

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES DRAMÁTICAS

Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Teatro

# Perambulações da encruzilhada

Um estudo sobre os atravessamentos entre as artes cênicas e as religiões de matriz africana

Carolina Conceição da Silva Alberici

Sob orientação de Mesac Roberto Silveira Jr.

Porto Alegre, 2023

## CIP - Catalogação na Publicação

da Silva Alberici, Carolina Conceição  
Perambulações da encruzilhada: Um estudo sobre os  
atravessamentos entre as artes cênicas e as religiões  
de matriz africana / Carolina Conceição da Silva  
Alberici. -- 2023.  
52 f.  
Orientador: Mesac Roberto Silveira Junior.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Licenciatura em Teatro, Porto Alegre, BR-RS,  
2023.

1. Artes Cênicas. 2. Dança. 3. Teatro. 4.  
Performance. 5. Religiões de Matriz Africana. I.  
Silveira Junior, Mesac Roberto, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

## **RESUMO**

Este trabalho de conclusão de curso de Licenciatura em Teatro, propõe um estudo sobre os atravessamentos entre as artes cênicas e as religiões de matriz africana. Partindo do conceito de ser ou estar na encruzilhada, proposto por Luiz Rufino, a pesquisa segue uma linha autobiográfica da vida da autora e artista, criada em terreiro de umbanda. Ao passear pelas nuances que envolvem as artes cênicas e as religiões de matriz africana, são lançadas reflexões acerca de temas como: apropriação cultural, criação artística, relações de trabalho e educação, trilhando, em sua maior parte, um viés poético.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

Artes Cênicas / Dança / Teatro / Performance / Religiões de Matriz Africana / Autobiografia / Encruzilhada / Apropriação cultural / Educação / Umbanda

*“Santo Antônio que é de ouro fino  
Arreia a bandeira que vamos trabalhar  
Com a chave de São Pedro vamos abrir nossos trabalhos,  
Salve o povo de Aruanda  
São Jorge é nosso protetor  
Abrindo nossos trabalhos nós pedimos a proteção  
a Deus Pai Todo Poderoso e a Mãe da Conceição”*

Ponto de abertura de trabalhos na Umbanda, autor desconhecido.

## Metodologia de escrita do Caos Organizado

*“O rio que fazia uma volta  
atrás da nossa casa  
era a imagem de um vidro mole...”*

*Passou um homem e disse:  
Essa volta que o rio faz...  
se chama enseada...*

*Não era mais a imagem de uma cobra de vidro  
que fazia uma volta atrás da casa.  
Era uma enseada.  
Acho que o nome empobreceu a imagem.”*

*Manoel de Barros*

Pela ausência de hierarquia entre elementos, tal qual ocorre nas manifestações religiosas e populares de matriz afro e indígena, procuro fundamentar nesta pesquisa o estabelecimento da ordem do caos. Há sim uma organização, mas que está muito mais para uma cobra rastejante que um leão triunfante acima do penhasco. Procura a horizontalidade. Os elementos ritualísticos se misturam e assumem importância equiparada na celebração do espetáculo.

É pelo princípio da não monogamia de culturas que as celebrações afro se fundamentam. A dança, a incorporação, a música. A sinestesia é o elemento chave na formação da atmosfera ritualística, sua função é despertar todos os sentidos: o tato, através do toque do tambor, da benção, do passe, do abraço acalentador de uma entidade; o olfato por meio dos olores das ervas frescas ou em forma de defumação; a audição despertada pelo reverberar do toque da mão do *Ogã*<sup>1</sup> no couro do instrumento, sem falar no cântico que arrepiava a pele; por fim, a dança se manifesta pelo movimento do Orixá, que está envolto nessa atmosfera carregada pela fumaça do charuto; o paladar é ainda aguçado pela bebida e pela comida do orixá. O organismo faz-se então nutrido de *asé*<sup>2</sup>.

Partindo de uma ideia de sinestesia entre a ordem e o caos, podemos ainda incorporar o conceito de Exusíaco e Oxalufânico, de Simas e Rufino, à noção de ação dramática de Augusto Boal. No qual Exu está para a emoção assim como Oxalufã (ou Oxalá) está para a razão. “Isto deve ficar claro: a emoção ‘em si’, desordenada e caótica, não vale nada. O

---

<sup>1</sup> Músico encarregado de tocar os tambores que são responsáveis pela comunicação e chamado dos orixás ou entidades.

<sup>2</sup> Palavra de origem Yorubá que significa potência, poder, realização, força ou energia. Em Yorubá Awá=nós + se = realizar.

importante na emoção é o seu significado. Não podemos falar de emoção sem razão ou, inversamente, de razão sem emoção: uma é caos e a outra matemática pura. É isso que diferencia aquilo que chamamos de ação dramática de mera atividade física.” (BOAL, 2015, p.84)

Conforme contam os *Itãs*<sup>3</sup> sobre a criação do mundo terreno, Oxalá, o primeiro Orixá criado por Olorum, teria sido designado por este para cumprir tal tarefa. Naquele momento, já haviam outros orixás habitando o Orum (mundo espiritual), dentre esses estava Exu, que é responsável pela abertura de caminhos. Olorum aconselhou Oxalá que oferecesse um *ebó*<sup>4</sup> a Exu antes de iniciar sua jornada. No entanto, Oxalá ignorou o conselho. Exu, percebendo que Oxalá teria descumprido uma obrigação, sendo conhecedor das fraquezas humanas e pré-humanas e um exímio apreciador da arte de pregar peças, com seus poderes provoca em Oxalá uma sede imensa e faz surgir no caminho de Oxalá uma enorme palmeira de Dendê que conteria uma seiva embriagante. Oxalá, tomado de sede, bebe do líquido da palmeira e, ébrio, acaba adormecendo, distraído de sua missão - diz-se que é por esse motivo que os filhos de Oxalá não podem consumir azeite de dendê e devem fazer uso moderado de bebidas alcólicas. Exu rouba o saco da criação do mundo que Oxalá carregava e entrega a outro orixá, Oduduá, que completa a missão de criar o mundo terreno. Apesar do equívoco cometido, Oxalá é perdoado por Orumilá (Olorum) e recebe a incumbência de criar a vida humana, contanto que ensinasse o feitio a Exu e jamais deixasse de lhe ofertar comida e bebida.

A razão, Oxalá ou Oxalufã, portanto, afim de ser potência criativa e inventiva, não pode se desprender da emoção, Exu, e vice-versa. É o cruzo de razão e emoção que faz surgir a ação dramática, bem como esta pesquisa. O drama, a emoção, a embriaguez e a insensatez são combustível para criação, mas é a razão que catalisa e transforma tudo isso em invenção.

Buscando assumir a forma da grande cobra de vidro de Manoel de Barros que dá a volta em torno da casa, esta pesquisa procura desnomear, imaginar. Almeja olhar por todos os sentidos, sentir por todos os ângulos e nesse movimento vai deixando suas cascas envidraçadas pelo caminho. Se apoia nas incertezas e nunca se esquece de hesitar. Ela nunca é a mesma cobra do início do percurso. Este mesmo percurso não tem sequer um

---

<sup>3</sup> Lenda de origem africana.

<sup>4</sup> Oferenda ou obrigação.

fim ou um começo. Como o ritmo do tambor que é “capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cíclico de uma situação. O ritmo restitui a dinâmica do acontecimento mítico, reconfigurando os aspectos de criação e harmonia do tempo.” (SODRÉ, 1998, p. 19) Para a filosofia africana o tempo é feito de ciclos, de voltas em torno da casa. Jamais corre em linha reta.

Para a biologia, a Cobra de Vidro é catalogada como *Ophiodes striatus*. Ela tem por característica o costume de ir deixando pedaços da sua cauda no caminho, num processo denominado de autotomia. Esse processo é utilizado como forma de defesa contra seus predadores. Ela desapega de um pedaço seu para confundir o inimigo. O mesmo o faz em relação a sua verdadeira identidade: a serpente na verdade é um lagarto. Mas isso tem pouca importância, afinal, conforme nos lembra Manoel de Barros “o nome empobrece a imagem.”

Há um exercício teatral de Augusto Boal, inspirado na lenda do folclore araucano (dos índios do sul do Chile), em que uma cobra de vidro “quebrou-se em milhares de pedaços, porém um dia os pedaços voltarão a se juntar e esses pequenos fragmentos, que são inofensivos separadamente, voltarão a ser uma cobra perigosa, cobra de aço, e expulsarão os invasores espanhóis...”(BOAL, 2015, p.152) O exercício consiste em formar a imagem de uma cobra através de pessoas enfileiradas e privadas de visão onde apenas a pessoa que está à frente enxerga e conduz o movimento. A um sinal do diretor a cobra se fragmenta e deve voltar a constituir-se. Esse trabalho almeja o papel simbólico da cobra de vidro ao tentar reconstituir alguns fragmentos da cultura de um povo, pela simples visão de um indivíduo que, pelo fato de estar inserido em uma parte segmentada da cosmologia desta cobra, detém a tarefa de conduzir o movimento, mas que por si não é mais importante que o restante do corpo. A via é de mão dupla. É tarefa do indivíduo reencontrar o outro que estava a sua frente, assim como buscamos nossas origens, nossa ancestralidade. Mas de certa forma é o coletivo também que vem ao nosso encontro, bem como essa pesquisa me encontrou. Essa pesquisa que não é uma só, mas que são várias. Não apenas referências, mas inúmeras vozes. Vozes que ressoam em meus ouvidos como o rugido da pantera preta e o toque dos tambores, que não se podem calar, que reverberam nos quatro cantos do mundo, vozes que vem de Aruanda, que me chamam pra rua e que me encontram na encruzilhada.

## Palco terreiro e laje

“Cosme e Damião,  
a sua casa cheira,  
cheira a cravo e rosa  
cheira a flor de laranjeira”

A brincadeira começa mais ou menos no ano de 1995. Minha mãe trabalhava fora e deixava minha irmã e eu aos cuidados do pai de santo do terreiro que ela frequentava, que era também o meu padrinho pela religião da umbanda, o tio Jê. Naquele salão de chão de piso revestido de *Decorflex* se juntavam um bando de crianças que também moravam nos arredores daquele terreiro. Uma irmã de sangue e muitos outros primos de santo. Chamo de primos de santo pois nossas mães eram todas filhas daquele mesmo pai de Santo a quem chamávamos de tio - pela lógica ele devia ser nosso avô, mas a família de Umbanda não segue os preceitos de uma árvore genealógica comum, afinal somos todos irmãos perante Oxalá.

Nossa “sala de recreação” era a mesma sala onde muitas noites aconteciam as celebrações, os trabalhos e as sessões regulares da casa. De dia, ali a gente brincava de elefante colorido, de se enrolar em lençóis e ser balançado pelos outros, de bater em tambor, de tocar *Agê*<sup>5</sup>, mas a minha brincadeira preferida era brincar de sessão.

Eu *recebia*<sup>6</sup> o Caboclo Pena Branca, minha irmã recebia a Cabocla Indiara, outros recebiam Oguns, Xangôs, Oxuns. Dessa forma experimentávamos o mais puro jogo dramático que conforme Peter Slade (1978) é inerente ao aprendizado humano e é elemento chave para a brincadeira, podendo constituir-se de uma dramaturgia projetada em objetos ou ela própria interpretada pela criança. Eram nesses momentos que eu realizava as minhas primeiras performances.

Em torno dos meus cinco ou seis anos de idade eu conseguia reproduzir a organização corporal, a fala, o grito de chegada, o giro, os trejeitos, enfim, todo o modo de agir daquela entidade. Seu Pena Branca foi meu primeiro personagem.

---

<sup>5</sup> Também conhecido como Agbê, Abê ou Xequerê. Instrumento de percussão feito a partir de uma cabaça ou porongo revestido com contas de miçanga.

<sup>6</sup> No dialeto popular da Umbanda no sul do Brasil, receber uma entidade significa permitir o ato da incorporação, possibilitando assim que o Orixá ou Caboclo comande o corpo daquele que o recebe. A pessoa que permite essa incorporação é chamada de médium ou cavalo de santo.



Caboclo Pena Branca em uma de suas celebrações, eu ao fundo

Depois, antes, ou ao mesmo tempo (a cronologia pouco importa nesse momento e a memória não dá conta mesmo de fazê-la) dessas performances ritualísticas, meu trabalho artístico começa a acontecer por meio da formação palco e plateia.

O palco era onde aconteciam, principalmente, as minhas performances de dança. As vezes eram duetos e aconteciam em ambiente mais intimista, na sala da minha avó. Minha irmã e eu gostávamos de reunir a família e apresentá-los às nossas novas coreografias aprendidas do grupo É O Tchan!. Tudo era meio musical, pois a gente cantava e dançava ao mesmo tempo.

Outras vezes eu gostava de explorar meu trabalho solo no palco que era a laje que ficava em cima da garagem da casa onde morávamos, lá em cima do morro no bairro Cefer, quase na Vila Brasília, divisa com a Bom Jesus. A vista era linda. Dava pra ver todo o Morro Santana, com seu buraco gigante do qual ninguém sabe explicar a origem exata, mas que por certo tratava-se de intervenção humana. Alguns historiadores dizem que a cratera se formara pela intensa exploração de granito em forma de paralelepípedo retirados para o calçamento de ruas em Porto Alegre. Minha professora da segunda série

do ensino fundamental contava que foi um gigante que sentou ali pra descansar e acabou abrindo a cratera. Eu gosto mais da versão da professora Gil, do colégio Aldo Locatelli.



Morro Santana visto do Bairro Jardim Carvalho em Porto Alegre, RS

Mas voltando aos palcos, era ali naquela laje que eu fazia meus grandes shows. O single preferido dos meus fãs imaginários era o *Canto da Cidade* de Daniela Mercury: “*a cor dessa cidade sou eeeeu, o canto dessa cidade é meeeeu...*” Eu me sentia de fato encima de um trio elétrico arrastando uma leva de gente enquanto mirava aquele morro a minha frente, aquela cidade inteira. Uma vez um homem passou na rua, ali embaixo da laje e aplaudiu. Quebrou-se a quarta parede. Eu saí correndo para as coxias (dentro de casa) morrendo de vergonha.

São muitas as lembranças que permeiam a minha infância criada dentro de um terreiro. O ritual de banho de ervas que aconteciam umas duas vezes por ano, o cheiro de alfazema impregnado no ar e uma vitrola tocando discos de pontos de umbanda. As festas de homenagem aos caboclos da casa, dentre elas a maior sendo a do Caboclo Pena Branca, com direito a bolo, churrasco, frutas, doces e os mais diversos tipos de ebós. Os rituais de benzedura que me curaram de uma bronquite asmática, no qual o Preto Velho costurava algumas linhas num pequeno pedaço de tecido cru e colocava um galhinho de arruda atrás da minha orelha. O cheiro de cachaça que ficava no ar toda vez que havia uma sessão do

caboclo Pantera Negra. Um certo temor que os Exus costumam causar, seguido de uma fascinação e uma admiração desmedida. A doçura de Cosme e Damião, minha festa preferida, sentar na mesa que consistia de uma grande toalha branca rendada estendida pelo chão e compartilhar de quilos de açúcar com gente grande que tomava guaraná em mamadeira. Toda sessão o passe em roda, brincando de ciranda, enquanto recebia a energia vinda das mãos das entidades.



Meus tios reunidos em torno de uma mesa de Cosme e Damião, meados da década de 60/70

Eu não sei ao certo em que momento eu parei de gostar de frequentar as sessões. Se em algum ponto eu queria apenas brincar e não me tornar uma médium com todas as responsabilidades e obrigações que via minha mãe e avó assumirem, se foi a adolescência com a sua rebeldia e teimosia, ou mesmo se foram os infinitos questionamentos que me trouxeram até aqui. O fato é que me desconectei da religião por um longo tempo até que essa pesquisa me encontrou. Nunca deixei de manter o vínculo, pois este é também familiar. Mas acredito que a conciliação da minha inquietude e descrença com a minha fé inerente, foram os impulsos que me moveram a iniciar esta pesquisa. Mesmo sendo impulsos brutos, patadas, arranhões e muitos tombos. Todos os caminhos me trouxeram para esta encruzilhada.

## A Pantera Negra<sup>7</sup>

*“A noite é uma pantera preta caminhando lá em cima”<sup>8</sup>*

Era uma tarde de sol escaldante e eu pedalava pela Avenida Venâncio Aires, ouvindo música nos meus fones de ouvido, em direção ao bar no qual trabalhava como cozinheira, durante a noite, quando ouvi uma voz grave ressoar nos meus ouvidos, após um prolongado período de silêncio, entre uma música e outra. Achei que meus fones poderiam ter estragado, ou mesmo que a internet estava falhando, sei lá. Fui “tomada de assalto” por aquela voz grave em meus ouvidos que dizia: *a noite é uma pantera preta caminhando lá em cima*. Imediatamente me veio a lembrança do que sempre me alertava o Caboclo Pantera Negra<sup>9</sup>, quando eu ainda era adolescente: *cuidado com a noite! Ela possui garras enormes!* Eu acho que vi a Pantera Preta atravessando a faixa de pedestres em frente ao Hospital de Pronto Socorro, ou talvez fosse um delírio provocado pelo sol batendo na moleira, mas senti que aquilo era algum tipo de sinal.

Nesta época eu estava estudando para o vestibular e acho que já tinha decidido fazer Teatro. A poesia ficou marcada na minha cabeça. Eu avançava a faixa só para chegar no final e poder escutá-la. Quando finalmente ingressei no curso, uma das primeiras tarefas da disciplina que, na época ainda se chamava Corpo e Voz, era um exercício denominado Show do Minuto, que consistia basicamente em escolher um texto que pudesse ser lido, declamado ou cantado, em até um minuto diante da turma. Era chegado o momento de a Pantera entrar em cena. Li o texto diante daquela sala cheia de atores, atrizes e

---

<sup>7</sup> A pantera negra em si não é uma espécie distinta, e sim um termo usado para se referir a qualquer animal de coloração preta dentre os grandes felinos, especialmente as onças e os leopardos. Devido a alta concentração de melanina em sua pelagem, o felino consegue se camuflar muito bem na floresta durante a noite, período em que costuma sair para a caçada. É um animal de hábitos solitários, que perambula pela noite. Talvez seja por esse motivo que tenha havido tanta identificação entre este ser que vos escreve e o belo animal. O arquétipo da Pantera Preta.

<sup>8</sup> Trecho de poema que aparece no final da música À Lina da Trupe Chá de Boldo.

<sup>9</sup> O caboclo Pantera Negra, na linha de Umbanda, é ao mesmo tempo um caboclo (indígena) e Exu. É conhecido também como caboclo Quimbandeiro. Sua pisada é determinada, seu abraço é forte, e sua voz é grave. No Haiti ele é conhecido como Papa Agassou (Pai Agassou) e aparece como uma negra pantera e não mais como índio. A tradição considera que ele veio da África, da região do antigo Dahomé, onde era celebrado como totem e protetor da Casa Real. O primeiro nobre desta linhagem, contam os mais velhos, foi um homem-fera, pois tinha pai pantera e mãe humana. Agassou é muito temido, pois é profundamente justo e não perdoa os fracos de caráter. Poucos médiuns conseguem suportar a incorporação dele ou de outros espíritos da família das panteras. É necessária muita preparação, firmeza de pensamento e moralidade.

<https://www.blogdaannapon-umbandaeespiritualidade.com/2020/01/pantera-negra-exu-ou-caboclo.html>

professoras, com as luzes apagadas, uma opção cênica que talvez me propiciasse melhor camuflagem.

“Um som da garganta visceral como bolha subindo.  
Esse sentimento querendo estourar as paredes do corpo,  
As mãos frementes vibrando por causa de correntes energéticas eróticas,  
A cabeça meneando os ombros saracoteando, tudo junto”

Naquele momento me senti tomada pela energia Dionisíaca, ou melhor Exusíaca, como provoca Simas e Rufino (2018). Dali em diante Exu me acompanharia na minha jornada acadêmica. Se é que algum dia ou noite ele deixou de me acompanhar. Agora, no entanto, ele seria consagrado, nomeado, homenageado, finalmente incorporado ao saber acadêmico e teatral, pelo menos na minha trajetória.

Este texto teria ainda que ser desenvolvido, na mesma disciplina, com caráter mais expressivo de corpo e por isso foi também o primeiro texto que consegui decorar na faculdade, trabalho que, apesar da escuta incessante e obsessiva da faixa escondida no álbum, foi hercúleo. Mais tarde eu descobriria o que viria a ser também um trabalho Oxalufânico (Simas e Rufino, 2018) e a minha relação com a Pantera de garras afiadas que se esgueira pela noite teria de ser repensada.

Oxalufã, ou Oxalá, é a personificação da ordem. Um Orixá comedido, de movimentos suaves e pequenos, sua vestimenta é toda branca, o que demanda demasiado zelo. Segundo alguns Itãs, Oxalá teria sido responsável pela invenção e criação do homem e da mulher, moldados em barro sagrado. Exu, por sua vez, é o Orixá mais próximo do ser humano em razão de seus defeitos e contradições. Aprecia os prazeres da vida de forma intensa. Seus movimentos são expansivos e exagerados. Suas cores são o vermelho e o preto, as mesmas cores da cobra coral, animal que se esgueira por entre as frestas. Exu é malandro e perspicaz, mas sabe jogar com a ordem, usa a disciplina a seu favor. No Itã da Criação do Mundo, Exu teria pregado uma peça em Oxalá justamente por este ter descumprido a ordem de prestar oferenda a Exu, que seria responsável por fiscalizar e permitir a passagem de Oxalá. Ou seja, Exu é muitas vezes visto como desordeiro, mas justamente por conhecer a sensibilidade e a emoção é conhecedor também das fraquezas, e quando menos esperamos, ele nos prega peças e faz se reestabelecer a ordem. É aí que a Pantera cruza o caminho e ruge aos nossos ouvidos.

Passado meu primeiro ano de estudos no Departamento de Artes Dramáticas, após tantos cruzamentos e perambulações, saí com muitos arranhões perante as garras da Pantera que ao mesmo tempo me protegia. Explico-me: quando me refiro à Pantera, quero dizer que esta representa, para mim, a rotina noturna, da rua e da boemia, que era meu mal e ao mesmo tempo meu sustento.

Como bem sabemos, a Universidade Federal ainda está longe de possuir condições que possibilitem a manutenção de estudantes com baixa renda. As bolsas estudantis oferecem uma quantia irrisória e não tem reajuste no percentual em relação ao salário mínimo há mais de 10 anos. Mesmo com os auxílios e benefícios estudantis conquistados a duras penas é praticamente impossível para o estudante sobreviver num curso de graduação sem o auxílio dos pais. A maioria dos cursos são vespertinos, isso quer dizer que a carga horária obrigatória ocupa, pelo menos nos dois primeiros anos do curso, praticamente dois turnos da semana inteira, sendo esses manhã e tarde. Esta realidade impossibilita que o estudante de baixa renda possa conseguir trabalho em horários convencionais, restando para a maioria de nós o trabalho noturno, geralmente em bares, restaurantes e casas noturnas. Para além da ocupação do tempo que seria direcionado a leitura de textos, a conclusão de trabalhos e a atividades extracurriculares, o estudante trabalhador vive cansado e sem disposição, por estar sempre privado de atividades de lazer e descanso. Atividades essas que possuem também um caráter de pesquisa de repertório, tendo em vista que é necessário que o estudante de Teatro também seja um bom espectador e que possua referências para sua criação que só podem ser construídas pela vivência e o acesso a espetáculos de Teatro. Estes que ocorrem em sua grande maioria aos finais de semana, no turno da noite, período em que há também maior demanda de trabalho em bares, restaurantes e casas noturnas. Outra característica bastante comum e específica aos estudantes trabalhadores, é a impossibilidade de possuir um trabalho fixo, ainda que noturno. Para além do problema social do trabalho da atualidade em geral, que dá prioridade a forma de trabalho informal, em detrimento do trabalho assalariado e regulamentado, o trabalho da noite (aqui me refiro especificamente ao trabalho em bares, restaurantes e casas noturnas) costuma ser o mais adepto da modalidade *freelancer*. Sem garantia alguma de uma renda minimamente estável o estudante trabalhador precisa se agarrar a qualquer oportunidade de fazer um “freela”, muitas vezes deixando de comparecer as aulas de algumas disciplinas que ocorrem no turno da noite, prejudicando o andamento do semestre. Outro caso que ocorre bastante é o frequente atraso ou mesmo

a ausência em disciplinas que ocorrem no turno da manhã. Essas disciplinas, nos dois primeiros anos do curso de graduação, são em sua maioria de ordem prática e exigem uma demanda corporal intensa. O que ocorre é que muitas vezes o estudante trabalhador se atrasa ou deixa de comparecer as aulas tanto por cansaço físico quanto por esgotamento mental. Muitos professores costumam repreender o comportamento do estudante trabalhador pelos atrasos e pelas faltas, o que faz com que cada vez mais o aluno deixe de acreditar no seu potencial, elevando as taxas de abandono e trancamento do curso. A comparação de desempenho com os colegas que não trabalham e possuem tempo hábil para se dedicar as tarefas exigidas no currículo, bem como usufruir de cursos livres das mais diversas modalidades artísticas, frequentar espetáculos, além de poder desfrutar do lazer e descanso, pode afetar gravemente a autoestima do estudante trabalhador. Esta comparação muitas vezes parte dos próprios professores e é extremamente prejudicial não somente à vida profissional e a carreira artística do estudante trabalhador, mas também à sua saúde mental. É aqui que a Pantera me arranha mais fundo, sou fera ferida.

*“exu é o começo  
atravessa o avesso  
exu é o travesso  
que traça o final  
exu é o pau  
no caule que sobe  
sozinho que sabe  
o caminho de além  
de bem e mal  
dito pelo não dito  
Odara é bonito se a água não acaba  
Elegbara elegante no falo que baba  
exu é quem cruza e descruza o amor  
Bará não tem cor  
estará onde quer que qualquer corpo for  
pra todo trabalho  
é o laço e o atalho  
é o braço e a mão  
do falho e do justo  
exu é o custo  
do movimento  
o tormento do ser  
que não é exu”*

Exu, Canção de Karina Buhr, Serena Assumpção e Zé Celso Martinez

Foram muitas perambulações até chegar ao curso de Teatro. Minha trajetória desrespeita a linearidade. Por este motivo, este trabalho exerce a função de recolher os caquinhos espalhados pelo caminho até aqui e eles estão mesmo espalhados por todas as partes. É necessário um trabalho quase que arqueológico, varrendo à escova de dente a poeira do tempo. A história não tem fim nem começo, mas há de se partir de algum ponto, que por sua vez é encruzilhada, um horizonte imenso de possibilidades.

A decisão de cursar uma graduação, um curso superior, não é algo pré-determinado quando se é estudante de escola pública. Ou pelo menos não era, no meu tempo. Os programas de financiamento do governo, o Exame Nacional do Ensino Médio e o Programa Universidade para Todos ainda estavam em fase de implantação, sendo assim pouco conhecidos nas comunidades. Eu sequer tinha conhecimento que a UFRGS era gratuita. Desde o ensino Fundamental éramos desencorajados a possuir o nível superior. Tenho a lembrança de uma professora de matemática ter declarado em um episódio em sala de aula que nunca íamos poder estudar na UFRGS por que éramos pobres e não poderíamos conciliar o trabalho formal com as aulas da faculdade. De certo modo ela tinha razão, mas sua posição era extremamente fatalista, quando na verdade nossa maior necessidade era o encorajamento ou ao menos o benefício da dúvida.

Penso que o maior perigo para a Pedagogia de hoje está na arrogância dos que sabem, na soberba dos proprietários de certezas, na boa consciência dos moralistas de toda espécie, na tranquilidade dos que já sabem o que dizer aí ou o que se deve fazer e na segurança dos especialistas em respostas e soluções. Penso, também, que agora o urgente é recolocar as perguntas, reencontrar as dúvidas e mobilizar as inquietudes. (LAROSSA, 2017)

O desafio estava posto. História curiosa: esta mesma professora já havia me expulsado de sala de aula uma vez por estar conversando com uma colega enquanto ela explicava a matéria que seria cobrada em prova na aula seguinte. Como se não bastasse o ato punitivo, para causar despautério, competição e revolta, a professora desafiou a turma: quem conquistasse a maior nota da prova ganharia uma caixa de bombons. Eu estudei por conta própria e gabaritei a prova. Eu odeio matemática, mas amo mais chocolate.

Contrariando a premissa da professora, cursei todo o meu ensino médio no período noturno, trabalhando 44 horas semanais a maior parte do tempo. A maioria dos meus colegas fazia o mesmo. Muitos já tinham filhos, família, precisavam pagar aluguel ou ajudar nas contas de casa. Eu ainda contava com o privilégio de poder gastar meu dinheiro

apenas com coisas pessoais, que a minha mãe não era capaz de prover, como acesso a internet e outras importâncias de adolescente.

O ensino médio noturno de escola pública possui algumas características particulares. Na Escola Gema Angelina Belia, a maioria das pessoas era fumante e o consumo de álcool e outras drogas também era frequente tanto dentro quanto no entorno da escola, muitos alunos eram “turistas” e só frequentavam a escola com intuito de socializar. As idades eram bem variadas, mas havia ainda alunos que eram menores de idade. A escola sozinha não poderia ter controle sobre isso, faziam vista grossa pela própria segurança dos docentes, tendo em vista sua localização numa comunidade onde era melhor não ter inimizades. Ainda assim, os professores eram mais próximos dos alunos, creio que se identificavam pela maturidade e pelo cansaço da jornada diária que ambos enfrentavam. No período noturno havia modalidade regular de ensino médio e também era ofertado a modalidade EJA (Ensino de Jovens e Adultos) para os anos finais do fundamental. A maioria das pessoas estava lá só para concluir o nível básico ou médio e conquistar uma vaga no mercado de trabalho que oferecesse condições um pouco melhores de vida. A evasão e o abandono no período noturno são muito mais frequentes em relação ao período diurno, são poucos que chegam a concluir de fato o Ensino Médio. Quando chegava o inverno a gente via a escola praticamente abandonada. Nesta mesma escola, atualmente, no período da manhã, são três turmas de 3º ano que contam com 18 alunos em média em cada uma delas. No período da noite era apenas uma. No ano de 2010 apenas 12 pessoas do período noturno conquistaram o diploma. Eu fui uma delas, no entanto ainda não pensava em fazer uma graduação. Foi numa dessas andanças, pois literalmente estava caminhando e conversando com uma amiga, que comecei a vislumbrar a possibilidade de sonhar mais alto.

Comecei a fazer cursinho pré-vestibular numa ONG de ensino popular, no centro de Porto Alegre e, como o valor da mensalidade era baixo, pois todos os professores eram voluntários e recebiam somente uma ajuda de custo, pude me dedicar integralmente aos estudos preparatórios para a prova. A ONGEP (Organização Não Governamental de Ensino Popular) ficava em frente à Casa de Cultura Mario Quintana, lugar que se tornou o meu espaço preferido na cidade. Naquele ano, além de estudar para o vestibular, fui apresentada à vida cultural de Porto Alegre, da qual desconhecia completamente apesar de nascida na capital e, pasmem, assisti primeira peça de Teatro da minha vida, aos 20 anos de idade. Ali no Teatro Renascença, Frida Kahlo me ofereceu um gole de cachaça

enquanto confessava: *tentei afogar as minhas mágoas, mas elas sempre aprendem a nadar*. A identificação e o fascínio com aquela linguagem foram imediatos. Exu que me acompanhava por toda a parte, me apresentava a sua feição dionisíaca. Naquela noite eu provei do vinho das bacantes e me embriaguei junto a elas. Era como se eu tivesse incorporado um embrião de uma entidade. Algo começava a crescer dentro de mim.

O curso de Teatro estava longe de ser uma opção de graduação para mim. A ideia de precisar trabalhar para me sustentar não batia com a possibilidade de fazer arte. Embora meu *erê*<sup>10</sup> reclamasse seus desejos brincantes eu não queria escutá-lo. Eu admirava profundamente meus colegas que estavam tentando entrar no curso, porém achava o Teatro uma coisa tão magnífica que só quem tivesse sido abençoado com um “dom” era capaz de fazê-lo. Eis então que um colega me convidou para participar de uma oficina de Teatro que oferecia aulas completamente gratuitas. Fui ainda bem resistente a ideia, pois os encontros eram no mesmo horário que as aulas do cursinho. Frequentei poucos encontros da Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela, mas achei sensacional aquela energia que rolava durante os exercícios, a possibilidade de mover meu corpo de maneira expressiva, o contato tão próximo das pessoas e aquele sentimento comunitário, talvez me fosse tão familiar por lembrar o ambiente de terreiro no qual fui criada. Assim como os filhos de Casa de Santo iam à rua em grupo fazer suas obrigações na encruzilhada, a Cambada ia para a rua fazer teatro. À noite ocupávamos o viaduto da Borges com nossos corpos e vozes e incomodávamos a vizinhança. Cheguei a participar de duas apresentações do grupo Levanta Favela em duas comunidades, mas a data do vestibular se aproximava e eu não podia mais faltar as aulas.

Entrei por acesso universal no curso de História e quando fui buscar o Histórico Escolar na minha antiga escola, a diretora e algumas professoras ficaram reluzentes ao saber da novidade. Se não fomos as primeiras a ingressar na UFRGS, fazia muito tempo que alguém advindo daquele colégio não era aprovado no vestibular. A escola mandou fazer uma faixa de “bixo” para mim e mais duas amigas que estudavam no mesmo cursinho e também haviam estudado ali no Gema. Uma delas entrou para o curso de Ciências Sociais na UFRGS e a outra foi cursar Veterinária na federal de Santa Catarina. Minha mãe também mandou fazer uma faixa (amarela como na canção de Zeca Pagodinho). Eu fui a primeira pessoa da minha família materna a ingressar numa Universidade Federal.

---

<sup>10</sup> Criança em iorubá. Na Umbanda se refere a Cosme e Damião pelo sincretismo com os santos católicos.

A conquista foi muito celebrada e procurei fazer honras a confiança que me depositaram, mas Exu ainda soprava no meu ouvido me chamando para a rua, para a festa, para o bacanal. Eu frequentava mais o centro de vivência do que as salas de aula da faculdade. Naquele ambiente onde aconteciam muitas festas e celebrações também aconteciam oficinas de Teatro e Dança, tudo proposto para e pelos estudantes do Campus do Vale. Era naquele fervor que eu gostava de estar. Era em meio a arte que eu queria crescer. Exu me tirava da sala de aula pela mão e meu erê vibrava, criança travessa.

A briga entre Oxalá me dizendo para obedecer a razão e Exu me chamando pra brincar foi provocando dentro de mim uma inquietação profunda. Eu cursava bacharelado e não via o mesmo ímpeto de seguir estudando História que os meus colegas que eram da licenciatura. Também pudera, eu não conhecia Paulo Freire. A resistência em cursar algo referente a educação residia no mesmo lugar de estudar arte. Acreditava que para ser professora eu teria que ter uma espécie de dom.

Comecei a trabalhar com arte em 2013, sendo mediadora da 9ª Bienal do Mercosul. Ali também foi a minha primeira experiência com educação. Eu sequer sabia que a mediação era uma função pedagógica. Apenas queria estar imersa no mundo da Arte. Exu sempre artilheiro, tratava de colocar Paulo Freire no meu caminho. Decidi que iria trocar de curso e fazer História da Arte, algo que não fugisse muito do lugar onde estava e pudesse inserir um pouco de cor na minha trajetória. Perdi o prazo de inscrição. Entro em crise existencial e decido trancar a faculdade. Já envolta na militância e nos eventos culturais efervescentes de Porto Alegre, comecei a fazer salgados para vender nas festas de rua e ganhar algum trocado para financiar meus vícios. Nesta época descobri que gostava de cozinhar e trabalhar na noite. Decido então cursar Gastronomia.

Entrei novamente para a ONGEP e comecei a estudar para o Enem. Quando saiu a nota da prova e eu descobri que não tinha atingido a média suficiente para ingressar no curso de Gastronomia da UFSCPA (Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre), uma colega de cursinho me sugeriu que eu fizesse Teatro. Eu gostava de ler em voz alta os textos nas aulas de Português e Literatura e alguns colegas comentavam que eu tinha uma voz imponente, uma boa dicção, que deveria usar isso ao meu favor. Mas Teatro? Imagina, eu não tinha esse dom. Pensava que jamais seria capaz de decorar uma fala. Então essa colega me sugeriu que eu me inscrevesse no curso de Dança, através do Programa do Sisu (Sistema de Seleção Unificada) para que pudesse aproveitar a nota do Enem, pois na época eu já tinha comentado com ela que havia feito dança aérea e passeio

pela dança cigana e contemporânea. Eu não acreditava que seria aceita. Antes disso ainda fui selecionada pelo ProUni para cursar Gastronomia na Unisinos, mas por conta de uma documentação perdi a bolsa. Exu com suas travessuras, Yemanjá com suas ondas, fiquei sabendo da minha classificação no curso de Dança numa madrugada de fevereiro, na Praia do Santinho em Santa Catarina.

Ingressei no curso de Licenciatura em Dança em 2015. Me incomodava ainda o fato de trabalhar com educação e eu não sentia que fosse uma boa bailarina. Comecei a trabalhar novamente como cozinheira, mas agora em um restaurante, à noite. Os horários começaram a ficar complicados e era impossível conciliar o trabalho com as aulas de dança que eram todas no turno da tarde e da noite, me restando somente as aulas da Faculdade de Educação pela manhã. A noite me prendia em suas garras e as manhãs não eram nada motivadoras. Fui acreditando que nunca seria uma boa bailarina, quem dirá uma professora. As contas batiam na porta e eu precisava trabalhar. A cozinha era um trabalho que me desgastava, mas eu exercia bem e a renda era supostamente garantida, então abandonei a faculdade.

Naquele ano eu perambulei tropeçando por muitas encruzilhadas. Exu me acompanhava por todo o caminho. No entanto eu não deixava de sentir as garras da pantera me apertando cada vez mais forte. A rotina noturna exige uma estabilidade mental que eu não possuía. Foram muitos os caminhos errantes. Eu entrei em depressão e buscava no álcool viver uma fantasia. Uma ilusão de felicidade, de alegria forçada, de alívio do cansaço, da solidão. Foram dois anos pensando que assim seria minha vida. Viver um dia de cada vez, mas cada vez mais sem perspectiva. Desgastada, desvalidada, cada vez mais explorada em cada trabalho que eu assumia.

Voltei a fazer cursinho na ONGEP na tentativa de ingressar novamente na faculdade de Gastronomia e assim conseguir melhores oportunidades. Pedi demissão de um trabalho que me explorava até a alma e voltei a respirar um pouco. Certo domingo fui assistir uma mostra de Teatro de Rua no Parque Farroupilha, ironicamente conhecido como Redenção. Naquele dia eu me rendi ao Teatro. Sorri, gargalhei, me emocionei e chorei com uma peça de palhaçaria do Grupo Motóti e com o Grupo Oigalê me inspirei ao perceber a capacidade vocálica das atrizes e encontrei nelas um espelho do que eu possuía em mim. E se eu fizesse Teatro? Pensei. Assisti ainda o espetáculo da Terreira da Tribo e voltei pra casa naquela noite com a sensação de um cochicho ao pé do ouvido, uma pulga atrás da orelha. Era Exu que me afirmava: e se tu fizeses Teatro!?

Foi deitada nas areias de uma praia em Salvador, berço primordial da religião afro-brasileira, aos pés de Yemanjá, nos braços da sereia, que eu encontrei meu nome na lista de aprovados. Voltei para Porto Alegre motivada com a nova graduação. Prometi aos Orixás que dessa vez nada iria me parar. Mas comigo voltaram também as dívidas da viagem e novamente voltei a trabalhar na noite, dentro de uma cozinha quente e apertada. Segui todo o período da graduação presencial tentando equilibrar uma rotina que me sugava até a madrugada, com aulas que exigiam da minha capacidade física e intelectual logo pela manhã, lutando contra a depressão e buscando subterfúgios mundanos. Exu me acompanhava, me protegia, mas Oxalá me chamava para o caminho da razão. A pantera me seduzia, me arranhava, me puxava pela pata. Oxalá me soprava aos ouvidos que era preciso mudar de rota.

## O encruzo de Bará e Paulo Freire

*“Laroyê Bará  
Abra o caminho dos passos  
Abra o caminho do olhar  
Abra caminho tranquilo para eu passar  
Laroyê Eleguá  
Tomba o mal de joelhos  
só levantando o Ogó  
Dobra a força dos braços que eu vou só  
Laroyê Legbá  
Guarda Ilê, Onã, Orum  
Coba xirê deste funfum  
Cuida de mim que eu vou pra te saudar!”<sup>11</sup>*

Após ter sido reprovada duas vezes na disciplina de Fundamentos de Ensino do Teatro, com a professora Adriana Jorge, por falta de frequência decorrente da jornada de trabalhadora noturna, comecei a cursar a disciplina de Práticas Cênicas na Escola, com a mesma professora. Já de início começamos a explorar um elemento extremamente significativo para a cultura afro-brasileira, a oralitura, expressa por meio da contação de histórias.

Adriana propôs em um dos seus exercícios que trouxéssemos um objeto de casa e contássemos uma história a partir dele. Esse objeto precisava ser antigo, mas a história poderia ser inventada. Eu escolhi um quadrinho de São Jorge que já estava há anos na família e tinha sido confeccionado pelo meu avô, que durante muito tempo obteve boa parte da renda da família com a venda desses quadrinhos na porta da igreja. São Jorge pelo sincretismo com a religião católica é a imagem que representa o orixá Ogum na Umbanda. Ogum é conhecido como guerreiro e sentinela, visto como uma entidade forte de proteção. Ogum é vencedor de demandas, é quem protege a gente nas batalhas da vida. Minha mãe contava uma história de quando eu era um bebê de colo e minha irmã ainda era muito pequena. Ela dizia que estava num ponto de ônibus de madrugada, após voltar de uma sessão de Umbanda, no terreiro que frequentava em Gravataí, e que durante toda a espera do ônibus um cachorro de rua a acompanhava. Para a minha mãe aquele cachorro

---

<sup>11</sup> Trecho da canção Padê Onã, composta por Kiko Dinucci e utilizada na performance apresentada no CEMET Paulo Freire.

era um enviado de Ogum. Na história que eu contava para os meus colegas a ideia de fazer os quadrinhos para vender teria surgido nesse episódio, no qual a minha mãe teria encontrado esse pequeno quadro com a imagem de São Jorge. Aquilo que é fato ou invenção, não faz diferença nessa história. Bem como o conceito de verdade ou mentira nos Itãs de Orixás. O que importa são os saberes que se inscrevem na história, são os traços que cultivamos na memória. Em algum momento foi dito para a minha mãe que o animal de Ogum era um cachorro, embora o mesmo seja representado na religião católica montando um cavalo. Para a minha mãe, o cachorro estava muito mais próximo de um guardião, e são os traços de afetividade e identificação que ficam gravados no imaginário. Naquela noite Ogum nos protegia através de seu mensageiro. Não há o que se contestar. Da mesma forma que meu avô tirava o sustento da venda dos quadros de santos. Eu não sei em que momento me contaram isso. Mas eu cresci sabendo pela minha avó. Minha avó não sabia ler nem escrever e por sua vez cresceu ouvindo histórias e passava elas para nós por meio da contação. Todos esses saberes não estavam impressos em livros de literatura. Não havia provas, referências, documentação, apenas a confiança na palavra dita.

O verbo proferido oralmente nunca é estanque, definitivo, é por isso que não se apoia em certezas, mas indicativos. Não por isso deixa de ser carregado de saber. A palavra dita é móvel, impalpável e por sua vez efêmera. É carregada de sensibilidade e merece muito cuidado, uma vez que pronunciada não pode ser desdita, apesar de ser facilmente moldada e mutável. Minha avó não sabia com exatidão o ano do seu nascimento, pois, na época em que nasceu as pessoas demoravam a registrar uma criança, muitas vezes por que precisavam se deslocar até outra cidade para ir ao cartório. Além disso, minha avó nasceu numa família extremamente miserável. Ela apenas foi contando os anos da medida em que lhe disseram que assim era pra se fazer, e assim foi feito. O fato de não saber com exatidão o ano de seu nascimento não afeta em nenhum momento a sua história, mas esta pode facilmente ser varrida junto a poeira do tempo. Quando a minha avó morreu, morreram com ela também seus causos, suas histórias, suas memórias. O que resta na minha lembrança está imbricado pelo filtro que a minha memória consegue alcançar. Nada de mais, nada de menos. As memórias que possuo de minha avó são marcadas pela afetividade, não pelos documentos registrados. Quando lembro dela não lembro exatamente dos causos, da palavra exata que saía de sua boca, mas lembro da sua voz

aguda, do seu sotaque de interior e de suas mãos ásperas descascando maçãs para fazer doce enquanto contava sobre a sua juventude.

A memória é constituída dessa sinergia. Dificilmente ao decorar um texto, a atriz ou ator se apoiará somente na palavra escrita. É necessário que se construam ações, trejeitos, sentimentos e afetos. A literatura teatral sozinha não dá conta de transmitir o que de fato uma personagem carrega. Ela não faz sentido se impressa somente no papel. Mesmo quando estamos lendo uma peça de teatro estamos formulando em nossa imaginação como seria a palavra dita. Entretanto, a memória que possuo de minha avó também se apoia nos registros imagéticos. Dificilmente lembramos de alguém sem se referenciar a uma imagem e desde a invenção da fotografia é assim que lembramos das pessoas e dos momentos que vivemos. Não se trata, portanto, de priorizar a forma verbal em detrimento da escrita, da imagem, dos registros. Mas sim de atentar para as nuances e para a potência que a oralitura carrega.

O significante oralitura, da forma como apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, escrito na grafia do corpo, em movimento e na vocalidade. Como um estilete, este traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilo. (MARTINS, 2003)

Quando contei a mesma história do quadro de São Jorge aos meus alunos do estágio, a reação foi de total descrença. Não somente por se tratar de uma situação fantasiosa, mas por não apresentar evidência escrita. Talvez por que tenha sido mal contada, talvez por que a imaginação daquela galerinha pré-adolescente estava começando a ser tolhida. Mas tenho plena convicção que se a mesma história tivesse sido contada em um livro, mesmo que claramente de ficção, a aceitação seria diferente. A palavra escrita, por si, carrega um grau elevado de confiança, um termo de responsabilidade. Tanto que mesmo que muitas vezes não se investiguem as fontes, é muito fácil acreditar numa história escrita. As *fake news* e a Bíblia ironicamente não me deixam mentir.

A disciplina de Práticas Cênicas na escola tinha como principal objetivo introduzir os estudantes de licenciatura no ambiente escolar visando a abordagem de diferentes concepções de Teatro. Sendo assim, o trabalho principal dessa disciplina consistia em uma apresentação, performance, aula, enfim, em alguma prática numa escola de Educação Básica.

Seguindo a linha de contação de histórias, a professora Adriana Jorge nos apresentou a obra *Os Príncipes do Destino: histórias da mitologia afro-brasileira*, de Reginaldo Prandi. Segundo a mitologia iorubá, cada pessoa nasce sob a proteção de um dos dezesseis Odus, conhecidos como príncipes do destino, por serem portadores da história de cada pessoa e responsáveis por contá-la, fazendo assim cumprir-se o seu destino. Para os iorubás o tempo é cíclico, de modo que toda história tem a tendência a se repetir de alguma forma na vida de cada pessoa. Na obra de Prandi, os príncipes se reúnem para contar histórias para Ifá, orixá que comanda a força da natureza que é o destino. A lenda escolhida pelo nosso grupo contava a história de *Batatogum, O miserável que acabou ficando rico* com a ajuda de Exu. Na lenda que representamos, Babatogum só teria ficado rico porque, além da sua perspicácia, teria feito oferendas a Exu em troca do seu auxílio.

A performance que elaboramos a partir dessa lenda, tinha o objetivo de criar um ambiente multissensorial, de forma que aqueles que ouviam a história se sentissem também parte dela. Tivemos a ideia de misturar elementos ritualísticos, como a comida, juntamente a performance que apresentava a narrativa. Numa quarta feira de novembro ocupamos o saguão do CEMET Paulo Freire, cantando para Exu e compartilhando de um banquete sensorial com os alunos do EJA que estavam ali presentes.

Contar uma história, da maneira que nos propomos, não significa somente fazer tomar conhecimento de algo ou de algum fato, mas introduzir o ouvinte na elaboração do próprio sentido da mesma. Quando convidamos os alunos do EJA para juntarem-se a gente na celebração de um banquete, para comerem conosco, introduzimos ali uma qualidade de comunidade. Naquele dia éramos parte da escola, das suas vivências, da mesma forma que o aluno espectador era também parte tanto da história do Itã que contávamos quanto da história de cada um daqueles estudantes de graduação, dos professores da CEMET Paulo Freire e da Prof.<sup>a</sup> Adriana Jorge. E por que não, da história que revivo em minha memória e deixo registrada nesse trabalho, assim como o leitor irá recebe-la e transmutá-la. A história é viva, assim como a palavra dita.

Seguindo a lógica Freiriana, a contação de uma história jamais se dará por um processo de transmissão, onde o ator conta o fato e o espectador apenas recebe. Da mesma forma que um professor não é detentor de um conhecimento, de uma verdade, que por sua vez é apenas transmitida ao aluno, como se o mesmo fosse uma tábula rasa, um receptáculo de informações. Quando digo que Exu encontra Paulo Freire, não me refiro somente a opção de contar um Itã de origem africano protagonizado por Exu em uma escola que

leva o nome do grande filósofo e educador Paulo Freire. Me refiro aqui ao encontro, ao cruzo, de uma pedagogia da encruzilhada com a pedagogia da autonomia. Um modo de educar que transcende verdades absolutas e que vislumbra infinitas possibilidades.

A encruzilhada nos ensina que não há somente um único caminho; a encruzilhada é campo de possibilidades. E lá o tempo e o espaço onde Exu faz sua morada e se mantém a postos na guarda da casa de Oxalufã. Na vida somos desafiados a encruzar as dobras do mundo, ora sendo exusíacos ora oxalufânicos. Somos herdeiros de um mundo cindido, porém as nossas invenções emergem das fronteiras, as nossas astúcias, mandingas e desobediências são operadas no cruzar das duas bandas. O Novo Mundo para nós é uma realidade não a partir da cisão de duas bandas, em que uma deve sobrepor-se a outra. O Novo Mundo para nós é inventado cotidianamente na produção da vida enquanto possibilidade: é um mundo inventado como encruzilhada. (SIMAS E RUFINO, p. 118, 2018)

Inventar um novo mundo a partir da pedagogia da encruzilhada, pode ser equiparado dessa forma a pedagogia da autonomia de Freire, quando da possibilidade de se permitir sonhar, de se permitir imaginar novas realidades, sem descolar-se do pensar daquela que ali se faz presente. Conhecer das dificuldades e limitações que a vida e a sociedade nos impõem sem nos tornarmos obstinados. Sem tomar como verdade absoluta que o mundo assim como está assim o é e assim continuará sendo. “Significa reconhecer que somos seres condicionados, mas não determinados. Reconhecer que a história é tempo de possibilidade e não de determinismo, que o futuro, permita-se me reiterar, é problemático e não inexorável.” (FREIRE, 1996)

O encontro de Bará e Paulo Freire nos leva ainda a uma terceira via, dessas infinitas ruelas da que se derivam da encruzilhada, onde nela encontramos assentados Oxalá e Augusto Boal. Onde o Teatro do Oprimido se apoia veemente na obra de Paulo Freire ao vislumbrar novas possibilidades de imaginar a realidade através do Teatro. “Para isto serve a arte, não só para mostrar como é o mundo, mas também para mostrar por que é assim e como se pode transformá-lo.” (BOAL, 2015) Mostrar o erro como aceitável para que possa destruí-lo depois. Da mesma forma que a realidade não é por si inexorável, a arte de representar, o Teatro, não é natureza inerente. É processo de transformação, é tornar-se ao invés de ser.

Esse processo de transformação, no entanto, não se apoia somente na névoa furta-cor da utopia, no torpor do sonho. Para que se construa uma educação e uma arte transformadora

é preciso muita disciplina. Assim como Exu que aprende com Oxalá o ofício da criação da vida humana: enquanto Oxalá moldava pacientemente os seres humanos em barro primordial, Exu observava a sua destreza. Aprendia da arte de criar novas vidas, absorvia tudo o que podia daquele conhecimento. É assim que Exu aprende também das fraquezas do ser humano, para melhor compreendê-lo precisa adentrar nas suas origens. O processo de criação de um novo mundo exige imaginação e ousadia, mas também depende de muita paciência. Cada talho precisa ser esculpido com todo o cuidado. O barro precisa estar suficiente maleável, firme, porém não enrijecido, pois pode vir a quebrar, ao mesmo tempo não mole demais que não possa se sustentar.

A ideia pode soar aos ouvidos como opressora. Disciplinar nossos corpos, nossas vozes, para que assim possamos alcançar a liberdade. A Carolina jovem anarquista, rebelde, exusíaca, dionisíaca, boêmia precisou entender que para domar a pantera preta, fazendo com que ela agisse ao meu favor, precisaria antes educar a mim mesma. E esse processo se deu a partir da perspectiva da educação do outro, a licenciatura.



Imagem de Bará assentado no centro da encruzilhada do Mercado Público de Porto Alegre, 2019, arquivo pessoal

## **O Estágio em Docência e a Dramaturgia dos Orixás**

A temática central do meu estágio estava relacionada a uma proposta de abordagem da concepção de energia presente na mitologia dos Orixás, como ponto de partida para a criação dramática. Esta concepção se apoia na Antropologia Teatral de Eugenio Barba, à medida que utiliza de “técnicas” não ocidentais como inspiração para o trabalho teatral.

A ideia de utilizar a energia dos orixás foi inspirada principalmente no trabalho de Augusto Omulù, com sua Dramaturgia da Dança dos Orixás. O bailarino, que foi também integrante do grupo Odin de Eugenio Barba, explica que o conceito de energia do Orixá, aborda todo um sistema que integra a dança e o movimento com um conjunto diverso de intenções, complexo de ser pensado, que precisa ser praticado, vivenciado. “Eu não penso. As coisas acontecem. [risos]. Eu não penso, porque são coisas que não dá para você pensar, não dá para você programar, são energias” (OMULÛ, p. 242, 2015). Esta energia por si já carrega uma dramaturgia e também uma mitologia em sua história. Portanto, bastaria invocar o nome do Orixá para evocar também um grande grupo de ações, de elementos.

É como se o orixá fosse o movimento de partida, e de repente você elimina o orixá e fica somente com a energia. Nesse momento, é transformar a dança em teatro, o movimento da dança é transformado em ações. Mas, você precisa trabalhar com todo o conhecimento. (OMULÛ, p. 242, 2015)

Outra característica, de suma importância, tanto para pensarmos uma Dramaturgia dos Orixás, quanto para a construção de uma metodologia pedagógica, está ligada a oralidade como expressão narrativa. Embora o corpo manifestado pelo orixá em si já carregue elementos dramáticos, é importante lembrar que a cultura Iorubá está fundamentada na transmissão de saberes através da contação de histórias. Essas histórias carregam não somente a mitologia desses orixás, suas lendas e características, mas transmitem um conhecimento geracional de tradições que envolvem ritos, comidas, toques de tambor, cânticos, danças e diversos outros ensinamentos que não cabem na caixa de medir conhecimento do pensamento ocidental. Correm soltas pelas encruzilhadas.

Por esse motivo, é tão importante a figura do Griot (Griô), o mestre/mestra dentro da cultura Iorubá, geralmente a figura mais velha dentro de um coletivo. A pessoa idosa é muito respeitada dentro da cultura iorubá pois, como o conhecimento das tradições não

estaria catalogado em livros, quando morre um Griô morre com ele uma biblioteca inteira. Para Leda Martins, essa oralidade está impressa também na grafia do corpo, e essa transmissão de conhecimento se dá justamente na encruzilhada das narrativas orais com a dramaturgia gestual, abrigados por um guarda-chuva de saberes ancestrais, no qual Martins denomina de performances da oralitura, como já foi mencionado nesta pesquisa.

A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo. Como já grifamos, em uma das línguas bantu do Congo, o mesmo verbo, *tanga*, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo *ntangu*, uma das designações do tempo, uma correlação plurissignificativa, insinuando que a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance. (MARTINS, 2003)

Nos dias de hoje, apesar de contarmos já com uma gama diversa de arquivos impressos, pesquisas e artigos acadêmicos disponíveis na internet, relacionados à cultura afro-americana e afro-brasileira, à antropologia teatral e aos estudos das religiões de matriz afro-ameríndia, ainda é escassa a pesquisa com relação a aplicação desses saberes na construção de dramaturgias e narrativas poéticas que estejam vinculadas com mais especificidade no fazer teatral. Mais raro ainda é um estudo aprofundado de como se dá essa transmissão de saberes no contexto escolar, tendo em vista que o estudo da cultura afro-brasileira ainda é muito recente na história do país e incluído como ensino obrigatório no currículo escolar há menos de dez anos com a lei 10.639/03. Por esse motivo, é de extrema importância colocarmos foco sobre o ensino dessas dramaturgias na escola a fim de construirmos um repertório pedagógico, mesmo que aparentemente pouco fundamentado em noções teatrais, mas que permita a disseminação desses saberes e a real inclusão da história e cultura afro-brasileira, para além das datas “comemorativas” como o treze de maio e o vinte de novembro.

Creio que um dos pontos mais significativos em meu aprendizado, durante este estágio de docência, tenha sido a relação com o tempo. Não somente aquele referente as questões de planejamento de aula, mas também a uma questão circunstancial.

Já era de conhecimento prévio que não se pode simplesmente sair aplicando os exercícios que aprendemos na faculdade em um contexto escolar. Já era sabido que levar em consideração a faixa etária dos alunos é de extrema importância na hora de escolher a temática, os exercícios e a metodologia que será aplicada. No entanto, nada nos ensina mais que a prática. Trabalhar uma temática tão sutil quanto energia dos orixás num oitavo ano talvez tenha sido uma das coisas mais desafiadoras que eu poderia ter feito. Tinha

tudo pra dar “errado”, e deu, ainda bem. Doravante, eu estava trabalhando com uma das faixas etárias mais desafiadoras do currículo escolar. O oitavo ano é uma espécie de limbo. Ali pelos treze anos de idade não temos mais a capacidade de abstração que tínhamos na infância e também não temos maturidade suficiente para trabalhar com o sutil. Somos mais ansiosos, mais defensivos, mais distraídos, menos comprometidos, menos compreensivos. É preciso muito planejamento para fazer uma aula de teatro em que fiquem claras as noções do trabalho. É necessário ter o plano A, B, C, o alfabeto inteiro.

Apesar de compreender que minhas aulas talvez pudessem ter sido melhor planejadas, que poderia ter escolhido uma temática diferente, mais convencional, não me arrependo das escolhas que fiz. Com certeza eu aprendi muito mais do que ensinei neste processo. A frase de professora pode ser clichê, mas o sentimento é verdadeiro. Creio que consegui estabelecer uma relação incrível com a turma, de abertura, de entrega, de afeto e acho que essa é uma das coisas mais valiosas que existem na licenciatura.

Mais do que isso, aprendi a dialogar com a pantera preta. A licenciatura veio me ensinar na força da prática que eu precisava me preparar, criar prioridades, estar inteira, viva, resistindo, pois só assim conseguiria transmitir a energia que precisava, fosse ela de Bará ou de Paulo Freire.

## **O Estágio em Docência II e a Ação Dramática de Augusto Boal**

Depois da experiência caótica que experimentei no meu primeiro estágio obrigatório, fui levada a firmar melhor meus pés no chão. Possuindo um aporte teórico mais vasto em mãos, meu segundo estágio docente foi fundamentado na noção de Ação Dramática, proposta pela poética do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, que parte do princípio da racionalização da emoção.

Este princípio não se trata de menosprezar a emoção em favor da razão no fazer teatral, mas sim de buscar uma forma de equilibrar as ações físicas, aquelas que realizamos de forma mecânica - por meio do corpo, dos músculos, dos ossos, através de um comando voluntário do cérebro, consciente ou inconsciente - com as ações que são movidas pela emoção, pelo sentimento, pela paixão. Paixão no sentido mais arraigado da palavra do ponto de vista ocidental, como um sentimento intenso, quase sempre desprovido de razão. Podemos pensar, portanto, traçando um paralelo com as energias dos Orixás, que a racionalização da emoção pode partir também do princípio relacional entre o Exusíaco e o Oxalufânico, no qual a energia caótica passaria por um processo de consonância com a ordem.

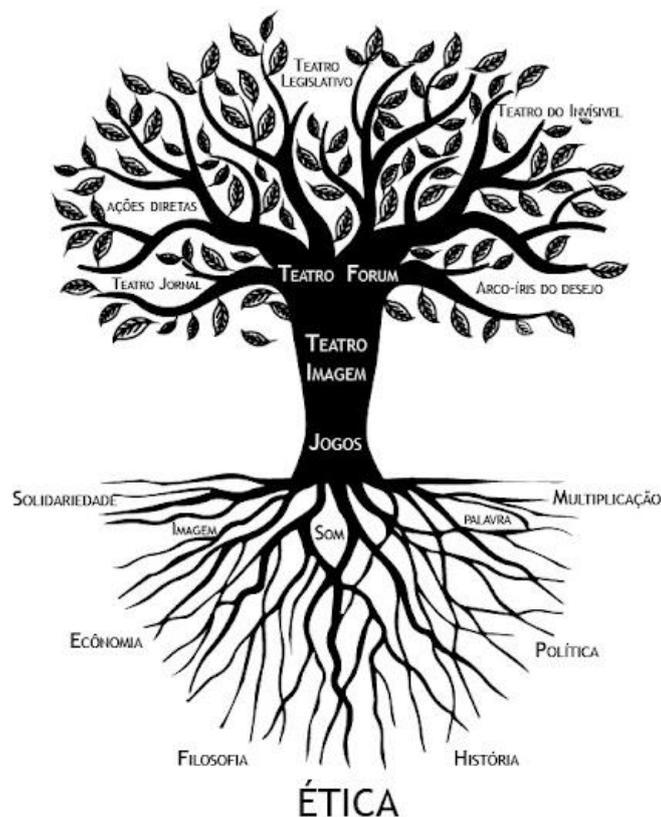
Desta forma é que se busca justamente “racionalizar” a emoção. Não se trata também de sentir de maneira premeditada, pois que talvez tal proeza nos seria até inconcebível e, de certa forma, mataria o sentido do sentir. Mas de analisar o sentimento em si dentro da simultaneidade entre o sentir e o pensar. Compreender a razão pela qual nos emocionamos, o porquê de tal sentimento, qual a natureza das emoções e não apenas como se emocionar, como representar um sentimento.

O “porquê” é fundamental, pois para nós a experiência é importante; mas o “significado” da experiência é ainda mais importante. Queremos conhecer os fenômenos, mas sobretudo queremos conhecer as leis que regem os fenômenos. Para isto serve a arte: não só para mostrar como é o mundo, mas também para mostrar por que é assim e como se pode transformá-lo. Espero que ninguém esteja satisfeito com o mundo tal qual é: por isso há de transformá-lo. (BOAL, 2015, p. 83)

Pelo mesmo motivo que procuramos a razão pela qual nos emocionamos, também buscamos a razão pela qual nos movemos, a natureza do movimento. “Nós partimos do princípio de que o ser humano é uma unidade, um todo indivisível” (BOAL, 2015, p. 98).

Ou seja, o movimento do corpo também é um pensamento. A forma como comemos, como andamos, como falamos, está carregada de significações. Podendo as mesmas estarem imbricadas de influências ambientais, socioculturais, familiares, ou mesmo características mais pessoais da trajetória do indivíduo que, todavia, não se dissocia do meio ao qual está inserido. Esta seria a primeira unidade, a dos aparelhos físico e psíquico. A segunda unidade está relacionada aos cinco sentidos, a maneira pela qual recebemos e emitimos mensagens ao mundo. Os sentidos não habitam o corpo de forma separada. Não deixamos de falar para sentir cheiros, não deixamos de ouvir para provar o gosto de uma sobremesa, não deixamos de caminhar para respirar. Tudo ocorre simultaneamente. Exceto quando há privação de algum sentido, como no caso de uma pessoa cega ou surda, mesmo assim, pode acontecer o desenvolvimento de outra capacidade que atuará de maneira singular na sinestesia deste indivíduo.

A árvore que representa o Teatro do Oprimido de Augusto Boal, ilustra de maneira significativa essa sinestesia de elementos que o compõem o T. O. O percurso é semelhante à encruzilhada, pois não há uma hierarquia de elementos, ou um caminho único a seguir.



Apesar do tronco estar no meio da árvore, sendo assim seu centro de força, está abaixo das suas ramificações; os comunicadores com o mundo que fazem a fotossíntese da expressão. Não menos importantes são as suas raízes, pelo contrário, elas são feitas das motivações que fincam nossos pés na terra. A árvore é um organismo, pressupondo que assim é um ser organizado de partes com funções específicas, mas que nunca funcionam sozinhas, tal qual o nosso corpo.

Da mesma forma que podemos sentir com o corpo todo, também nos comunicamos com o corpo todo. Não apenas pela fala, pelo olhar ou por meio de gestos. Uma ideia pode se expressar com o corpo inteiro ao mesmo tempo. Desde os mínimos movimentos mais cotidianos até os movimentos provocados pela virtuosidade de uma bailarina. Mas agora não se trata apenas de sentir as energias, como propunha Augusto Omulú, mas sim de conhecê-las e até poder nomeá-las.

No entanto, nosso corpo, o corpo adulto principalmente, está condicionado a uma forma de expressar que já está atrelada às nossas movimentações cotidianas. A forma de comer já está condicionada ao tempo que dispomos para isso, a forma como recolhemos um objeto do chão, como usamos o celular, como abraçamos um amigo, todos os nossos gestos parecem estar direcionados para uma economia de tempo e energia que age em torno do aumento de uma suposta produtividade. Mas que produtividade é essa na qual temos cada vez menos tempo? O tempo que deveríamos economizar para ser aproveitado numa hora propícia parece que nunca chega e estamos cada vez mais exaustos. Cada vez menos sentimos de fato aquilo que nos propomos a sentir. Pouco escutamos daquilo que ouvimos, comemos sem de fato sentir o gosto, olhamos sem ver com a devida atenção. Ou seja, cada vez mais perdemos a capacidade de nos comunicar de maneira genuína com o mundo que nos cerca.

É desta forma que buscamos a desautomatização dos sentidos e das ações que nos movem. Boal propõe que façamos isso por meio de jogos e exercícios, ou como ele mesmo define “joguexercícios”, com foco na *desespecialização* do corpo. “Para que o corpo seja capaz de emitir e receber todas as mensagens possíveis, é preciso que ele seja *rearmonizado*”. (BOAL, 2015, p. 99) Sendo assim, para que o corpo seja de fato uma ferramenta de comunicação sensível e efetiva e que, desta maneira, consiga também trabalhar a favor da transformação do mundo a nossa volta, que seja um instrumento de revolução social, é necessário que este corpo deixe de trabalhar apenas para uma função específica, para um sistema fordista de produtividade. É preciso que o corpo funcione como um

instrumento devidamente afinado dentro de uma orquestra de sentidos, na qual o maestro é o pensamento, mas que nenhum elemento possa ser categorizado de maneira hierárquica em detrimento de outro, em que os sentidos, as ações e os pensamentos funcionem em uma lógica desprovida de qualquer tipo de opressão.

Tratamos então de organizar anarquicamente o corpo. Corpo esse que esteve e ainda permanece por vezes aprisionado, não somente às condições que o cotidiano da exaustão nos impõe, mas também ao modus operandi da arte euro-centrada. Corpo que se esquece da sua relação com a terra, com o chão, que busca o etéreo quando se propõe a relacionar-se com a arte. Esse corpo que está enfraquecido em suas raízes, em sua ancestralidade. Corpo agrilhado a culpa católica, que tudo cobre e tudo engessa. Quadris rígidos, pés em ponta, orientação triangular, palco italiano. O trabalho com a desautomatização do corpo, relacionado aqui com uma dramaturgia dos orixás procura então este corpo em vias de decolonização. Um corpo que está carregado de performances da oralitura.

É claro que a minha experiência no segundo estágio obrigatório estava bem longe da perfeição. Muitas encruzilhadas foram trancadas nesse período. Pandemia, feriados, desencontros entre os currículos escolares e da faculdade, etc.



Alunos do terceiro ano do Ensino Médio representando a temática Eleições por meio do Teatro Imagem de Boal, durante meu estágio no Colégio Aplicação

Apesar de todos os empecilhos, contratempos e desafios que o trabalho com a poética do Teatro do Oprimido de Augusto Boal tenha me proporcionado, a experiência mais gratificante, foi, com toda a certeza, a oportunidade de abordar temáticas urgentes na esfera social destes alunos, de levar discussões sobre temas como racismo, machismo, discurso de ódio e os mais variados tipos de opressão que nos assolam diariamente, para dentro da sala de Teatro. De, com o auxílio de uma das mais antigas manifestações de arte, provocar uma mínima reflexão que seja, de plantar uma semente de inquietação e revolta. Talvez eu não tenha atingido aqueles objetivos “técnicos” previstos nos planos de ensino. Talvez eu sequer um dia vá atingir um determinado objetivo curricular. Nisto reside, se é que a palavra me cabe pois na encruzilhada não há residência, feito que é passagem, o perambular por encruzilhadas.

"É um conceito: estar na encruzilhada, ao contrário do que as pessoas costumam pensar, é desejável. Porque tudo é feito de caminhos. Um caminho reto, sem possibilidades, não é desejável. O desejável é estarmos na encruzilhada, onde não há caminho fechado", explica o sociólogo Fiorotti. "Sete encruzilhadas, assim, é o infinito de possibilidades", conclui ele.<sup>12</sup>

Não é fácil estar na encruzilhada. O caminho linear tem muito mais fácil aceitação, menos complexidade de sentido. Mas é para isso que servem os semáforos. As luzes que organizam a passagem de quem se cruza, as placas que indicam a direção. Da minha parte, tenho a certeza da ciclicidade do tempo. Que aprender a planejar não se trata apenas de elaborar um plano de aula a ser seguido à risca. Assim como os Itãs de Ifá ensinam a humanidade a contar a sua própria história, tirando dela lições valiosas, os estágios me proporcionaram a criação de uma história que será contada muitas outras vezes, repetida, repetida, até ficar diferente, parafraseando o poeta Manoel de Barros. Confiando na certeza de que o tempo é cíclico, e que dele tudo se transforma pela repetição, confio também que tudo é caminho, perambulação, e talvez não ter um objetivo seja o próprio sul a seguir.

---

<sup>12</sup> Artigo de Edison Veiga, Bled (Eslovênia) para a BBC News Brasil, 31 dezembro 2021.

## Às margens do estuário: o encontro entre Yabás e Bombogiras

*“Mulheres são como as águas, crescem quando se encontram”*

Estuário é o nome que as ciências atribuem ao local onde as águas doces do rio se encontram com as águas salgadas do mar e passam a fluírem na mesma direção. Nessa região, já não se é mais rio, nem mar, é doce e salgado ao mesmo tempo, e por essa característica o ambiente torna-se extremamente fértil biologicamente. É essa encruzilhada de águas que possibilita a emergência de vidas das mais diversas formas.

Conforme contam alguns dos Itãs Yorubas e as lendas de Ifá, os oceanos teriam se formado por meio de um pó azul que Oduduá, responsável pela criação do mundo, teria soprado do saco da existência num jato intenso de gases e vapores sobre a terra. Olocum passaria a habitar esses oceanos e do seu ventre teria nascido Yemanjá. A bela deusa casa-se com Oquê construindo morada com seu marido na superfície terrestre. Quando Yemanjá, foge de Oquê, que havia se tornado um marido agressivo<sup>13</sup>, retornando para a casa de sua mãe Olocum, teria tropeçado no caminho e durante a queda seus enormes seios se partiram e começaram a jorrar água doce pelas planícies, indo em direção ao oceano. No momento em que o marido de Yemanjá transforma-se em uma imensa rocha afim de impedir sua passagem, Xangô, orixá dos raios e trovões, com seu *Oxê*<sup>14</sup>, intervém na perseguição e golpeia Oquê ao meio, fazendo surgir grandes fendas na terra e em todas as rochas que haviam, criando assim os rios, córregos, riachos e as cachoeiras. Oxum, esposa de Xangô, que observara a cena de perseguição de Oquê e Yemanjá e teria sido a responsável por chamar Xangô em socorro desta, recebe como agradecimento parte da fertilidade de Yemanjá e a incumbência de cuidar dos rios e cachoeiras. Ainda na mistura entre a água doce, a salgada e a terra lameada, Nanã, orixá primordial daria origem a seus filhos Olodumaré e Omulu.

A diversidade de Itãs que dissertam sobre a criação do mundo, torna a narrativa muitas vezes complexa e caótica. E assim mesmo ela se torna única pela sua capacidade de tomar diferentes caminhos, diferentes possibilidades, e ser reinventada a cada boca que profere a história. Quem conta um conto aumenta um ponto. Aqui não seria diferente. Essa

---

<sup>13</sup> Alguns Itãs contam que quem a persegue seria na verdade o seu filho incestuoso que tenta abusar da mãe, e quem a teria salvo seria Aganju, seu marido. Aganju é equivalente a Xangô para algumas mitologias Yorubas. Podemos pensar que nesse ponto a mitologia ioruba se cruza com a tragédia grega remetendo a características edipianas.

<sup>14</sup> Machado de duas faces que teria essa característica por não pender para um lado nem para o outro, fazendo assim estabelecer-se a justiça.

história que lhe conto, foi adaptada de diversas referências e pesquisas, acadêmicas ou não, orais ou escritas, acrescidas de toques de imaginação. Pois como bem nos diz o poeta, só dez por cento é mentira, o resto é invenção (BARROS, 2011). É também por essa encruzilhada aquática, onde tudo flui em diversas direções que deixo correr minha trajetória.

Tal qual aquele rio que nunca é o mesmo, está sempre fluindo, dando voltas em torno da casa, sendo enseada ou serpente, ou correndo em direção ao mar onde as águas rebelam-se e devolvem à faixa de areia o que não querem mais. Mesmo que aparentemente imóvel no lodo, nestas águas que estão sempre em movimento, neste fluxo, que encontro a minha dança. Parafraseando Caio Fernando Abreu, digo que “eu também não suportaria parar, ondas de Yemanjá”.

Não que um dia eu tivesse de fato parado ou abandonado o dançar, mas quando pude perceber, nas disciplinas de Corpo com a professora Suze Weber, que a dança ainda estava viva em mim, que o movimento era a minha própria razão de fazer Teatro, de fazer Arte, foi também que me reencontrei com as Yabás.<sup>15</sup> A dança sempre esteve presente na minha vida, e acredito que o corpo tenha se tornado a principal forma de expressão na qual busco fundamentar meu trabalho com as artes.

A história da dança no mundo, que remonta ao período paleolítico, teve sua origem por muito tempo conectada às celebrações e manifestações religiosas, desde as danças tribais que pediam aos deuses boas colheitas até a Grécia antiga com seus rituais dionisíacos. Sacralizada e demonizada das mais diversas formas, por muito tempo foi permitida somente ao gênero masculino, assim como o Teatro. O próprio balé clássico, base da dança ocidental e europeia, hoje em dia tão voltado ao universo feminino, considerado uma “dança de menina”, no qual os bailarinos ainda sofrem perante comentários homofóbicos, teria surgido como uma forma de saudar ao rei, e somente aos homens era permitido executar tão refinados movimentos. Alguns estudiosos defendem ainda que o balé teria se originado das danças populares pagãs que possuíam forte relação com a agricultura, sendo executada tanto para pedir fertilidade quanto para celebrar colheitas. Fica claro, portanto, que a dança está profundamente conectada com a energia feminina e a ancestralidade. Energia que vem da terra, da água, em suma, das forças da natureza e

---

<sup>15</sup> . Yabá, cujo significado é “Mãe Rainha”, é o nome utilizado para se referir às Orixás femininas, que também podem ser chamadas de Aiabás, Lyagbas, labá, Lyabá ou Aiabá.  
<https://www.mulheresdeluta.com.br/yabas-as-orixas-femininas/> Acesso em: 09 mar. 2023.

da criação. No entanto, quando falo em manifestar energia feminina não me refiro a esta como uma exclusividade das mulheres.

O psicólogo analítico Carl Jung, em sua teoria do inconsciente coletivo, alega que todo ser humano possui uma energia feminina e uma masculina dentro de si. Quando a energia masculina se expressa de forma inconsciente em uma pessoa do gênero feminino, essa é denominada de ânimus, quando ocorre o oposto e uma energia feminina se manifesta dentro de um homem, essa é denominada ânima. Esse tipo de concepção é extremamente importante para entender os arquétipos dos Orixás e como essas energias se manifestam no corpo do performer.

Entender a energia animus como vigorosa e anima como suave é fundamental para a interpretação de movimentos que dialogam diretamente com contextos advindos da mitologia ioruba e que trazem para o corpo questões socioculturais transformadas em dança pelo culto e relidas pela arte. Um Orixá de princípio feminino, como Oxum, trará para sua dança, para seu ato, uma energia anima e movimentações que traduzem algumas noções de feminino e fertilidade, como mexer os quadris, pentear os cabelos ou mesmo banhar os seios nas águas do rio. Em contrapartida, um Orixá de princípio masculino, como Ogum, trará diferentes atributos para a sua dança e que serão mais comumente associados a noções de masculino, como guerrear e atacar inimigos numa batalha com facão ou espada, utilizando de muita força em sua movimentação, caracterizando uma energia vigorosa, animus. (LIMA, p.78 ,2016)

É importante ressaltar que a dualidade de gênero (masculino vs. feminino) e a percepção da energia feminina envolta em movimentos suaves e ternos, associados a vaidade com o corpo e a maternidade já não são aspectos delimitantes na concepção do que é ser mulher. Ainda assim, nas religiões de matriz africana as Yabás são cultuadas por essas características, tanto na sua representação de imagem enquanto estética e performance – imagens de santos, vestimenta, dança, modo de incorporação e chegada das entidades – quanto nos ebós que lhe são ofertados – doces como quindins e carnes leves como peixes, e objetos como espelhos, perfumes e pentes – isso não significa dizer que não há nas Yabás uma energia animus emergente e efervescente.

Tomamos por exemplo a orixá Iansã. Esta Yabá é uma guerreira que possui domínio sobre as forças dos ventos e das tempestades. Com seu *Eruexin*<sup>16</sup> tem a capacidade de guiar os *Eguns*<sup>17</sup> perdidos na terra de volta ao mundo dos mortos. Carrega consigo também uma

---

<sup>16</sup> Instrumento feito de rabo de cavalo, semelhante a um chicote.

<sup>17</sup> Egum significa certo grau evolutivo de um espírito desencarnado, e ele não atormenta ninguém, pois; está seguindo o curso natural de evolução após ter desencarnado. Seguindo esta lógica, todos nós seremos eguns após a morte. Diferente do egum, o kiumba perdeu-se no processo evolutivo, e tornou-se

espada, com a qual enfrenta batalhas e que teria sido forjada por ela mesmo por meio do ofício que aprendera com Ogum. No arquétipo da orixá Iansã podemos perceber que há uma energia animus coexistente à energia anima. Iansã não deixa de ser moça bonita por ser guerreira e talvez por isso seja ainda mais bela.

É também por esse aspecto de animus e anima presente tanto na mulher quanto no homem que podemos conceber a incorporação de uma Yabá arquetipicamente feminina no corpo de um homem tipicamente masculino. O mesmo ocorre quando uma mulher incorpora o espírito de um guerreiro como Ogum. Seu corpo é capaz de buscar no animus inconsciente a energia necessária para manifestar todo o trejeito daquele arquétipo masculino.

Durante meu primeiro estágio de docência, trabalhando com a energia de Orixás na construção dramática, fiz questão de ressaltar aos meus educandos pré adolescentes que é possível carregar dentro de si todo o tipo de energia, seja ela masculina ou feminina, as duas ou nenhuma delas, e talvez até uma outra coisa que fuja ao dualismo *ânima vs. animus*. Mas também é salutar reconhecer a importância do gênero na construção dramática para que possamos acessar essas energias quando o trabalho assim o exigir, ou mesmo para reconhecer em que lugar nos encontramos perante a sociedade e quais ações que nos cabem para que possamos agir de acordo com a energia animus e anima em equilíbrio dentro de nós.

Foi mais ou menos nessa época que tive contato e iniciei meus estudos em dança afro com o método da mestra Iara Deodoro. Mulher negra, nascida em 1955 na cidade de Porto Alegre, foi pioneira nos estudos em danças afro-gaúchas e é fundadora do Centro Cultural Afrosul Odomodê, ponto de resistência negra na capital, atuante até o presente momento desde os anos 1970, época que ainda era formado por um grupo de estudantes do Colégio Anchieta e Santa Inês. Mestra Iara era bolsista no Santa Inês e começou fazendo aulas de dança na escola mesmo, no entanto a referência afro foi construída de maneira autodidata. Iara conta que os movimentos bases de sua técnica, como a contração, foram sendo construídos a partir de referências que ela própria carregava em seu corpo, advindas da sua criação em terreiros de Nação e Umbanda.

*Mas isso que hoje eu chamo de contração e insisto muito, isso já era muito presente em mim. Era uma coisa que inconscientemente o corpo pedia. Não era uma coisa que eu fazia porque que eu entendia, porque alguém me disse ou eu vi alguém fazendo. Não!!! Meu corpo pedia. E cada vez isso foi se*

*intensificando e até se transformando, porque o corpo já estava mais trabalhado e ele respondia diferente (DEODORO, apud DORNELLES, 2020).*

Eu, apesar de também ter sido criada em terreiro de Umbanda, pela simples observação da movimentação das entidades não fui suficiente condicionada para que meu corpo colonizado tivesse facilidade em executar os movimentos da mestra. Seria um determinismo biológico dizer que a cor da minha pele é o motivo para tal dificuldade, no entanto, há de se reconhecer que me faltava mesmo essa conexão com a ancestralidade que habita os corpos daquelas mulheres pretas. A questão da criação na Umbanda pode ter sido tanto um facilitador como um dos motivos que me causaram certo bloqueio, fazendo uma comparação a alguém criado em terreiro de batuque, por exemplo.

Dentre as religiões de matriz afro, a Umbanda é a mais embranquecida devido ao sincretismo religioso católico e Kardecista. E não me refiro somente ao embranquecimento do elenco que constituem as casas de santo, no qual os terreiros passam a serem formados cada vez mais por pessoas brancas. Há toda uma concepção estética formativa do rito, no qual os elementos cênicos caminham para uma certa elitização. O figurino começa a tomar cada vez mais cor e pompa e as vestimentas de caboclo passam a serem consideradas artigos de luxo, afastando-se do simples linho branco originalmente utilizado nas sessões. O cenário também passa por um processo de artificialização, no qual as celebrações de santo passam a obter decorações com cara de festa infantil de salão de condomínio e vão se afastando cada vez mais do natural, do mato, da celebração da natureza associada aos orixás e caboclos.

É claro que esse embranquecimento, alimentado pelo capitalismo e pelo sistema patriarcal não deixaria de exercer o controle sobre os corpos aos quais se lançam. O embranquecimento das religiões de matriz afro, principiado na própria criação da Umbanda, não contente em cobrir os seios sagrados das Yabás e das Caboclas, vai adicionando mais e mais camadas de tecido, tornando compulsório o uso de bombachas por baixo das saias já compridas e considerando falta de respeito o não uso de sutiãs ou qualquer outra norma que dê a entender alguma demonstração de despudor. Esse catolicismo predatório, é o mesmo que vai agrilhoando as movimentações de dança dos orixás nos terreiros. O fato em si da mestra Iara Deodoro ter tido contato com outras religiões de matriz afro como a Nação, foi crucial para a sua construção corpórea. Mesmo considerando-se autodidata e buscando referências nas danças tribais, a mestra relata que

na Umbanda em si não era possível buscar tal inspiração, pois esta linha sempre foi mais comedida.

*A Nação trata mais dos orixás, enquanto a Umbanda é mais brasileira, mais afro-brasileira. Ela já vem de uma outra forma, pois tem a influência dos índios, dos pretos velho, tem influência forte do catolicismo pelo sincretismo. O orixá em si, na nação, ele tem uma outra leitura, ele responde de outra forma. (DEODORO apud DORNELLES, 2020)*

Foi nas aulas da mestra Iara Deodoro que eu pude me conectar com a ancestralidade que habita em mim apesar da branquitude. Nos movimentos de contração eu pude voltar a atenção ao meu próprio ventre. Pude me sentir pertencida e deslocada ao mesmo tempo, em meio a diversidade e a grandiosidade de mulheres pretas que dançavam comigo todas as quartas-feiras a noite. Apesar de por vezes me sentir encabulada, eu sentia também que aqueles encontros eram um presente das Yabás. A energia que o feminino emana independe de cor. Eu reconheço os privilégios e os problemas do feminismo branco e a importância do feminismo negro, não se trata aqui de ignorarmos as diferenças, mas de também perceber que é possível tal conexão que transborda o ânimo e o espírito, o branco e preto, o mal e bem.

Um episódio emocionante ocorrido nas aulas no Afrosul, foi quando uma grande amiga, que eu tinha perdido o contato fazia muito tempo e que se tornara mãe (vidas que tomaram trajetórias diferentes enfim) trouxe o seu bebê recém-nascido para a aula. Enquanto ela dançava, Joaquim recebia os cuidados da própria mestra Iara Deodoro e de uma rede de apoio de mulheres do centro Afrosul. Ao final da aula, a professora Edjana Deodoro, filha da mestra Iara, que é quem conduzia de fato as aulas de dança afro neste período, propôs uma prática na qual todas nos reuníamos em filas, de frente uma para a outra e uma de nós ia passando pelo centro das duas filas, uma de cada vez, de olhos fechados, recebendo o axé das companheiras através do toque das mãos e assim sendo também guiadas pelas mãos dessas mulheres durante o percurso. Quando a mestra Iara passou por nós com o bebê Joaquim no colo, todos os olhos se encheram de água. A imagem daquela mulher preta, com seus quase 70 anos, carregando um bebê recém-nascido que podia muito bem ser um de seus netos (e por que não dizer que ela também o considerava como tal) me emocionou profundamente e me remeteu diretamente ao arquétipo da Orixá Nanã. Apesar de não haver ali nenhuma interpretação intencionada, havia uma cena e uma dramaturgia tão bem construída que não era preciso mais nenhum elemento cênico, apenas a música

e o movimento de embalar, um sorriso terno no rosto e todo o carinho que nós sabíamos que havia naquele momento foram suficientes para transbordar os olhos.

Mas as aulas com a mestra Iara não respondiam somente a energia anima, maternal, amorosa e delicada. Como ressaltado anteriormente, essas atribuições constituem, mas não formam por si o feminino e não dão conta da potência da força das Yabás. Que além de mães são mulheres e que por serem mães são ainda mais fortes, e que por serem mulheres precisam ser grandes guerreiras. Foi nessa encruzilhada de mulheres, lobas, caboclas, guerreiras que eu encontrei também as Bombogiras ou Pombas Giras, mais especificamente Maria Mulambo. As Pombas Giras são, grosseiramente falando, para as religiões de matriz afro, mais especificamente na Umbanda e no Camdomblé, uma versão masculina do Exu Bombogira, de onde deriva seu nome. Algumas versões apontam, no entanto, que ela seria a esposa de Exu. Durante esta breve pesquisa, não encontrei Itans de origem iorubá que apontem para a existência desse arquétipo, considero, portanto, que essa entidade teria se formado no Brasil. Algumas características apontam também para uma possível origem europeia da mesma, como a sua vestimenta que sofre bastante influência do estilo renascentista, frequentemente fazendo uso de luvas e chapéus que cobrem parte do rosto. Seus ebós também apontam para um estilo de consumo mais refinado, como champanhe e cigarros brancos. Algumas linhas de Umbanda trabalham ainda com variações de Pomba Gira de origem cigana, caracterizadas com grandes saias volumosas, pandeiros e leques. Seja qual for a linha de Umbanda, as Pombas Giras, Marias Padilha e Ciganas possuem algumas características comuns, como a especialização em trabalhos para o amor e a abertura de caminhos, bem como uma personalidade extremamente sensual e um comportamento despojado. Segundo a maioria das linhas de Umbanda, essas entidades são espíritos de mulheres insubmissas, que durante a sua vivência no mundo terreno transgrediram as normas de gênero de alguma forma. A maioria delas teria morrido de maneira trágica, vítimas de feminicídio. Dentre essas, Maria Mulambo é uma das insubordinadas com quem me deparei ao passear com a pantera preta.

*"Oh, que noite tão bonita  
Como brilha o luar  
Abram alas, minha gente  
Que a Mulambo vai chegar  
Canta um ponto bem bonito*

*Que a Mulambo vai dançar  
O trabalho desta moça  
Faz a Umbanda admirar  
Lá vem ela!  
Lá vem ela, oh  
Caminhando pela rua  
Lá vem a Maria Mulambo  
Com Tiriri, Marabô e Tranca Rua!"*

Apesar da ausência de Itans de origem iorubá que mencionem a existência dessas entidades, a oralitura dá conta de fazê-lo. Hoje já é possível encontrar muitas histórias sobre a vida das mulheres exu em blogs de religião, mas como essas histórias carecem de fontes mais legitimadas e, devido a variedade de versões de uma mesma história, é bem óbvio de se pensar que esses contos são advindos da contação de histórias de forma oral, através de gerações de umbandistas, quimbandistas e batuqueiros.

Maria Mulambo se destaca entre as mulheres exu por que se ocupa de cuidar daquilo que é podre, fétido, que é considerado lixo para muitos. Tem por característica também ser muito mais desbocada e destemida, algumas vezes até mesmo levando seus cavalos de santo a situações de risco quando se ocupam do corpo e saem em perambulação pelas ruas madrugada adentro (essa é uma história que aconteceu com uma irmã de santo de um terreiro amigo).

Uma das versões da história de Maria Mulambo é de que em vida ela era uma princesa que teria se casado com um homem 25 anos mais velho. Muito caridosa, ela saía pelas ruas para cuidar dos mais pobres do vilarejo oferecendo auxílio a quem precisasse. Numa dessas andanças ela se apaixona por um plebeu, e resolve fugir do castelo em que morava. O marido consegue alcançá-la, ordena que lhe prendam em uma torre e depois manda executá-la atirando seu corpo ao rio com uma pedra amarrada aos pés. Como podemos perceber, a dramaturgia das mulheres Exu lembra um pouco a narrativa de algum conto feudal, o que nos leva a crer que esta não seria classificada como um Orixá. Mas assim como o sincretismo da Umbanda se apropria culturalmente dos Itans, não seria nenhuma surpresa que a religião afro-brasileira se apropriasse de algum conto europeu. Agora que entendemos um pouco da história da entidade, seja ela europeia, africana ou

brasileiramente uma grande miscelânea, convém contar da peculiaridade de Maria Mulambo que me levou a dançar sua história.

Apresentada na mostra de inverno da escola Circo Híbrido e na mostra de verão do Centro Municipal de Dança, nos meses de maio de 2022 e janeiro de 2023, respectivamente, na cidade de Porto Alegre, a coreografia surgiu a partir do desejo de montar um número em dança aérea em tecido acrobático, inspirado na música que leva o mesmo nome da banda curitibana Mulamba.



Coreografia Mulamba apresentada na Mostra de Dança de Verão do Centro Municipal de Dança, janeiro de 2023, fotografia de Nando Espinoza

O elemento presente no arquétipo de Maria Mulambo, que acredito que tenha servido de inspiração para a música e para a banda e que também serviu para a criação da coreografia de mesmo nome criada por mim, reside na capacidade de resiliência que esta Exu Mulher provoca. Maria Mulambo vai além da resolução de conflitos amorosos, tão comumente abordados pelas demais bombogiras. Ela trata de questões de violência, de abuso, daquilo que há de mais podre no patriarcado. Dizem que por ter abdicado de luxos ela vagueia vestida com uma longa saia de farrapos, da qual utiliza para ir varrendo o que há de mal e podre no caminho.

*“Você vai lembrar quando eu te olhar lá de cima  
Vai reconhecer e vai respeitar minhas cinzas”*

É nessa energia de resiliência que eu me apoio, transformando o lixo em luxo, emergindo dos entulhos, a fênix que renasce das profundezas cinzentas de todas as mulheres, mães, Yabás, professoras, mestras, amigas, irmãs e desconhecidas que fluíram pelo meu caminhar. É nessa energia que ascendo aos céus, alçando vôo coletivo em meio aos ventos de Iansã e que também transbordo em água torrente e encontro a força para seguir movimentando.

## O Batismo de Raoni



Em maio de 2020, em pleno auge da crise pandêmica no mundo inteiro, nasce um grande guerreiro. Meu sobrinho Raoni, que já possui nome de liderança indígena, chega ao mundo. Pra começar ele não era nem um pouco planejado. Minha irmã de sangue materna, aquela que se ocupava de receber a cabocla Indiara em nossa infância, possui condições fisiológicas quase improváveis para desenvolver um feto. Diagnosticada com endometriose, útero diadelfo (que possui duas cavidades) e apenas um rim, foi sentenciada pelos médicos como uma mulher que nunca seria mãe e estava a ponto de fazer uma cirurgia para a retirada de uma hérnia no umbigo quando, ao fazer uma ultrassonografia, descobriu a pequena sementinha, que havia brotado em seu órgão “imperfeito”. Raoni nasce em meio a muitos cuidados e paranoias: máscaras, álcool gel, isolamento, crise econômica. Eu, além de tia, fui incumbida de ser sua madrinha sob os preceitos da religião da Umbanda.

Mais de dois anos se passaram até que finalmente minha irmã e meu cunhado se sentissem seguros para efetivar a cerimônia de batismo de Raoni, que foi realizada em meio a celebração de mãe Oxum, entidade que é também chefe do terreiro no qual minha mãe de sangue é também a Mãe de Santo.

A Mãe de Santo é quem determina as datas das festividades, quais e como serão feitas as oferendas, os dias das sessões, enfim, quem gerencia as atividades do terreiro. Mas é a mãe ou o pai de cabeça, ou seja, a entidade que se ocupa do corpo carnal dessa mãe de santo (o cavalo) quem de fato dita as regras no terreiro. Como boa mãe que é, Oxum acolhe a todos que desejam participar da casa e que procuram conforto, cura e alento na religião. Durante as festividades ou mesmo sessões regulares, a entidade chefe do terreiro possui função semelhante à que Boal caracteriza em seu Sistema Coringa como Mestre de Cerimônias. A chefe de terreiro executa todos os princípios de “concentração e abstração”, estabelecendo a conexão entre as personagens (entidades) que se revezam no corpo dos atores e atrizes (cavalos de santo), com a execução das cenas.

Ela decide o momento que a sessão se inicia, quando devem ser cantados determinados cânticos, qual a ordem de chegada das entidades, quando serão servidas as comidas, enfim, é a Mãe de Santo, juntamente com a sua mãe de cabeça, a responsável por todo o roteiro e desenvolvimento da peça

É importante ressaltar que quando comparo aqui a incorporação de uma entidade com a representação de uma personagem não ousou botar em cheque a veracidade de crenças. Por muito tempo refleti acerca dessa questão e quase sempre me acometia a conclusão que essa comparação estaria desvalidando minha própria fé. Hoje acredito que interessa muito menos saber do que é verdade ou mentira, mas sim conhecer das razões que fazem os fenômenos assim como o são. Seja na incorporação ou na interpretação teatral, interessa muito mais saber da beleza da experiência, do processo de criação, do impulso que move a gira. Interessa a mim muito mais o mistério do que desmistificar verdades. Ao público não interessa o que há por detrás das cortinas, então cabe sermos também *espectadores* nesse sentido. Atuamos sim, somos sujeitos de ação. Mas também somos espectadores em algum momento, e a magia do teatro por vezes reside nesta ilusão consciente.

O batizado de Raoni ocorreu a meia noite do dia 11 de dezembro de 2022. Além do padrinho e madrinha no plano carnal são escolhidas também duas entidades para exercer

a função no plano espiritual. Raoni recebia então as bênçãos do Caboclo Pena Branca - que também é meu padrinho na Umbanda e foi o primeiro personagem que interpretei - e da Cabocla Iara, além do meu padrasto e de mim. O ritual de batismo na Umbanda é muito semelhante ao ritual de batismo católico. A principal diferença reside sobre o fato de que, na religião católica, o batismo seria utilizado como “parte de um exorcismo em que o sacerdote expulsa o demônio que habita a criança em consequência do pecado original”, já na Umbanda não se acredita que a criança possua qualquer tipo de pecado, sendo assim, o batismo seria uma forma de “apresentação aos irmãos em Oxalá do jovem recém-nascido, sua aceitação na fraternidade”, bem como sua bênção e proteção pelos padrinhos, madrinhas, e guias espirituais. Assim como no Catolicismo e em outras religiões há um sacerdote que preside a cerimônia. Quem celebra os batismos na nossa linha de casas é o Caboclo Pena Branca. Para tanto, são invocados pelo sacerdote os nomes daqueles que serão batizados e é derramada água em um jarro de prata sobre a cabeça da criança, que está coberta com uma toalha branca e um galho de pitangueira. Também é colocado um pouco de sal na boca da criança para que ela esteja preparada para os desafios da vida. O padrinho, a madrinha e os pais da criança se posicionam de frente ao *congá*<sup>18</sup> e podem tanto estar segurando a criança quanto segurando a Vela de Batismo, uma longa vela branca que “representa a luz divina, a presença do espírito de Deus e é consagrada a Ifá, o Espírito Santo”. Após a cerimônia a vela é apagada e os pais a levam para casa, a qual poderá ser acesa e mediante dela invocada uma prece quando a criança estiver sofrendo de algum mal. Podem ser batizadas várias pessoas na mesma cerimônia e não há um limite de idade para fazê-lo. Nesta ocasião, recebiam o batismo mais uma criança e um jovem adulto.

Os rituais de batismo podem variar muito entre as casas de Umbanda, bem como em outras vertigens das religiões afro-brasileiras, assim como os rituais de aprontamento, casamentos, oferendas e todos os tipos de cerimônia. A variedade com que se celebram os rituais na Umbanda é tão grande quanto as possibilidades que se abrem na montagem de um espetáculo. É claro que a Umbanda em si segue alguns preceitos e fundamentos básicos, que vão no cerne da índole do indivíduo e do coletivo. Muitos destes preceitos, bem como seus rituais, possuem características bastante semelhantes aos fundamentos Cristãos. Praticar o bem sem olhar a quem, a fraternidade, o amor, verdade e justiça. Apesar disso, a Umbanda e as religiões de matriz afro-ameríndia no geral, bem como seus

---

<sup>18</sup> Altar com imagens de santos e outros ornamentos.

rituais, raramente obedecem a um sistema ortodoxo, com marcações pré-definidas e um roteiro estanque. É também por esse motivo que ela se aproxima muito mais da performance, do teatro cru, do ritual dionisíaco do que das manifestações artísticas convencionais; da coreografia, do teatro estanislavskiiano, do palco italiano, do europeu enfim.

É evidente que, como uma religião inventada por homens, para os homens, esta possui muitas contradições desde a sua fundação, em 15 de novembro de 1908, pelo médium Zélio Fernandino de Moraes (1891-1975). A própria fundação da Umbanda por Zélio é contestada hoje por muitos pesquisadores como tentativa de um embranquecimento da religião. A história oficial da Umbanda conta que Zélio, um homem branco de classe média, teria sido acometido por uma espécie de paralisia que os médicos não conseguiam identificar o motivo nem encontrar uma cura. Ele teria procurado ajuda num centro espírita onde uma entidade que se apresentava como Caboclo das Sete Encruzilhadas teria se manifestado em seu corpo e o curado. Considerado como um ser inferior pelos dirigentes do Centro Espírita Kardecista, por se declarar como um espírito mestiço de negros e índios, o caboclo declarou que iria fundar uma religião diferente, onde todos pudessem ser aceitos.

Para Lucena Fiorotti, a fundação da Umbanda por Zélio, num simbólico 15 de novembro, é na verdade, a tentativa do "embranquecimento da umbanda, dentro da ideia da democracia racial, de que não há racismo no Brasil, de que as relações raciais são simétricas". Muitos indícios apontam que os rituais e a estética da Umbanda já eram praticados por comunidades negras muito antes da "fundação" de Zélio. Esta tentativa de embranquecimento causaria maior legitimidade para a Umbanda, apoiando-se no sincretismo com as religiões católicas e espírita.

O retrato da Umbanda que observamos ainda hoje, principalmente no sul do Brasil, não poderia revelar maior confirmação. Desde grandes Centros de Umbanda, comandados por homens brancos com título de babalorixá, apoiados em divindades negras, mulheres, Yabás, fulanos de Oxum, cicranos de Yemanjá, que possuem até programa de televisão dentro de uma rede afilhada a uma grande emissora declaradamente evangélica (e sabemos bem quais são as opiniões da bancada evangélica em nosso país em relação à Umbanda) até os pequenos terreiros dentro de periferias como o qual fui criada.

Dentro destes terreiros ainda há uma forte estética embranquecida; desde as imagens que representam os santos sincretizados com a Igreja Católica, até mesmo as imagens que chamamos de linhas cruzadas; índios, caboclos, ciganos, todos brancos.

Minha família, ainda que fundamentada no cerne de uma religião de matriz afro e indígena, sempre se declarou como branca. Minha avó era o tipo de pessoa que tratava bem a todos, que não expressava preconceito, mas a boca miúda ainda levantava “elogios” do tipo: *fulana é pretinha, mas até que é cheirosa, ajeitadinha, adoro ela*. Ela ainda se declarava como descendente de espanhóis devido ao sobrenome Viegas e achava também que tinha traços orientais por seus olhos puxados. Hoje acredito que ela era mesmo descendente de índios, igualmente colonizados e dizimados. A pobre morreu sem saber ler nem escrever ao menos seu nome. Eu ainda hoje tenho minhas dúvidas quanto à minha própria etnia. Dentro de uma família de brancos eu sofria por que tinha o cabelo crespo, de bombril, pixaim, sarará (segundo eles). Essa guria tem um pezinho na África, diziam. Ainda que todos nós tenhamos origens genéticas africanas, é claro que estamos longe de sermos iguais. Obviamente que estou longe de passar pelos problemas do colorismo e pelos dilemas que uma pessoa parda passaria. Não acho que tenha sofrido realmente algum preconceito em sociedade por conta da minha cor. No entanto (é eu sei, sempre há), a própria decisão de escrever este trabalho e me aprofundar nessa pesquisa partiu de um grande dilema. Como que eu, uma pessoa branca, teria propriedade para falar sobre religiões de matriz afro e indígenas e ainda por cima comparar isso com artes cênicas? Não estaria eu me apropriando de uma cultura e reforçando padrões de embranquecimento?

Sinceramente, eu não tenho resposta para isso. Acredito que posso falar apenas até onde vai a minha experiência, de toda uma trajetória e criação de vida, além da pesquisa que comecei a desenvolver com este trabalho. Acredito também na pulsão que me move a escrever por isso e acredito nos meus orixás. O fato é que os terreiros de Umbanda estão cada vez mais brancos, mais tomados por questões de aparência, ostentação, ganância e até mesmo por pessoas conservadoras e reacionárias. É preciso então que haja um movimento de enegrecer a religião.

O sincretismo foi efeito da profunda perseguição a espiritualidades de matriz afro e indígena, violência que resultou na nomeação sincrética como única possibilidade de culto. Como resistência a esse processo temos os movimentos de “dessincretização do candomblé” como parte de iniciativas de reafricanização da religião (MELO, 2008).

Na religião do Camdomblé, esta já é uma pauta bastante discutida, mas a Umbanda ainda precisa enxergar melhor seu lado afro, permitir e incentivar o protagonismo negro dentro dela. Ao fim e ao cabo, este trabalho procura também chamar a atenção para esse aspecto e criar referências não só no meio artístico quanto científico. Por meio dessa minha trajetória torta e errante, levantar questões a respeito da apropriação cultural não somente no âmbito da religião, mas principalmente dentro das artes cênicas.

Penso que, se às crianças negras ainda é empurrado goela abaixo uma pedagogia europeia, apesar das conquistas alcançadas com a Lei 10639/03 que torna obrigatório o Ensino de História da África, sabemos bem que há um trabalho árduo pela frente em relação à cultura. Para isso, portanto, é necessário que haja um forte empenho da pesquisa acadêmica neste sentido, e que também pessoas brancas aprendam primeiramente, para que depois possam falar sobre África. É preciso que haja uma pedagogia antirracista que parta também dos brancos, e essa prática deve ser brutalmente incentivada, principalmente dentro do ambiente acadêmico, para que dele saiam profissionais capacitados. Que esse interesse não seja somente estético, mas pedagógico, histórico e comprometido socialmente.

Meu comprometimento como madrinha do Raoni, além de protegê-lo, de pedir bençãos aos orixás, de zelar por sua saúde e de estar sempre presente na falta dos pais, ou mesmo em sua presença auxiliando na criação, é lutar para que ele possa viver num mundo mais equânime e contribuir para o desenvolvimento de estratégias pedagógicas que propiciem tal realidade. É importante aqui destacar também que Raoni possui diagnóstico do espectro autista e como tal pertence a uma parcela discriminada da sociedade tão somente por possuir uma percepção diferente do mundo. É somente através de uma pedagogia que enxerga sob diversos espectros que podemos vislumbrar este panorama. Meu desejo caminha para uma pedagogia da encruzilhada, é lá onde as possibilidades são infinitas.

## **REFERÊNCIAS:**

- BOAL, Augusto. Jogos para atores e não atores. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- BARROS, Manoel de. Poesia Completa. São Paulo: Leya, 2011.
- DORNELLES, Natalia Proença. IARA DEODORO, POTÊNCIA AFRICANA NO SUL DO BRASIL: uma proposta de sistematização em dança afro-gaúcha como resistência da corporalidade negra no rio grande do sul. 2020. 101 f. TCC (Graduação) - Curso de Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia. Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- LARROSA, Jorge. Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. 208 p.
- MARTINS, Leda. Performances da Oralitura. Periódicos Ufsm, Santa Maria, p. 63-81, 2003.
- MELO, Aislan. Reafricanização e dessincretização do candomblé: Movimentos de um mesmo processo. Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 12, volume 19(2). p. 157-182, 2008.
- PRANDI, Reginaldo. Os príncipes do destino: histórias da mitologia afro-brasileira. Cosac e Naify, 2001.
- SIMAS E RUFINO, Luiz Antonio e Luiz. Fogo no Mato: A ciência encantada das Macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018
- SLADE, Peter. O jogo dramático infantil. São Paulo: Summus, 1978.
- SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUZA, Julianna Rosa de (ed.). A Dramaturgia da Dança dos Orixás: Entrevista com Augusto Omolù. Urdimento, Florianópolis, v. 24, n. 1, p. 237-246, jul. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento>. Acesso em: 23 mar. 2022.
- <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/religiao/umbanda>. Acesso em: 03 mar. 2023
- <https://www.bbc.com/portuguese/geral-59677047> Acesso em: 03 mar. 2023
- <https://blog.ijep.com.br/educando-a-anima-e-o-animus/> Acesso em: 10 mar. 2023

Todas as músicas citadas neste trabalho e mais algumas que me inspiraram estão disponíveis nessa playlist:

[https://open.spotify.com/playlist/3A0wGw0hym1GYwdrUdJNWe?si=0tyqlfmJQQunc1rAgqXWhQ&utm\\_source=whatsapp](https://open.spotify.com/playlist/3A0wGw0hym1GYwdrUdJNWe?si=0tyqlfmJQQunc1rAgqXWhQ&utm_source=whatsapp)