**Encruzilhadas Poéticas:**

***performances* negras na Amazônia**

*Carmem Pricila Virgolino Teixeira*

UFPA – [carmemvirgolina@gmail.com](mailto:carmemvirgolina@gmail.com)

*Giselle Guilhon Antunes Camargo*

UFPA – [giguilhon@yahoo.com.br](mailto:giguilhon@yahoo.com.br)

(orientadora)

**Resumo:** O presente textotem por intenção evidenciar a produção de conhecimento gerada nos terreiros de matriz cultural africana em Belém, em diálogo com conceitos provenientes dos estudos das *performances* negras no Brasil, tais como “ambientes de memória” e “forças motrizes”. Para se pensar os corpos dançantes – corpos-territórios poéticos negros – desses espaços habitados por culturas de matriz e motriz africana, pretende-se colocar em diálogo as narrativas da trajetória pessoal de Carmem Virgolino com as práticas culturais afro-brasileiras e negro-africanas, incluindo a dança, e com as narrativas orais afro-religiosas.

**Palavras-chave:** *Performance* Negra. Narrativas Orais. Motriz Africana. Território. Memória.

**Resumen:** The present text intends to highlight the production of knowledge generated in the *terreiros* of African cultural matrix in Belém, in dialogue with concepts from the studies of black performances in Brazil, such as “memory environments” and “driving forces”. In order to think about the dancing bodies – black poetic bodies-territories – these spaces inhabited by cultures of African matrix and motrix, it is intended to put in dialogue the narratives of the personal trajectory of Carmem Virgolino with the Afro-Brazilian and negro-African cultural practices, including dance, and with the Afro-religious oral narratives.

**Palabras-clave:** Black Performance. Oral Narratives. African Motrix. Territory. Memory.

1. **Vivência e Escrita**

Considero importante informar à leitora e ao leitor sobre os caminhos que trilhei para chegar nesta escrita. Escrita sentida e tecida “entre” diversos caminhos – encruzilhada de mundos, saberes, práticas e rExistências. Para quem quiser adentrar os caminhos para os quais este texto convoca, faz-se necessário saber que falo a partir de uma *encruza*: entre rituais e artes cênicas, entre experiência e reflexão, entre a escrita do que se inscreve no corpo enquanto gesto fundante, remontando cosmologias, e o que é transferido para a escrita das letras no papel.

Convoco, desta maneira, quem me lê, a percorrer os caminhos que teço, sabendo que é da *encruza* que vos falo e os convido a considerar “emoção”, “intuição” e “trajetória” categorias constituintes da produção de conhecimento sobre o existir. Desta forma, o termo encruzilhada, símbolo de grande relevância para as culturas de matriz africana, é aqui utilizado, também, como categoria epistemológica, justamente para explicitar esse trânsito entre mundos, no qual me situo. Ao me apropriar do conceito de “encruzilhada”, estabeleço um diálogo com Leda Martins (2003):

Na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sígnico, interações e interseções, utilizo-me do termo encruzilhada como uma clave teórica que nos permite clivar algumas das formas e constructos que daí emergem. A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos [...] (MARTINS, 2003, p. 69).

Esses caminhos que menciono dizem respeito à minha trajetória pessoal que, aos poucos, foi ao encontro da ancestralidade que me conduziu até aqui – desde meu primeiro contato com a *Capoeira Angola*, passando pelas práticas de dança afro-brasileira, até chegar nas casas de axé que conheci e frequento. Nesta escrita, quero injetar algumas doses de narrativas pessoais, provenientes tanto de mestras e mestres de culturas de motrizes africanas, como de parceiros e parceiras do fazer artístico, cientistas sociais, filósofas e filósofos, poetas, ativistas e forças da natureza.

Queremos pensar, sobretudo, onde se manifestam as *performances* negras na cidade de Belém, compreendendo *performance* enquanto categoria analítica e epistemológica. Utilizo aqui o conceito de “motrizes” no lugar de “matrizes”, pois a noção de motrizes se refere a um profundo engajamento do corpo do *performer* no momento em que restaura um comportamento performático. Embora ancorada num conhecimento ancestral, a *performance* – quer ritual, lúdica ou teatral – mantém características de semelhanças e adaptações com uma matriz que passará por modificações quando levadas em consideração as variantes referentes ao *performer*, à audiência, ao espaço e à função da *performance* que está acontecendo.

[...] no decorrer do aprofundamento do estudo das *performances* como dinâmicas interculturais em que a arte, a religião, a filosofia são reprocessadas por comportamentos lúdicos corporais, o termo matriz se tornou insuficiente. Ele remete a uma única origem, quando o que se observa é que dessas origens, dinâmicas próprias foram preservadas; entretanto, muitas de suas formas iniciais foram perdidas ao contato e contágio com outras culturas. Além do mais, não poderíamos falar em uma única matriz africana, pois incontáveis e díspares são as culturas daquele continente, mesmo considerando somente aquelas provenientes das regiões subsaarianas. O presente estudo procura apontar para a existência não apenas de uma única “matriz africana”, mas, sobretudo de “motrizes” desenvolvidas por africanos e seus descendentes e simpatizantes no Brasil, presentes também na diáspora, e celebrações festivas e ritualísticas no continente americano independentemente dos limites territoriais e/ou linguísticos dos seus habitantes. Estas motrizes, sim, apresentam características semelhantes, não só em suas funções como em seus elementos constituintes e por serem historicamente trazidas do Continente Africano e reconfiguradas no solo brasileiro eu as denomino Afro-Brasileiras (LIGIÈRO, 2011, p. 06).

Na encruzilhada, minha escrita pretende apontar para o aprendizado com sujeitos sociais que ensinam outras formas de entender o mundo, quais sejam, aquelas pautadas na visão de mundo de ancestralidades africanas e no conhecimento produzido nos terreiros. Onde nós esquecemos os sentimentos, a intuição e o fazer prático como parte relevante para a percepção da/sobre a vida? Para além do conceito individualista de autoria, e em detrimento dele, lanço um olhar para a constatação de que, embora um texto possa ser escrito por uma única pessoa, antes da escrita, existe toda uma teia ancestral, comunitária de afetos, construída em repetidos encontros, que aumenta o desejo de estarmos vivas e proporciona o acesso aos saberes e ambientes de memória que nos mobilizaram e nos trouxeram até aqui.

[...] como afirma [...] Roach, “as *performances* revelam o que os textos escondem”. Afinal, como também nos alerta Pierre Nora (1994), a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos etc., mas constantemente se recria e se transmite pelos ambientes de memória, ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes. As *performances* rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais, recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos, metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua *performance* (MARTINS, 2003, p. 67).

Trata-se de uma escrita que quer contribuir para questionar a epistemologia hegemônica, sobretudo no seu formato de objetividade cartesiana, o qual pede afastamento de seus supostos objetos de estudo como prova de imparcialidade, veracidade, legitimidade. Aqui não falarei em objetos, e sim em sujeitos, falarei em imersão e ecologia de saberes.

Já não falo hoje de uma ciência pós-moderna, falo de uma ciência emancipatória, de uma ecologia de saberes. Portanto, eu vejo, aqui, um embrião, digamos assim, de uma forma de colaboração muito mais dinâmica, muito mais interessante, em que as pessoas fiquem a conhecer melhor não só o meu trabalho, mas o dos meus interlocutores (SANTOS, 2011, p. 31).

Em sua grande maioria, o privilégio acadêmico da produção de conhecimento elaborada nas universidades tem servido à manutenção do poder colonial que segrega mulheres, negros e pobres e desqualifica outros conhecimentos, outras vozes. Um formato de escrita elitista, racista e sexista, focado numa racionalidade eurocentrada, afirmando separações entre mente e corpo, sujeito e território, sujeito e meio social, servindo, desse modo, ao projeto da manutenção da colonialidade dos saberes, dos seres... e por que não dizer, dos sentires?

A divisão de sujeito-objeto, a “objetividade” – entendida como “neutralidade” –, o mito de um ‘Ego’ que produz conhecimento ‘imparcial’, não condicionado por seu corpo ou sua localização no espaço, a ideia de conhecimento como produto de um monólogo interior, sem laços sociais com outros serres humanos e a universalidade entendida como algo além de qualquer particularidade continuam sendo os critérios utilizados para a validação do conhecimento das disciplinas nas universidades ocidentalizadas. Qualquer conhecimento que pretenda surgir do corpo político do conhecimento (ANZALDÚA, 1987, 1987; FANON, 2010) e chegar à geopolítica do conhecimento (DUSSEL, 1977), em oposição ao mito do conhecimento da egopolítica cartesiana, é visto como tendencioso, inválido, irrelevante, sem seriedade, parcial, isto é, como conhecimento inferior [...] (GROSFOGUEL, 2016, p. 30).

Busco também o diálogo com a escrita literária, tomada como caminho para legitimar a subjetividade e os sentimentos, matéria-prima para a produção textual, onde utopia e realidade crua se encontram, onde o diálogo com os poetas da palavra se faz possível! Considero, assim, o próprio discurso acadêmico um tipo de literatura na qual a subjetividade está implicada desde a escolha de meu tema de pesquisa – cá estou, entre as vozes dos *camaradas*, aqueles que vieram antes de nós, antes dos poetas, antes dos ativistas...

Vou também ao encontro de escritoras negras como Conceição Evaristo, que vêm mostrando em suas escritas poéticas o exercício da escrita como tomada de protagonismo no campo epistemológico. Isso em um país no qual o acesso ao letramento e, consequentemente, à produção do discurso escrito sempre foi privilégio de classes abastadas e, predominantemente, de pessoas brancas. O que essas escritoras trazem de inovador, além da inserção em campos que lhes foram outrora negados, inspira-me.

Tais autoras trazem a dimensão da experiência para a produção literária, assim como a dimensão da amorosidade, do sentimento, como marcas dessa poética. Falas que não se dão sozinhas, mas com a consciência da representatividade de experiências vividas coletivamente. São várias camadas de emoção em narrativas com lugares de fala muito bem situados – de quem vive o papel de estar na base da pirâmide social do país.

Segundo Barrosi, em artigo que estuda a poética de Conceição e seu conceito de *escrevivência*, a escrita poética parte justamente do entrelaçamento entre memória e experiência: “a noção de escrevivência, instituída pela potência da escritura (po)ética de novas maneiras de existir que não aquelas instituídas pelo histórico escravagista e colonial, mas buscando a criação de um campo simbólico que entrelaça história, memória e experiência.”

Vale lembrar, porém, que o conhecimento negro vem se fazendo e se constituindo em territórios que precedem a escrita das letras, daí minha escolha em trabalhar a *performance* enquanto categoria epistemológica em diálogo, principalmente, com Zeca Ligièro e Leda Martins, para pensarmos as danças e dramaturgias negras, em Belém.

Conforme afirma Richard Schechner, “o termo ‘*performance*’ é inclusivo, podendo aludir tanto a hábitos do cotidiano quanto a jogos teatrais, práticas esportivas, teatro, dança, cerimônias, ritos e *performances* de grande magnitude”. Segundo o autor, a *performance* tanto se desenha como um leque como também pode ser pensada como uma rede de inter-relações, interlocuções, movimentos e ações motivadas e recuperadas. Em *Performance Theory*, Schechner afirma que uma tentativa de definição do termo podia ser: “Ritualized behavior conditioned/permeated by play”. Essa conceituação já incluía, potencialmente, o germe da definição clássica posterior de *performance* como “twice behavior behaved”, comportamento duplamente restaurado que enfatiza a ideia de hábito e de repetição, implicados na modulação anterior [...] (MARTINS, 2011, p. 102).

Foi em Belo Horizonte, sudeste do Brasil, numa das encruzilhadas da vida, que eu, tomada por inspirações, conceitos e experiências grafados em meu corpo, passei a foliar uma cultura proveniente do Maranhão – o *Tambor de Criola*. Muitos anos antes, em meados da década de 1990, nas visitas à cidade de São Luís, capital vizinha à minha cidade natal, Belém do Pará, sempre ficava impressionada quando encontrava pelas ruas, em companhia de minha tia, rodas com corpos femininos que se contorciam em resposta a síncope de tambores consideravelmente mais agitados que aqueles aos quais eu estava habituada em Belém.

“*Desnalgamentos*, *bamboleios*, *sapateios*, *cirandeios*”, diria Bruno de Menezes em *O Batuque*, mas nos recônditos de minha infância, ainda desconhecia as rimas da literatura e não sabia tematizar como o Bruno, a negritude amazônica. Naquele momento me importavam o colorido das saias e o vento salgado do mar que banha São Luís, assim como a força da música, coisas que por si só já traziam bastante poesia, embora eu ainda não soubesse nomeá-las como tal... eu as sentia e assim as sabia... São essas, dentre as várias lembranças, as mais fortes que povoam a minha memória quando revisito a infância, a adolescência... e quanto encanto! Eu nem suspeitava, naquela época, estar perante o sujeito que seria para mim, futuramente, uma grande questão: as narrativas contadas, através dos corpos, nas danças afro-brasileiras, o conhecimento incorporado das danças dos terreiros de práticas culturais de motriz africana na Amazônia belenense. Mas antes de qualquer reflexão sobre esse assunto, palavras não encontro para falar do tanto de liberdade que as práticas dessas danças me fizeram experimentar. E assim, somente muitos anos depois, para além do enorme prazer estético que a mera contemplação dessas danças me causava na infância, eu pude também *boiar tambor* na gira, já na capital mineira, em 2007. Deixando girar...

1. **Santo que me gira os pés**

Desde a época em que eu visitava, na adolescência, a “ilha do *reggae*”, a capital do Maranhão, encontrava muitas semelhanças entre as ruas antigas de lá e as de Belém: à época eu não sabia que todo esse território já havia sido, em tempos mais antigos, unificado como Grão-Pará, e não posso deixar de mencionar que também via um pouco de *Carimbó*, descendente, por sua vez, do *Lundun*, no *Tambor de Criola*. Essa manifestação, como todas as outras de motriz negra no país, segundo alguns estudiosos da área, acontece na união do tripé dança, canto e percussão – sem separar o sagrado do telúrico –, manifestando-se nos corpos que louvam, no caso do *Tambor de Criola*, São Benedito, santo preto, com cantos-danças-batuques.

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

A presença de mestres guardiões das memórias dos ancestres, assim como a formação de rodas, espaço-tempo de uma África em diáspora, caracteriza todas essas manifestações. Saias coloridas rodopiam em corpos femininos que se expressam com liberdade de improvisos, coros de tambores geram ritmos de frenesi pelas mãos dos homens tocadores e cantadores, e os corpos, no esbaldar da alegria, giram sem parar até a *punga*, que ocorre no centro da roda, que vibra com os rodopios e requebros das solistas de pés descalços, acompanhadas por vezes pelo bradar das mulheres, que incentivando a solista ao centro da roda, gritam: *Ê coreira!*

Retomando o conceito de motrizes de Ligièro, percebemos que é possível pensar em uma infinidade de possibilidades e adaptações de *performances* negras que se propagaram em solo americano. Embora sempre pautadas na repetição de partituras corporais bem-sucedidas, ou seja, nos corpos dos mestres, o conceito de motrizes nos leva a identificar que os comportamentos ancestrais africanos, em solos de diáspora, assumem especificidades em suas manifestações assim como semelhanças em elementos que as estruturam. O *Carimbó* e o *Tambor de Criola*, enquanto formas culturais expressivas da cultura negra da/na Amazônia brasileira litorânea, também se aproximam e se distanciam em suas formas.

Segundo Ligièro, há nas *performances* africanas, por um lado, uma eterna reconstituição dos conhecimentos a partir das narrativas dos mais velhos (mestras e mestres) como bibliotecas vivas – aquelas e aqueles que, através da transmissão oral, irão repassar as memórias, mas também na alegria presente no (re)conhecimento dos corpos, onde o saber-fazer do *performer* se mostra na execução da *performance*, realizada no e pelo corpo; conhecimento incorporado, trazendo o passado ao presente, e projetando o porvir. Para o autor (2011, p. 108):

[...] as *performances* africanas, estendendo-se as manifestações afro-brasileiras, possuem como principais características: 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 culto aos ancestrais por meio do culto ou do transe; 4) a presença de um mestre que guarda o conhecimento da tradição e que, através da iniciação, transmite o legado, e que na maioria dos casos é também o *performer* líder do ritual e/ou da celebração; e a 5) utilização do espaço em roda – as *performances* se movimentam dentro do círculo enquanto a plateia assiste em volta.

Investigando-me, muitas vezes, sobre meu interesse em relação a práticas culturais afrodescendentes, perguntava-me o porquê de eu, sendo pessoa de pele mais clara, ter mantido uma busca pela negritude que perpassa minha formação e descendência, enquanto proveniente de uma família inter-racial. Foi em meu corpo, nas danças e na prática da *Capoeira*, que fui reconhecendo a presença dessa ancestralidade.

A *Capoeira* – dança, luta, ritual, filosofia de vida, postura política, *“um hábito cortês, uma coisa vagabunda que cultivamos dentro de nós”*, como diria Mestre Pastinha – é um jogo marcado pela circularidade, pelo canto coral responsorial, por gestos e movimentos próximos ao solo (como que riscando linhas e pontos de religiões ancestrais), com uso de instrumentos percussivos. Base de todo o meu reconhecimento em práticas de culturas e estéticas negras, a *Capoeira Angola* me fez iniciar um processo de autoconhecimento, identidade, politização e exercício estético. Posteriormente, passei a experimentar a prática da *Capoeira* como técnica de preparação para atuantes, nos espetáculos que comecei a elaborar, dirigir, encenar...

Mas quais as características da negritude amazônida e de seus territórios? Suspeito ver nos corpos que dançam as danças de motrizes africanas um desses territórios. Se, de acordo com as teorias da *performance*, o conhecimento incorporado atualiza comportamentos restaurados, vemos, então, nas danças – sagradas e de folguedo, assim como também nas de palco –, a instauração de Áfricas nas Américas ou, mais precisamente, neste caso, na Amazônia, numa sucessão em linearidade, de um aprendizado corporal repassado pela oralidade e pela ligação com um mestre ancestral.

Encontramos nos terreiros – territórios de práticas culturais de matriz africana – um tipo de conhecimento produzido nas corporeidades e oralidades, assim como nos gestos que contam a história dos ancestrais africanos, conhecimentos vivos de motrizes africanas. Produção literária que se dá em ambientes de memórias, situados além dos muros de universidades, museus e bibliotecas, ou como diria Martins, com quem dialogo para pensar o corpo como território de produção de conhecimento: “O corpo, em contínuo processo de deslocamento e de ressignificação, torna-se ele próprio uma geografia, uma paisagem, um território de linguagens, um continente sem fim trespassado de palavras.”

Venho circulando por espaços que, pela cultura dominante, vêm sendo, não sem resistência, subalternizados: falo especificamente de culturas negras. Subalternizados pelo olhar perverso do colonizador e da colonizadora; porém altivos na *rExistência*, no conhecimento da vida, experiências e conhecimentos, sentindo-os com racionalidades várias, compreensões por vias situadas muito além de um simplismo reducionista, dicotômico.

[...] mais do que resistência, que significa reagir a uma ação anterior e, assim, sempre uma ação reflexa, temos r-existência, [quer] dizer, uma forma de existir, uma determinada matriz de racionalidade que age nas circunstâncias, inclusive reage, a partir de um *topoi*, enfim, de um lugar próprio, tanto geográfico como epistêmico. Na verdade, age entre duas lógicas (GONÇALVES, 2012, p. 51).

Na Região Norte do Brasil, assim como no Nordeste, o projeto de embranquecimento da nação não se concretizou. Então, como não associar as discriminações que nortistas e nordestinos sofremos na Região Sudeste como mais uma marca da perseguição e do preconceito que toda a cultura negra sofre? Fora da Amazônia me descobri nortista, estrangeira dentro do próprio Brasil, que na sua terceira maior capital, em muitos momentos, sugeria a mim o lugar da mucama – por ter ousado migrar?! Quero dialogar com a ideia que a pesquisadora Lélia Gonzales, que utiliza o termo “mucama” para pensar racismo e sexismo como pilastras de formação da sociedade brasileira, tentando impor à mulher negra um lugar de subalternidade.

Acontece que a mucama permitida, a empregada doméstica, só faz cutucar a culpabilidade branca porque ela continua sendo mucama, com todas as letras. Por isso ela é violenta e concretamente reprimida. Os exemplos não faltam, nesse sentido; se a gente articular divisão racial e sexual do trabalho fica até simples. Por que será que ela só desempenha atividades que não implicam em lidar com o público? Ou seja, atividades onde não pode ser vista? Por que os anúncios de emprego falam tanto em boa aparência? Por que será que na casa das madames ela só pode ser cozinheira, arrumadeira ou faxineira e raramente copeira? Por que é natural que ela seja a servente nas escolas, nos supermercados, nos hospitais etc.? (GONZALEZ, 2012, p. 233).

Essa mentalidade se faz presente na Amazônia e em Belém, pois aqui também estamos imersos numa cidade racista, sexista, excludente... O que dizer sobre a prática de “trazer” meninas do interior para trabalharem em *casas de família*, em condições duvidosíssimas, muitas vezes!? Com uma classe dominante que internalizou muito bem os valores da colonização, por um lado, sob o pretexto, de que somos mestiços, morenos, tenta-se homogeneizar os sujeitos, para desta forma invisibilizar suas identidades e importâncias; e, por outro lado, lidamos com uma super valorização de padrões colonizados em várias estruturas da cidade.

Por fim, nossas comidas e danças, nossas falas e gestos... herdamos de quem? Lembro de *Mametu Nangetu* falando sobre como se sentia ao dançar com o *Nkissi* e dizer *“quando eu danço, eu sou uma rainha”*. Essa frase diz muito sobre a possibilidade de instaurar, com a dança, territórios de subversão da lógica colonizadora dos corpos. Qual a importância de falar sobre danças negras na cidade? Muitas importâncias, dentre elas pensar o porquê de, no curso de Graduação de Dança da UFPA, não haver uma cadeira, ao menos uma, voltada para o ensino de danças de motrizes africanas, se na Amazônia não somos predominantemente europeus.

Pés que giram descalços nas rodas, braços arqueados para o alto nos giros que ocupam terreiros, ruas... Os pés fazem desenhos na terra, respondem ao frenesi dos tambores, num sempre diálogo entre dançante e tocador. *“E fica num gira, num gira girando, chamando pra roda pra modo de girar”*, como diria a poeta Roberta Tavares.

1. **Procurando Ogum, que é o caminho em si, *encontrei casa de ter onde ir***

Em Belo Horizonte, só aumentava em mim a necessidade de encontros com negritudes e aprendizagens com outras formas de organização, *aquilombamentos*. Foi aí que passei a praticar dança afro-brasileira de palco e foi como voluntária num projeto social na comunidade da Vila Fazendinha que, mesmo sem saber exatamente o significado, vi-me pela primeira vez diante de um tabuleiro de *jogo de búzios*, ouvindo de Mãe Ifigênia[[1]](#footnote-1), Mametu Muiandê, que eu era filha de Ogum: *“é ele que te faz correr mundo, filha!”*

Naquele momento, em 2001, meu trabalho como voluntária era acompanhar aulas de *Capoeira Angola* para crianças da comunidade de Vila Fazendinha, onde a Mametu fundou o Quilombo *Manzo Ngunzo Kaiango*. Por desejo de autoconhecimento, curiosa em saber o que significava, afinal, ser ‘filha de Ogum’ – mas também por identificar nos capoeiristas com os quais eu convivia há alguns anos como adepta, um pertencimento a um grupo de guerreiros –, lancei-me ao encontro do *Rei de Irê[[2]](#footnote-2)*. Foram muitos anos depois que me deparei com outras características desta entidade, para além da faceta que ficou mais conhecida no Brasil *– “Ogum é aquele a quem pertence tudo de criativo no mundo”*, diz Prandi (2001, p. 99).

Uma imagem contendo menina, mesa, jogando, pequeno

Descrição gerada automaticamente**Desenho de uma pessoa

Descrição gerada automaticamente com confiança baixa**

Figura 1. Aulas de Dança afro-brasileira, Associação Cultural ‘Eu Sou Angoleiro’, 2015. Dançarinas: Silvia Januária e Carmem Virgolino. Figura 2. Xilogravarua de Saluba Nanã, de Jean Ribeiro, 2016. Belém, PA.

Senhor da forja, general de exércitos, o artista primevo, aquele que pela tecnologia transforma o mundo, que o recria, embora seja mais conhecido no Brasil como o guerreiro violento. A força de Ogum é a força da criação! Como não lembrar que sob a insígnia da violência há também a força de quem transforma o mundo, recriando-o!? Como não lembrar de outras culturas do mundo, nas quais narrativas sobre como o homem passou a intervir na natureza – ou seja, sobre a invenção da cultura – nos trazem a figura de algum ente generoso que traz o fogo aos homens, beneficiando-os!?

Segundo Bachelard, filósofo francês que constitui suas exegeses pautado na observação da maneira como os quatro elementos materiais da natureza influenciam a constituição do imaginário humano, embora nunca tenha feito citações para além da própria redoma europeia, em *A Terra e os Devaneios da Vontade*, ao falar sobre o lirismo do ferreiro, associa-o com a força do trabalho, com a energia violenta que serve à transformação. Encontrei possíveis analogias entre a fala de Bachelard e o arquétipo presente na figura de Ogum, o ferreiro, criador de todos os utensílios de ferro.

Parceria entre inteligência e coragem, o ferreiro está diretamente ligado à criação e (co-)criação da realidade, deixando de ser passivo diante dela. “O senhor da forja é um senhor do universo. Trabalha o mundo como um operário trabalha o universo” (Bachelard, 2013, p. 128). Cheio de virtudes dialéticas, Ogum, que é capaz de tantas fúrias, também cria, protege e destrói. Ao dançar, encenar, escrever, (re)crio com o criador; meu corpo-faca riscando o chão, produzindo uma escrita-navalha; com a força do deus que visita quem ele escolhe, meu sentimento de profundo pertencimento. “Ogum está em mim como está no magma da terra.”

Dentre as histórias que ouvi sobre esse orixá nos terreiros em que estive, de Minas Gerais e do Pará, afeta-me com paixão aquela que o relaciona com as palhas de Mariô, o dendezeiro: Havia um homem muito pobre que tinha sido humilhado por vários poderosos de uma cidade. Este homem consultou o oráculo que o recomendou um *ebó*, uma oferenda, e no ato do ritual foi agraciado com a presença do deus Ogum, a quem pôde contar sua dor. O orixá mandou que o homem marcasse a porta das pessoas amigas, pois naquela noite, todos daquela cidade morreriam, exceto os que possuíam ramos de palmeiras em suas portas. Ogum, o protetor. Ogum das estradas, do caminhar e do próprio caminho.

Tudo o que a experiência de deslocamentos, através de caminhos entre Norte-Sudeste, me fez *sentipensar* foi extremamente significativo para mim. Não pertencemos a um país uniforme e sim a um imenso amálgama de inúmeras variantes culturais, no qual as elites locais, doutrinadas pelo projeto colonial, passaram, no decorrer da história, a estabelecer, especificamente com a região amazônica, a reprodução de um projeto de exploração de recursos naturais, exotização das culturas locais e fetichização dos nativos.

Fora do Pará por tanto tempo, e há tantas distâncias, reconheci-me pela primeira vez na vida como mulher nortista. Fora da Amazônia, descobri-me *amazônida*, fora do meu chão, em êxodo, em deslocamento, quase tudo que eu experimentava culturalmente em Minas Gerais se dava numa dinâmica bem distinta da que eu estava acostumada na vida nortista. E embora eu já estivesse inserida em alguns circuitos da *Capoeira Angola* e da dança afro-brasileira, na capital mineira, foi somente no contato com o *Tambor de Criola*, que reencontrei ventos da terra natal, reminiscências.

Foi quando passei a integrar o grupo de *Tambor de Criola* Rosa de São Benedito, coordenado pelos camaradas Paulo Lobato e Mariana Bracks, que pude sentir o calor das proximidades da linha do Equador. Louvando santo preto, cozinheiro, lembrei-me da beleza da cultura do Norte e minha saudade da terra natal transbordou. A lembrança de tantas águas, perante a fogueira que esquentava o coro dos tambores, no preparo para a roda, liquefazia-me em nostalgia. Transcrevo o depoimento de Mestre Paulo Lobato (entrevista concedida em 2020) sobre sua trajetória no *Tambor de Criola* e sobre os fundamentos dessa cultura:

Em 2006 eu mudo pra BH e sinto a necessidade de dar continuidade ao *Tambor de Criola* lá em BH e na Serra do Cipó, e lá eu tive oportunidade de conhecer outros mestres da região, lá que me ajudaram com essa troca, né, de conhecimentos. Como eu já conhecia a ciência da construção do *Tambor de Criola*, ficou mais fácil pra mim poder fazer a minha parelha lá e poder dar continuidade à história do meu povo e aí construí uma parelha, comecei a fazer várias oficinas, participamos de vários eventos culturais e aí, em 2008, eu mudo pra BH e a gente constrói uma outra parelha de uma madeira chamada favera. A primeira eu fiz de uma madeira chamada macaíba; essa segunda eu já faço com uma outra madeira mais resistente que eu tenho até hoje, que chama favera, e a gente desenvolve um projeto que chama *Tambor da Lua* ... daí o movimento cresce, vira um grupo, o grupo Rosa de São Benedito, o qual eu tenho até hoje, que tem a finalidade de semear a cultura maranhense nos espaços culturais públicos e interagir colocando todos numa roda só, né!? A finalidade do tambor sempre foi essa, né, colocar todo mundo numa roda, todo mundo é coreiro e coreira nesse momento, não tem cor nem sexo, todo mundo é igual perante São Benedito. [...] aí eu dou continuidade aos meus trabalhos, divulgando a cultura, a gente levando os mestres pra participar dos eventos, porque a finalidade do *Tambor*, também tem essa, é a de valorização da cultura dos mestres, entendeu?...agora, em 2015, eu recebo nomeação de mestre de cultura popular, através dos meus mestres, reconhecimento, e tô aí divulgando essa cultura até hoje, mas essa história começa em 2006, quando eu mudo pra BH, que eu fui descobrir e me descobrir também [...].

Se existe um preconceito explícito contra nordestinos no Sudeste do país, o que há em relação a nortistas é uma prática ameaçadora de invisibilização (temos a impressão de nem constarmos no mapa!), uma vez que nos sentimos facilmente passíveis de termos nossas vidas apagadas, queimadas como nossas florestas. Ou subalternizadas. Em um dado momento da nossa história, esta desconexão com o Sudeste do Brasil, centro econômico do país, eclodiu em revolta popular pelas ruas de Belém – a chamada Cabanagem: maior insurreição popular da história do Brasil, muito pouco contada na história local, imagine-se para o resto do país.

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

Vivemos, contudo, seguindo o sangue cabano que corre em nossas veias, que percorre os nossos corpos, que circula pelas ruas e rios amazônicos, que está presente nas cabanas, giras e girais, e nas palafitas – o desejo de insurgência pulsa contra as condições miseráveis que a sociedade hegemônica pretende impor à população do Norte do Brasil.

Depois de sete longos anos residindo em Minas Gerais, voltei a Belém, capital da Amazônia, terra de águas turvas para mim. Após tanto tempo longe, encontrava-me novamente no momento do retorno, agora como forasteira: tudo era novo outra vez, reencontrar a terra natal significava voltar à mãe terra água, de uma Amazônia úmida, de grandes extensões da cor da terra, tapete verde visto do alto, cortado pelas águas escuras dos rios, onde se respira água. Terra-água. Eu havia me deslocado em 2010 para Belo Horizonte, em busca da vivência com um mestre de *Capoeira Angola* e dança afro-brasileira, Mestre João Angoleiro, passando sete anos longe de casa. Em 2017, deu-se meu retorno à Amazônia belenense. Belém dos altos índices pluviométricos, do solo prenhe de águas que enchem e vazam, território de um povo marcado por um tempo de águas, de marés e chuvas. Memórias profundas que me habitam perante a contemplação deste que dentre todos os elementos é o mais onírico[[3]](#footnote-3): a água.

De volta à cidade natal, querendo me ressocializar, soube de uma oficina de *Tambor de Criola* que seria realizada numa casa de Candomblé angola, no bairro do Marco, e para lá me dirigi. Tratava-se do Mansu Nangetu. Nesta casa, encontrei Mametu Nangetu, a dona do terreiro, que me afetou muito e me afeta, desde o primeiro momento, inspirando-me. *Agô Zumbaranda!* Licença que peço à dona da casa, licença para entrar!

*Zumbarandá* é a mais velha dentre os *Nkissis* – a entidade de Mametu Nangetu. É dito que a lama no fundo das águas pertence a esta entidade, a substância da qual o homem foi feito. E é dito também que ela desafiou até a força de Nkossi, proibindo o uso de instrumentos de aço e ferro em seus cultos. É a mais antiga ancestral.

*A brandura de minha fala*

*na violência de meus ditos*

*ganhei de mãe,*

*mulher prenhe de dizeres,*

*fecundados na boca do mundo.*

*[...] insisto, foi ela.*

(Conceição EVARISTO, 2002)

**Referência****s**

BACHELARD, Gaston. **A Terra e os devaneios da vontade**. Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo, Editora WMF, 2013.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria.São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EVARISTO, Conceição. De Mãe. In: **Cadernos negros-poemas**. Vol. 25. São Paulo: Ed. Dos Autores, 2002.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Revista Ciências Sociais Hoje**. ANPOCS, 1984, p. 223-244.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. **Revista Pós-Ciências Sociais**, São Luís (MA), v. 8, n. 16, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. In: **Aletria** – Revista de Estudos Literários. Belo Horizonte, v. 21, n. 1, jan-abr, 2011, p. 133-146.

LIGIERO, Zeca. **Corpo a corpo.** Estudo das Performances Brasileiras. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2011.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva / Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura:** corpo, lugar da memória. Letras, Santa Maria, n. 26, jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/arti-cle/view/11881/7308>.

MARTINS, Leda Maria. Performance e drama: pequenos gestos de reflexão.In: **Aletria** –Revista de Estudos Literários. Belo Horizonte, v. 21, n. 1, jan-abr, 2011, p. 101-110.

MARTINS. Max. **Poemas reunidos – 1952-2001**. Belém: Editora UFPA, 2001.

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

OYEUMI, Oyèronké. **Conceituando o gênero:** os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas.COSDEMIA. Gender Series. Volume I, Dakar, 2004.

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

SALLES, Vicente. **O Negro na formação da sociedade paraense**. Textos Reunidos, Belém: Paka-Tatu, 2004.

SANTOS, Boa Ventura de Souza. Transdisciplinaridade e ecologia de saberes.In: **Conversações de Artes e de Ciências**.Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade**.Ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. São Paulo: Editora Odysseus, 2003.

TAVARES, Roberta. **Mulheres de fogo**. [Publicado pela autora no ‘Zine’, mini-livro artesanal independente.] Belém, 2018.

1. <http://www.saberestradicionais.org/retrato-de-mae-efigenia-mameto-muiande/> [↑](#footnote-ref-1)
2. Irê foi a cidade, em África, onde Ogum foi rei. [↑](#footnote-ref-2)
3. Para Bachelard (1997, p. 53): [A água] é antes uma perspectiva de aprofundamento para o mundo e para nós mesmos. Permite-nos ficar distantes, diante do mundo. Diante da água profunda, escolhes tua visão; podes ver à vontade o fundo imóvel ou a corrente, a margem ou o infinito; tens o direito ambíguo de ver e de não ver; tens o direito de viver com o barqueiro ou de viver com uma nova raça de fadas laboriosas, dotadas de um bom gosto perfeito, magníficas e minuciosas. A fada das águas, guardiã das miragens, detém em sua mão todos os pássaros do céu. Uma poça contém um universo. Um instante de sonho contém uma alma inteira. [↑](#footnote-ref-3)