gente**: cantigas de ninar do povo juruna. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.

FEDIUK, E., STAMBAUGH, A. P. **Corporaliddaes escénicas**: representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance. Buenos Aires – Argentina / Los Angeles – USA, Argus-a Artes y Humanidades, 2016.4

FERÁL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, nº 8, pp. 197-210. Acesso em: <https://goo.gl/qFJGxb>. Disponível em: 14 mar. 2019.

FERNANDES, C. A. **(Re)tratos discursivos do Sem-Terra**. Uberlândia: EDUFU, 2007.

FERNANDES, S. Experiências de performatividade na cena brasileira contemporânea. **ARJ**, vol. 1, nº 1, pp. 121-132, Jan/Jun 2014. Disponível em: <https://goo.gl/RaxMcK>. Acesso em: 14 mar. 2019.

FORTIN, S. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa artística. Tradução: Helena Maria Mello. **Revista Cena**, Porto Alegre, n.7, pp. 77-88, 2010. Disponível em <https://goo.gl/sAKtEV>. Acesso em 09 ago. 2018.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

FREIRE, P. **Pedagogia da Esperança**: um reencontro com a pedagogia do oprimido. 21ª ed. Rio de Janeiro: Paz&Terra, 2014.

GAMBINI, R. **Espelho índio**: a formação da alma brasileira. 2ª ed. São Paulo: Axis Mundi/Terceiro Nome, 2000.

GLISSANT, É. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GREINER, C. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. 3ª ed. Tradução de Aldomar Conrado. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1987.

GRUZINSKI, S. **O pensamento mestiço**. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol séculos XVI-XVIII.** Companhia das Letras, SP, 2003.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP&A, 2011.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Tradução: Adelaine La Guardia Resende et al. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: **Contaço de histórias: tradição, poéticas e interfaces.** Fabio Henrique Nunes Medeiros e Taiza Mara Rauen Moraes. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015, pp. 155-188.

HERRMANN, D. **Caderno e notações: a poética do movimento no espaço de fora.** Belo Horizonte: Dudude (Maria de Lourdes Tavares Herrmann), 2011.

HYDE, L. **A astúcia cria o mundo: trickster – mito, trapaça e arte.** Tradução: Francisco R. S. Innocêncio – 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

IANNI, O. A metáfora da viagem. In: **Enigmas da modernidade-mundo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

INGOLD, T. **Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição.** Tradução de Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida - emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, pp. 25-44, jan/jun. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v18n37/a02v18n37.pdf>. Acesso em 4 mar. 2019.

IZQUIERDO, I. **A arte de esquecer: cérebro, memória e esquecimento.** Rio de Janeiro, Vieira e Lent, 2004.

JECUPÉ, K. W. **A criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani.** São Paulo: Peirópolis, 2001.

KATZ, H.; GREINER, C. Por uma teoria corpomídia. In: GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados.** São Paulo: Annablume, 2004. pp. 126-136.

KLEIN, G. Transmitir a dança: legado e tradução das coreografias de Pina Bausch. **Revista Brasileira da Presença** (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), nº 3, v. 08, set 2018. Disponível em: <https://goo.gl/xY6BCn>. Acesso em 31 dez 2018.

KOPENAWA, D. e ALBERT, B. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami.** Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, A. O resgate do mundo mágico. In: PEREIRA, Jesus Vasquez; WORCMAN, Karen. **História falada: memória, rede e mudança social**. São Paulo: SESC-SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. A Potência do Sujeito Coletivo. [Entrevista cedida a] Blog Combate ao Racismo Ambiental, em 2 de junho de 2018. **Blog Combate ao Racismo Ambiental**, 2 jun. 2018. Disponível em: <<https://racismoambiental.net.br/2018/06/02/ailton-krenak-a-potencia-do-sujeito-coletivo-parte-ii/>>. Acesso em: 8 fev. 2019.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metáforas da vida cotidiana**. Tradução de Mara Sophia Zanotto. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: EDUC, 2002.

LARROSA, J. **Linguagem e Educação depois de Babel**. Tradução de Cynthia Farina. 2ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014a.

LARROSA, J. **Tremores: escritos sobre experiência**. Tradução de João Wanderley Geraldi e Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2014b.

LEONARDELLI, P. A memória como recriação do vivido aplicada às artes performativas. **Sala Preta**. Nº 09, pp. 191-201. 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/YS4yx4>>. Acesso em: 23 fev. 2019.

_____. **A memória como recriação do vivido**. São Paulo: Hucitec, 2012.

LEPECKI, A. **Exaurir a dança: performance e política do movimento**. Tradução Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo. Annablume, 2017.

_____. O corpo colonizado. **GESTO**, vol. 3, n. 2. Rio de Janeiro: RioArte, pp. 7-11, jul. 2003. Disponível em: <http://omelhoranjo.blogspot.com/2006/09/o-sindrome-de-stendhal-i-corpo.html>. Acesso em: 23 fev. 2019.

_____. **Saudades do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O Pensamento Selvagem**. Trad. Tânia Pellegrini – 2ª Ed. Campinas, SP, Papirus, 1997.

_____. **Mito e Significado**. Lisboa, Edições 70, 2007.

LIGIÉRO, Z. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, R. **Corpo limiar e encruzilhadas: processo de criação em dança**. Goiânia: UFG, 2012.

LIMA, R.; FALCÃO, J. L. C. Cultura popular: seus contornos, desdobramentos e materializações. **Revista Rascunhos – caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas - UFU**, vol. 3, nº 2, 2016. Disponível em: <https://goo.gl/WAaZvK>. Acesso em 01 mai. 2018.

LISPECTOR, C. **A via crucis do corpo**. Rocco: Rio de Janeiro, 1998.

LOPES, B. A performance da memória. **Sala Preta USP.**, nº 9, 2009, pp. 135-145. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v9i0p135-145>. Acesso em 17 fev. 2019.

LOPÉZ, D. G. **La memória em las culturas de habla – problemas, métodos y técnicas del trabajo histórico com fuentes orales..** Ediciones Santiago, Santiago de Cuba, 2001.

MACCA, M.; ALMEIDA, A. V. de. **Santos Reis: protetores dos viajantes**. São Paulo: Editora Planeta, 2003

MACHADO, I. et al. **Ciranda de lia: história contada, memória preservada, alma lavada**. Uberlândia: EDUFU, 2009.

MAFFESOLI, M. **Elogio da razão sensível**. Tradução Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. 2ªed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

MARCONDES FILHO, C. **O princípio da razão durante: o conceito de comunicação e a epistemologia metapórica: Nova teoria da comunicação III: tomo V**. São Paulo: Paulus, 2010.

MARTINS, L. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. **Orality da memória**. In FONSECA, M. N. S. (Org). **Brasil afro-brasileiro**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. Performances do tempo espiralar. IN: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. **Performance, exílios, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românticas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002.

_____. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Santa Maria, v, 25, pp. 55-71, 2003.

MATOS, O. C. F. O malestar na contemporaneidade: performance e tempo. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de, MONTEIRO, Marianna F. M. e MATSUMOTO, Toberta K. (Org.). **Tempo e Performance**. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

MAUSS, M. **As técnicas do corpo**. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

MEIRA, R. B. Corpo cênico, um meio de estudo de si mesmo, do outro e da sociedade. **Revista VerOuvir (UFU)**, nº 4, 2008. Disponível em: <https://goo.gl/kQifGv>. Acesso em 28 mar. 2018.

MEIRA, R. B. Texto encarnado: uma estratégia de descolonização. Disponível em: <https://goo.gl/S73EFX>. Acesso em: 01 jun. 2018.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura – 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011

MEYER, M. **Maria Padilha e toda sua quadrilha**: de amnate de um rei de Castela a pomba-gira de umbanda. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

MIGNOLO, W. D. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MIGNOLO, W. D. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura un manifiesto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago, GROSGOUEL, Ramón (Comp.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá – Colombia: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

_____. **Desobediência epistêmica: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad, gramática de la descolonialidad**. Buenos Aires – Argentina: Ediciones del Signo, 2010.

_____. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, no 34, pp. 287-324, 2008. Disponível em: <https://goo.gl/5dFh4F>. Acesso em: 06 jun. 2018.

MONTEIRO, A. B. Do jogo e da arte do palhaço da Folia de Reis. In: CALANZAS, Julieta; CASTINHO, Jacyan & GOMES, Simone. **Dança e Educação em Movimento**. São Paulo: Editora Cortez, 2003.

_____. **O palhaço da Folia de Reis**: dança e performance afrobrasileira. Tese (Doutorado em Teatro) – UFRJ, Rio de Janeiro 2005.

MORIN, E. **Ciência com Consciência**. Trad. Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. **O método 3**: o conhecimento do conhecimento. Tradução de Juremir Machado da Silva. 4ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2012.

MULLER, R. P. Ritual, Schechner e Performance. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, pp. 67-85, jul./dez. 2005.

_____. Corpo em movimento e sujeito-personagem: discussão teórico-metodológica sobre uma pesquisa em dança indígena. Anais do **V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, ABRACE**. Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <https://goo.gl/cSQz2N>. Acesso em 31 mai. 2018.

_____. Danças indígenas: arte e cultura, história e performance. **INDIANA – Ibero-Amerikanisches Institut**, nº 21, Berlim, 2004, pp. 127-137. Disponível em: <https://goo.gl/drfL5Y>. Acesso em 31 mai. 2018.

MUNDIM, A. C. da R. **Dança da personagem: um estudo do movimento e da ação na linguagem contemporânea**. 2004. 65 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

MUNDURUKU, D. O banquete dos deuses: conversa sobre a origem da cultura brasileira. Ilustrações de Maurício Negro e Luciano Tasso. Global: São Paulo, 2009.

_____. **A história de uma vez: um olhar sobre o contador de histórias indígenas**. In: Contação de histórias: tradição, poéticas e interfaces. Fabio Henrique Nunes Medeiros e Taiza Mara Rauen Moraes. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015, pp. 155-188.

_____. **Minha vó foi pega a laço**. Brasil, 2 nov. 2017. Disponível em: <http://danielmunduruku.blogspot.com/2017/11/minha-vo-foi-peg-a-laco.html>>. Acesso em: 13 fev. 2019.

NAVARRO, G. **Corpo ficcional: da dança brasileira ao teatro contemporâneo**. 136 p. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

_____. Da experiência, da memória e da imaginação no trânsito entre a pesquisa e a cena. **Anais da Abrace**. In: VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas 2012, Porto Alegre. Anais eletrônicos. Disponível em: <https://goo.gl/D5ZMKJ>. Acesso em: 8 jul. 2018.

NAVARRO, G.; KOPELMAN, I.; SOBRINHO, G. A. Exu: Da investigação da teatralidade na oralidade popular brasileira à tecedura dramatúrgica contemporânea. **Anais ABRACE**, v. 14, n. 1 (2013). Disponível em: <https://goo.gl/1uT84X>. Acesso em: 13 fev. 2019.

NAVARRO, G.; OLIVEIRA, A.; CECCONELLO, P. E.; **Grupo Pindorama**. Campinas: Unicamp, Debate Aberto de Grupo de Pesquisa ou Mesa Temática: III Seminário de Pesquisas do PPG Artes da Cena, Campinas, Unicamp, 2015. Disponível em:

NAVARRO, G.; OLIVEIRA, A. A tensão entre o sagrado e o fazer teatral: uma reflexão a partir do espetáculo Exus, do Grupo Pindorama. **Urdimento**, v. 2, n. 27, pp.249-268, 2016. Disponível em: <https://goo.gl/dcHWBY>. Acesso em 30 mai. 2018.

ORTIZ, R. **A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PAULINO, R. L. da S. **O ator e o folião no jogo das máscaras da folia de reis**. 224p. Tese (Doutorado em Artes). Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP, 2010.

PRANDI, R. Pombagira e as faces inconfessas do Brasil. In: **Herdeiros do Axé**. São Paulo, Hucitec, 1996.

_____. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhias das Letras, 2001.

PEREIRA, S. **Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇO**: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da Unicamp. 211p. Tese (Doutorado em Artes). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2007.

_____. **Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇO**: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da Unicamp. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. **Corpos que esboçam memórias. Anais do Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) – Dança contrações epistêmicas**. Porto Alegre. São Paulo: ANDA. v. 1. pp. 01-11, 2011.

_____. **Pensando a dança dançadamente: ou como falar uma linguagem mais unânime para diferentes “tribos”**. **Anais da Abrace**, v. 11, nº 1, 2010. In: VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas 2010, Porto Alegre. Anais eletrônicos. Disponível em: <https://goo.gl/gg54XS>. Acesso em 23 mar. 2019.

_____. **Novas aproximações com a Tanz Theatralidade. Revista Ouvirouver**. UFU - Uberlândia, v. 11, n. 1, pp. 72-87, jan-jun, 2015.

PEREZ, L. F.; AMARAL, L.; MESQUITA, W. **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

PESSOA, J. de M., FÉLIX, M. **As Viagens dos Reis Magos**. Goiânia: UCG, 2007.

PESSOA, J. de M. **Saberes em Festa**: gestos de aprender e ensinar na cultura popular. Goiânia: UCG: Kelps, 2009.

RAMOS, J. S. **Notas sobre o corpo-encruzilhada: entre o ritual e a cena**. In: CARNEIRO, Ana; KAISERMAN, Nara. **Criações e pedagogias artísticas experimentadas**. Paco Editorial: Jundiaí, 2018.

_____. **O corpo-encruzilhada como saber do sul: uma ecologia de sabres. Ouvirouver (UFU)**. Uberlândia, v. 13, n. 1, pp. 134-146, jan./jun. 2017. Disponível em: Acesso em: <https://goo.gl/MMykfK> .17 jan. 2019.

REGO, J. L. do. **Menino de engenho**. 22ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

RIBEIRO, A. M. **Requalificação urbana: a Fazenda Roseira e a comunidade Jongo Dito Ribeiro Campinas/SP**. 123p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo). Campinas: Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologias. Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2011.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, M. **Pesquisa em Dança: processos e travessias. Revista Dança (UFBA)**. Salvador, v.2, n.1, pp.73-86, jan/jun. 2013. Disponível em: <https://goo.gl/kx3gKg>. Acesso em 01 jun. 2018.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François *et al.* Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

RÓBIN, R. **A memória saturada**. Trad. Cristiane Dias e Greciely Costa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

ROCHA, E. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

ROCHA, T. **O que é dança contemporânea?**: uma aprendizagem e um livro de prazeres. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

RODRIGUES, G. E. F. **Bailarino – Pesquisador – Intérprete**: processo de formação. FUNARTE; RJ, 1997.

ROSA, G. J. Manuelzão e Miguilim: (corpo de Baile). 11ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **Meu tio lauaretê**. In: O melhor de João Guimaraes Rosa: contos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016

SALLES, C. A. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

_____. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 5ª Ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SÁNCHEZ, Licia M. M. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANTOS, B. de S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos estudos – CEBRAP**, nº 79, São Paulo, nov. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004>. Acesso em: 17 fev. 2019.

_____. **A gramática do tempo** – para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2010a.

_____. **Um discurso sobre a ciências**. São Paulo: Editora Cortez, 2010b.

_____. **Para um novo senso comum**: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática. Vol.1 A Crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência. 8ª ed. São Paulo, Cortez, 2011.

SANTOS, B. de S.; MENESES, Maria P. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SANTOS, I. F. dos. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta Pluricultural de dança-arte-educação. 2ª ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

_____. Dança e pluralidade cultural: corpo e ancestralidade. **Revista Múltiplas Leituras**, v.2, n. 1, pp. 31-38, jan. / jun. 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/Mp1XCY>>. Acesso em: 7 fev. 2019.

SANTOS, J. E. dos. **Os Nagô e a morte: Pàdê, Àsèsè e o culto Égun na Bahia**. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar**. São Paulo: Edusp, 2005.

SANTOS, M. **Metamorfoses do espaço habitado**. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. O lugar e o cotidiano. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M.P. **Epistemologias do Sul**. Cortez: São Paulo, 2010.

SANTOS, R. dos. Notas a respeito do simbolismo de Exu na produção de uma filosofia do trágico no Brasil. **Revista Cult**, nº 204, Ano 18, agosto 2015.

SCHECHNER, R. **Restauração do comportamento**. In: BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Hucitec, 1995.

_____. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 20, pp. 1-360, 2011. Disponível em: <https://goo.gl/vb4Pdn>. Acesso em 13 jan. 2019.

_____. **Estudios de la representación**. Uma introdução. Richard Schechner. Trad. Rafael Sevogia Albán. México: FCE, 2012.

SELJAN, Z. **Exu: o cavaleiro da encruzilhada**. Rio de Janeiro: Grafiline, 1993.

SETENTA, J. S. **O fazer dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador, EDUFBA, 2008.

SOARES, S. J. P. **O corpo-testemunha na encruzilhada poética**. 2018. 251 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SODRÉ, M. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.

_____. **Pensar nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STRAZZACAPPA, M. e MORANDI, C. **Entre a arte e a docência – a formação do artista da dança**. Campinas: Editora Papirus, 2006

TAYLOR, D. **Introducción. Performance, teoría y práctica**. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela A. (eds.) **Estudios avanzados de performance**. Trad. de Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011.

_____. **Estudios sobre representación: un enfoque hemisférico.** In: SCHECHNER, Richard. Estudios de la representación. Uma introdução. Richard Schechner. Trad. Rafael Sevogia Albán. México: FCE, 2012.

_____. **O arquivo e o repertório:** Performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013a.

_____. **“Traduzindo performance”.** Prefácio. In: DAWSEY, John et al. Antropologia e performance: ensaios Napedra. São Paulo, Terceiro nome, 2013b.

TELLES, N. A experiência como atitude metodológica na pesquisa em teatro. **Anais ABRACE**, v. 8, n. 1 (2007). Disponível em: <<https://goo.gl/tuNh7S>>. Acesso em: 6 fev. 2019.

TRINDADE, L. Exu: símbolo e função. **Revista África – USP**, nº 4, 1981. Disponível em: <<https://goo.gl/pLcgZt>>. Acesso em: 30 mai. 2018.

TURNER, V. W. **O processo ritual:** estrutura e antiestrutura. Tradução de Nancy Campi de Castro E Ricardo A. Rosenbusch. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

VELARDI, M. Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa, **Moringa**, v. 9, n. 1, pp. 43-54, 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/40646>. Acesso em: 5 mar 2019.

VERÁ TUPÃ POPYGUA, T. da S.; EKMAN, A. **Yvyrupa – a terra uma só.** São Paulo: Hedra, 2017.

VIANNA, K. **A dança.** Em colaboração com Marco Antônio Carvalho. São Paulo: Siciliano, 1990.

VIEIRA, R. **Ser, igual, ser diferente – encruzilhadas da identidade.** Porto, Portugal: Profedições, 1999.

VIVEIROS DE CASTRO, E.; CAUX, C. de, HEURICH, G. O. **Araweté:** um povo tupi da Amazônia. 3ª ed. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

VIVEIROS DE CASTRO, E. O recado da mata. Prefácio. In: KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. **A queda do céu:** palavras de um xamã yanomami. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.

_____. **Performance, recepção, leitura.** Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Performance, recepção, leitura.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WACQUANT, L. H. In: CATANI, A. M. et al (Orgs). **Vocabulário Bourdieu**. Editora Autêntica: Belo Horizonte, 2017.

WISNIK, J. M. Cultura pela culatra. **Teresa**, nº pp. 92-103. 2000. Disponível em: <<https://goo.gl/fUFCDL>>. Acesso em: 4 mar. 2019.

per Onde andam nosso corpo?