

PERFORMATIVIDADE NO ESPETÁCULO *MUKUIU*¹

PERFORMATIVITY IN THE SPECTACLE *MUKUIU*

Carmem Pricila Virgolino Teixeira
UFPA

Resumo

Com o intuito de refletir sobre algumas características do Teatro Performativo, presente no espetáculo *Mukuiu*, parte de minha pesquisa de doutorado, o presente artigo descreve alguns procedimentos realizados para a construção de uma dramaturgia expandida, composta por diversas camadas-coreográficas, musicais, visuais, etnográficas. Descortinando ainda a presença de desdobramentos midiáticos, o artigo traz links onde o leitor pode acessar alguns dos diversos desdobramentos da pesquisa, como a produção de vídeos-dança, músicas, performances e espetáculos.

Palavras-chave:

Teatro performativo; performance negra; dramaturgia expandida.

Abstract

Intending to reflect on the characteristic of Performative Theater present in the spectacle Mukuiu, which was part of the doctoral research, this article describes some of the procedures carried out to construct an expanded dramaturgy, composed of multiple layers - choreographing, musical, visual, and ethnographic. Unveiling the presence of media unfoldings, the article provides links where readers can access some of the various research outcomes, such as dance videos, music, performances, and shows.

Keywords:

Performative theater; black performance; expanded dramaturgy.

BANDAGIRA² - LICENÇA DE CHEGAR - INTRODUÇÃO

O presente artigo põe em evidência aspectos do Teatro Performativo, uma importante camada da pesquisa *Mukuïu*, desenvolvida no âmbito da minha tese de doutorado intitulada *Mukuïu - Uma experiência em Teatro Dança negro na Amazônia* (Texeira, 2023), defendida em 2023 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará. Dessa maneira, pretendo descrever aqui alguns dos procedimentos que levaram a construção de uma dramaturgia expandida com diversas camadas-coreográficas, musicais, visuais, etnográficas, até os desdobramentos como a produção de vídeos-dança, músicas, performances e espetáculos.

Para Josette Féral (2006), o teatro performativo vem sendo muito comum em diversos espetáculos contemporâneos. Segundo a autora:

se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia) (Féral, 2006, p. 116).

O espetáculo *Mukuïu*, embora tenha trazido alguns elementos de representação e construção de personagens psicológicos, como na cena que nomeamos “cena das mametus”, centrou-se muito mais nos deslocamentos de códigos e deslizos de sentido, de práticas de performances negras das quais a maioria de nós já éramos adeptas e adeptos, tais como a Capoeira Angola, o Candomblé Angola e a dança afro-brasileira de palco, para a cena teatral. Recontextualizando então esses códigos e sentidos, convocamos um completo

engajamento dos e das atuantes no processo, assim como elementos de suas histórias de vida, demandando dos mesmos e das mesmas um investimento de si e dos conhecimentos que cada um já trazia consigo. Desta forma, este artigo pretende evidenciar as dimensões que o espetáculo construiu com as corporeidades e camadas de subjetividades das e dos atuantes.

O processo que será descrito, assim como as falas de interlocutores e interlocutoras convocadas para a tessitura deste artigo, é proveniente de anotações em diário, vídeos produzidos, acervo de áudio de entrevistas, realizadas no período entre 2018 e 2022, referente ao momento da realização da pesquisa de doutorado. As entrevistas semiestruturadas fizeram parte dos procedimentos metodológicos inspirados na Antropologia Teatral, Antropologia da Performance, na Dramaturgia Pessoal do Ator, na Escrivência, tanto no que se refere a experimentações corporais quanto às experimentações de escrita.

As vozes convocadas para o texto são de pessoas que participaram de entrevistas consentidas para a pesquisa, no primeiro semestre de 2018. As entrevistas tiveram registro audiovisual e foram consultadas e transcritas por mim e por Michel Amorim.³ As sujeitas(os) entrevistadas(os) estavam cientes de que suas falas seriam transcritas e suas imagens em vídeos e fotos veiculadas, assim como estavam cientes da gravação e da posterior utilização desse material como fonte para a produção da tese e elaboração dos materiais artísticos. Muitos filhos e filhas de santo participaram assistindo ao trabalho, escrevendo sobre, cedendo entrevistas, indicando leituras, a própria Mametu Nangetu⁴ esteve na apresentação do Teatro Waldemar Henrique (agosto de 2018) e foi a principal interlocutora do trabalho.

Desta maneira, pretendo elucidar alguns momentos do processo criativo da encenação *Mukuïu*, destacando a importância de performances culturais negras na elaboração das partituras corporais do espetáculo e consequentemente explicitando exemplos de procedimentos teatrais contemporâneos que

não partem de um texto escrito, mas antes de vias como a escolha de um determinado tema, as histórias de vida de atuentes, a pesquisa etnográfica, corporeidades, para posterior organização de roteiro e dramaturgia.

VISUALIDADES E MUSICALIDADES - CÓDIGOS E SENTIDOS QUE ESCORREGAM

Partindo da definição de Schechner (2003) de performance como comportamento restaurado, ou seja, de um conhecimento incorporado por meio da repetição de atos bem-sucedidos, sabemos que é possível ler pela lente dessa definição tanto práticas artísticas quanto práticas culturais, o que vem resultando em inúmeras contribuições entre os campos de estudos do teatro e da antropologia, desde meados dos anos 1960.

Considerando estudiosos que se debruçaram sobre o estudo das características de performances negras como Leda Martins (2021) e Zeca Ligiéro (2011) chegamos à compreensão de que performances culturais negras se caracterizam pela execução a um só tempo de canto-dança-batuque e considerando que o espetáculo *Mukuíu* se inspirou em duas performances negras culturais, a Capoeira Angola e o Candomblé Angola, a presença de atuentes que já tinham vivência nessas duas áreas foi fundamental.

Nesse aspecto da construção, não só na qualidade de artista pesquisadora, mas também na condição de encenadora, diretora e dramaturga do espetáculo, funções as quais dividi com Michel Amorim, me vali da experiência de mais de 22 anos como praticante de Capoeira Angola e dançarina afro de palco e do diálogo no trabalho com as atuentes Carla Baía e Brenda Kalife (dançarinas e pesquisadoras), que também possuíam muitos anos de experiência com a prática da capoeira, e ainda do diálogo com a dançarina e pesquisadora Marina Trindade que, embora não fosse capoeirista, teceu diálogo profundo conosco com sua técnica de contato improvisação.⁵ No link indicado nas referências é possível acessar o vídeo realizado pelo artista do audiovisual André Mardock,

no qual Brenda Kalife, Marina Trindade e eu demonstramos parte dos nossos treinos de jogos e improvisações com a capoeira, que posteriormente se transformou em coreografia para o espetáculo *Mukuíu*.

Dessa maneira, pode-se afirmar que a preparação corporal dos/das atuentes do espetáculo foram feitas com o trabalho psicofísico da capoeira, na medida em que a pré-expressividade (Barba, 2012) dos envolvidos no processo foi experimentada com o deslocamento da técnica corporal da capoeira para o contexto dos ensaios. Como resultado dos conhecimentos incorporados que Carla Baía, Brenda Kalife e eu já tínhamos como capoeiristas experientes, uma das coreografias do espetáculo foi criada, e performada no momento da música *Batuque de Banto*, de autoria do professor e multiartista Luciano Lira.

O processo criativo para a elaboração dessa canção autoral composta por Luciano se deu de forma coletiva, partindo de um conjunto de palavras propostas pelos e pelas atuentes. A cada apresentação foram se adaptando as sequências de movimentações que iam à cena, até se chegar ao derradeiro estágio da coreografia, no qual as contribuições de Carla Baía foram determinantes. Mesmo após termos encerrado a etapa de circulação do espetáculo, entre os anos de 2018 e 2019, Carla e eu nos mantivemos realizando algumas performances em parceria com a banda *Bando Mastodontes*, dançando em shows dessa banda, da qual Luciano Lira faz parte, tendo sido esta música gravada no primeiro disco lançado pela banda, o *Ciranda Celestial*.⁶

Para a composição da letra dessa música, o musicista Armando de Mendonça, que a partir da segunda apresentação assumiu a direção musical do espetáculo, propôs-nos de cada um escrever no papel palavras que considerávamos chave para o espetáculo e, a partir disso, as palavras propostas pelos atuentes foram *Mametu, nkossi, renovação, Capoeira, fogo, bem, luta, resistência, equilíbrio, dignidade, mulher, azul, ancestral, guia, comunhão, preto, referência, respeito, orixá, periferia, sonho, liberdade, origem, ori*. Entregamos essas

palavras a Luciano Lira e ele nos devolveu a canção:

Nzambi veio de longe
Veio trazer a Kizomba (2x)
Essa Kizomba é Nzambi
Zambiapongo
Ori
Quem vem lá pra jogar?
Levantando a poeira
Ori
Quem vem lá pra jogar?
Pra jogar Capoeira
Nzambi wa lamba luku,
Tôngo beto Bântu.

Indissociável da musicalidade, a dança, nas performances negras, se faz como esculturas em movimentos que traduzem do som para o visual, o que a música diz para nossas audições. Pode-se fabular que tão eficiente é o dançarino nas performances negras quanto maior sua conexão com a percussão. Descrevendo vivências de musicalidade dentro do processo de construção do espetáculo, retomo aqui o conceito de equivalências, proveniente da antropologia teatral (Barba, 2012), quando o autor afirma que ao representarmos uma coisa no lugar de outra, embora a significação se mantenha, existe uma modificação dos significantes utilizados para se referir à coisa referida.

Sabe-se que todo signo é uma representação, composto de um significante e um significado, sendo o significante o que temos de concreto apresentado no processo de representação no lugar daquilo que se quer representar, ou seja, o significado. No que se refere às artes da cena, esse jogo é elaborado nos sistemas de equivalências definidos por Barba como:

Tudo acontece como se o corpo do ator fosse decomposto e recomposto com base em movimentos sucessivos e antagônicos. O ator não revive a situação; recria o vivente na ação. Ao final dessa obra de decomposição e recomposição, o corpo não se parece mais a si mesmo. O ato, igual às flores dos nossos vasos de ikebana, é arrancado do seu contexto

“natural”, em que dominam as técnicas cotidianas do corpo. Como as flores e os ramos do ikebana, também o ator não pode apresentar o que não é. Deve representar aquilo que quer mostrar, por meio de forças e procedimentos que tenham o mesmo valor e a mesma eficácia. Em outras palavras: deve abandonar a própria espontaneidade, isto é, os próprios automatismos (Barba, 2012, p. 49).

Embora as técnicas corporais manejadas nos terreiros de Capoeira Angola e Candomblé Angola partam em suas premissas de técnicas de estupefação, técnicas corporais extra-cotidianas, ao realizarmos uma releitura e a referenciarmos na cena, buscávamos uma outra camada que nos permitisse não apenas representar a nós mesmas, mas transformar a obviedade do que já conhecíamos e, assim, entre a primeira apresentação feita no Teatro Waldemar Henrique, em agosto de 2018 e a derradeira realizada no Teatro Margarida Schivazappa, em outubro de 2019, pelo sistema de equivalências, fomos condensando e ressignificando instrumentos e movimentos.

Na primeira versão do espetáculo,⁷ todos os percussionistas que compuseram a parte de música ao vivo são *tatas* iniciados, ou seja, possuem funções rituais em casas de Candomblé Angola na cidade de Belém - Rodrigo Barros, Waldir Almeida e Cleber Chaves.

Na última versão, nós tínhamos músicos provenientes de outras áreas, como da Capoeira Angola no caso do contramestre Edimar Silva e do Luciano Lira, integrante da Banda Mastodontes e apenas um possuía experiência em atuar em *casas de santo*, o Armando Mendonça, que foi assumindo a direção musical do trabalho. A quantidade de berimbaus, que na primeira versão do espetáculo era semelhante à quantidade de berimbaus presente na estrutura de rodas de Capoeira Angola, nas derradeiras apresentações passou para um. Tínhamos então qualidades diferentes de energia produzida, mas também a construção de outras estruturas, próprias do teatro.

Em relação ao candomblé, além da imersão na comunidade do Mansu Nangetu, que também se desdobrou na minha entrada na casa na condição de *abiã*.⁸ Mantive diálogos muito estreitos no decorrer da pesquisa com autoridades dos povos de terreiro e nesse sentido é sempre bom agradecer e mencionar o consentimento de Mametu Nangetu, liderança da casa de Candomblé Angola Mansu Nangetu, localizado no bairro do Marco, onde realizamos parte da pesquisa, para a realização do trabalho.

Fomos profundamente tocadas e tocados pelos signos do terreiro para a construção da encenação, sobretudo na gestualidade de *Nkossi*.⁹ Contudo destaco outros elementos visuais que foram recontextualizados em cena, como o *paó*, hábito de se bater três sequências de palmas como forma de saudação e invocação a alguma entidade, além do próprio nome do espetáculo *Mukuíu*, que significa um pedido de benção e licença aos mais velhos; os desenhos cenográficos de palco com características de círculos e de encruzilhadas, os alguidares, as folhas de acocô; a comida pelo elemento do *padê*, e a paisagem sonora toda empregada de acordo com fundamentos de ritmos do Candomblé Angola e da Capoeira Angola.

Nas cenas iniciais do espetáculo de onde, a princípio, ficávamos dispostos no palco em formato de encruzilhada, batíamos o *paó* para em seguida começar um grande samba, revelando o elemento festivo comum a todos os rituais de matrizes africanas, inclusive, os sagrados. Na primeira página da dramaturgia *Mukuíu*, fica descrita a cenografia:

Em silêncio, na penumbra, quatro atuentes entram em cena, dois homens (1 e 2) e duas mulheres (3 e 4), se posicionam um em cada canto da encruzilhada (em formato de cruz um de frente para o outro), com um foco de luz marcando o lugar de cada um. Se direcionam até o centro fazendo 3 vezes a sequência de 7 palmas - *paô* "palmas ritmadas". Ao final da sequência a luz incide também sobre os músicos e

eles começam a cantar e tocar a canção abaixo em ritmo de samba de roda, enquanto os atuentes dançam sambando com alegria (Teixeira, 2023, p. 137).

A letra da música que fazia parte do samba dançado, no início do espetáculo, citada no trecho transcrito da dramaturgia é de Nego Banjo e foi uma sugestão do músico e Tata de Candomblé, que inicialmente conduziu a musicalidade do espetáculo, Rodrigo Ethnos. O Tata nos ensinou a cantiga através da oralidade pois havia tido convivência com o autor da canção. O samba *Banda Gira* traz em sua letra uma saudação a várias entidades do Candomblé Angola, como pode se observar com a transcrição da letra logo abaixo. Vale ressaltar ainda que Nego Banjo, também candomblecista, faz parte da revoltante estatística de afro-religiosos assassinados na cidade de Belém. Ficou o legado de sua atuação e de suas composições, como esta:

Bandagira ê bandagira
Bandagira ê Mametu Bandagira
Dandalunda kissimbi mandou
me dizer
Mametu makaia mandou avisar
Que eu cantasse a umbanda, o
Ketu e o Angola
E as mulheres guerreiras desse
lugar
Kavungo mugongo é meu
tatetu forte
Mametu nana ela é zumbaranda
Bamburucema volú tem espada
guerreira
Bandagira Mametu pro meu
cantar
Bandagira ê bandagira
Bandagira ê Mametu
Bandagira.¹⁰

Cito também, trecho de cantiga de Capoeira Angola que levamos para a cena. Parte fundamental da performance ritual da Capoeira, as cantigas trazem letras que tratam dos mais diversos temas que vão desde o louvor a deidades, passando pela narrativa de fatos históricos, de cotidiano de trabalho, à relação com a natureza, plantas, animais; com

entonações, aliteraões, onomatopeias que são reminiscências de Áfricas. No caso específico dessa cantiga, que levamos à cena, há uma questão com o fato de que tradicionalmente seu canto responsorial dizia “sou homem não sou mulher”, e nós, por motivos de coerência com a proposta interseccional da pesquisa e por acreditarmos na importância de se questionar tradições quando elas reproduzem qualquer tipo de discriminação, optamos por cantar como se canta no grupo Nzinga de Capoeira Angola, dirigido por Mestra Janja:

Ô dendê ô dendê
Ô dendê ô dendê
Dendê de aro amarelo
Dendê de aro amarelo
Vou dizer pra dendê
Tem homem e tem mulher
(Corrido de Capoeira).¹¹

É importante ressaltar que a musicalidade do espetáculo se iniciou a partir das propostas e da presença de Rodrigo Ethnos, que além de tata em uma tradicional casa de Candomblé Angola, também é músico, artista plástico e ator. Foi Rodrigo que, em 2018, a partir de vivências e atuações anteriores ao espetáculo, propôs ainda que fizéssemos um *padê cênico* na porta do teatro Waldemar Henrique, na primeira versão do espetáculo. Esse padê foi composto de farofa, cachaça e tinda, por um lado, o mesmo intuito ritualístico de cerimônias religiosas, no sentido de pedir licença à entidade para realizar um bom espetáculo, mas também de trazer para cena elementos de religiosidades de matrizes africanas. O *padê* não esteve presente nas portas dos teatros nas apresentações seguintes, porém, em cada espetáculo, mantivemos o pedido de licença em nossas intenções. O fato da saída do Rodrigo do elenco ter sido determinante para que não fizéssemos *padês* nas apresentações seguintes, é um nítido exemplo de como as competências pessoais de cada um interferiram nas camadas dramáticas do espetáculo. Segundo Rodrigo Ethnos:

O padê ele é, vamos dizer, ele é uma das comidas, porque

é farinha molhada com as bebidas que ele gosta [Exu], que é cachaça, vinho, mel, dendê e água. Pode ser feito com esses elementos, mas isso é, como é a primeira reverência pra Exu, sem Exu num se faz nada no Candomblé. Então ele é o primeiro, a gente primeiro reverencia ele, então o padê. Quando a gente vai dar de comer, a gente usa o padê, quando a gente vai despachar a porta pra começar o Candomblé, a gente usa o padê. Então, é a primeira manifestação, assim, mais simples, vamos dizer assim. Porque Exu gosta é de sangue mesmo, come galo, cabra, bode e, então, o padê ele tem essa conexão... Eu já tinha levado isso pro campo artístico, na arte-oferecimento que eu fiz na [exposição] *Nós de Aruanda*, que eram umas imagens feitas a partir do padê. Fiz com farinha, vinho, então, a reverência tá na farinha em ser molhada, o ato de se molhar a farinha com as bebidas e fazer pra exu. Eu não vejo diferença nenhuma em fazer no Candomblé e fazer no campo do teatro, a gente tá mexendo com as mesmas energias. No Candomblé, falando mais profundamente, a arte, ela é esse poder transformador; na vida da gente, ela é reverência. O Candomblé ele é feito de arte, vários processos artísticos no Candomblé, mas a reverência principal é fazer comida pros ancestrais, fazer comida pra Exu, fazer comida pros Nkisis. E a arte traz em outros campos a música, desenho, performance, o teatro é então... Quando eu fiz, aquele padê lá na porta do teatro, que tava escrito o nome do espetáculo, que é a bença, eu acho que envolve toda essa simbologia dentro do Candomblé, que a gente leva pro teatro, que é uma coisa sagrada pra gente, o teatro é sagrado também e aí é isso. Cara, eu não costumo diferenciar muito não, sabe, a arte da nossa religião, afinal de contas nós somos isso, o afro-religioso. Ele é o cozinheiro, o construtor da ferragem do santo, é o que faz a roupa, o que pinta o barracão, toda essa escola por aí (Ethnos, 2021).

Como pode-se observar na fala acima, o *padê* é um tipo de comida ofertada dentro dos rituais de Candomblé e a comida, de maneira geral, nesse contexto também pode ser chamada de *ageun*, a qual possui inúmeras funções, que vão desde a comunicação com as divindades, pois são as principais formas de se agradar aos deuses, em formato de oferendas, como também são responsáveis pela socialização entre os filhos de santo. Nesse sentido, um momento que marcou a pesquisa, foi o dia da realização do vídeo release da mesma, no qual toda equipe de artistas esteve no terreiro Mansu Nangetu oferecendo uma feijoada a *Nkossi*.¹²

Os alimentos são forças da natureza, quer seja nos vegetais e frutas utilizados ou nos animais oferecidos, favorecem relações dadas entre pessoas e divindades, pois além de serem uma forma do devoto agradar a deidade, também geram sentimentos de pertencimento e comunitarismo nas relações entre as pessoas.

DIÁLOGOS ETNOGRÁFICOS

Ainda sobre essa temática da alimentação no contexto do candomblé, convocamos outra interlocutora que participou da produção do vídeo dança Dan-ça-da, realizado através de premiação que recebi da lei Aldir Blanc durante o momento em que ainda elaborava a tese. Considero o vídeo que foi realizado pelo artista do audiovisual Gilberto Mendonça, como um dos desdobramentos da pesquisa *Mukuju*, pois nele focamos na importância das danças de matrizes africanas em Belém, que era uma das camadas da própria tese. Portanto, convoco para o diálogo uma das falas da dançarina e candomblecista, Camila Velasquez, assim como disponibilizo o link para acesso ao Dan-ça-da vídeo e para a música composta para o vídeo, pela artista Lariza.¹³ Segundo Camila:

Tenho vinte quatro anos, sou conselheira estadual do FOSAMPOTMA, que é o Fórum de Segurança Alimentar e Nutricional dos Povos Tradicionais de Matriz Africana, estudante de sociologia e,

ultimamente, tenho feito parte de algumas atividades. Eu milito também pelo Fórum Estadual de Terreiro, bom, é o FONSAMPOTMAN. Ele é importante dentro dessa trajetória, enquanto mulher preta de terreiro, porque a gente pauta a segurança alimentar, a gente sabe o quanto é importante pra gente, que é tradicional, tá fazendo uma boa alimentação com relação ao corpo: nutrir o ori, nutrir o corpo. Quando a gente fala de saúde, a gente precisa cada vez mais tá pedindo pros nossos ancestrais... O fórum, ele é importante pra gente por conta de ancestralidade. Eu lembro que, quando eu era mais nova, a forma que a gente se alimentava era a forma que a gente criava, quando se referia à galinha, quando se referia às questões alimentares, a gente não lidava com tantos agrotóxicos, então o FOSAMPOTMAN, ele fala dessa alimentação não só vital enquanto filho de axé. Mas a gente pauta também a saúde do indivíduo como orixá, enquanto filho de orixá, enquanto corpo, faz parte dessa comunidade. Então a importância da gente cada vez mais tá filtrando... é algo que alimenta todo mundo, e a gente sabe que é vital e, enfim, é algo que a gente sabe que é sagrado. Quando já passa pra essa questão do orixá, quando se vai falar de comunidade tradicional de matriz africana, se referindo a essa comida sagrada, porque tudo que tá sendo feito ali é algo que vai passar pela energia do orixá, mas depois a gente se alimenta, porque assim, de acordo com toda essa trajetória de racismo religioso, a gente sofre essa perseguição, pelo fato de utilizar nos ritos sagrados os animais que são necessários. Mas a gente não fala dessa comunidade que se alimenta, muitas vezes as pessoas, elas não têm essa noção, e de que forma esse alimento chega, é de uma forma sagrada no prato dessas pessoas, no prato da líder, que de qualquer forma precisa tá levando pra vida dessas pessoas. É uma responsabilidade ser de matriz

africana, é uma responsabilidade com a comunidade, com o axé, com a nossa ancestralidade, essa consciência de aquilombamento, essa história toda da gente tá ali unidos, porque a gente sabe como é que tá a fome, a gente sabe como é que tão as coisas no Brasil e aí que tem uma coisa que a minha Mãe de Santo repete sempre que é algo que eu vou levar pra minha vida, que é: se o teu irmão tem fome, se o teu vizinho tem fome, a gente precisa tá fazendo esse exercício que é um exercício de perguntar, que é o exercício da troca, que é o exercício dessa alimentação, que é sagrada porque, assim, dentro da aseomim, que é a associação, a gente faz parte, a gente sempre tentou tá lidando com a comunidade dessa forma, a gente trabalha com a periferia ali da Terra Firme e a gente trabalha com serviço social, distribuindo as cestas básicas. E nesse período agora só a gente sabe o quanto tá difícil, o quanto um rito dentro da casa de orixá é importante, porque quando a gente faz festa, a gente distribui com a comunidade a comida, as pessoas vão lá com as suas vasilhas, saca? Pegar o bode quando é assado, a gente distribui pra galera, todo mundo come, então a importância, e o axé que a gente cuidou desse animal, a gente sabe como é que ele foi cuidado e sem falar que a gente se abstém de toda essa alimentação tóxica que hoje em dia nós nos submetemos, nos acostumamos ... Olha, Oya aí, vindo ali iluminar no dia de hoje!¹⁴ (Velasquez, 2021).

Percebe-se na fala de Camila como o compartilhar a alimentação no contexto dessas práticas religiosas é atravessada pelo princípio de cosmovisão de comunitarismo. No dia em que oferecemos a feijoada à entidade *Nkosi*, no terreiro Mansu Nangetu, além de compartilharmos o alimento junto com os filhos e filhas do terreiro, também batemos *paô*, ou seja, deitados de bruços no chão do terreiro Mansu Nangetu, batemos palmas num gesto mágico, simbólico. Essa gestualidade

foi ressignificada dentro do contexto cênico, como já foi mencionado.

Toda a equipe comeu a feijoada e após isso, todos também tomaram banho de ervas. A partir, sobretudo, deste momento de convivência, que nos gerou enorme sentimento de acolhimento, sentipensamos a cena da cozinha, a “cena das mameus”, na qual três mulheres do santo conversavam sobre as dificuldades de se realizar no cotidiano social atividades simples como usar as indumentárias do Candomblé no ônibus ou mesmo jogar um *padê* na rua.

Ainda nesse mesmo dia em que comemos a feijoada e realizamos entrevistas com Mametu Nangetu no terreiro, ajudamos a catar ervas no quintal da casa enquanto conversávamos sobre os *fundamentos* do terreiro. Então, foi que o quintal do Mansu me despertou grande atenção e dentre as plantas ali encontradas e a relação profunda que se estabelece nesse contexto com elas, chamou-me atenção particularmente duas árvores: o Baobá e o Akoko. Nesse dia, Mametu, mostrando a diversidade de plantas existentes em seu quintal, relata:

Olha, nós temos folha da costa, isso aqui é uma das folhas muito importantes pra nós de matriz africana. Também ela serve como remédio pro estômago e aí nós temos aroeira. Olha, aroeira é uma das plantas que nos dá além do possuimento das folhas, pra que ninguém faz nada sem ter uma folha de aroeira, nós temos ela como medicinal. Ela serve pra estômago, ela serve pra curar, a aroeira é isso aqui, é aroeira, ela serve pra curar doença de barriga, ela serve pra lavagem vaginal, ela serve pra próstata, ela serve pra muitas doenças. A garrafada, a infusão, o banho, muito medicinal... aqui bem aqui tem um cipó d'alho, tá bem ali o cipó d'alho também as folhas olha, bem aqui é o cipó d'alho, também serve pra descarrego, pra benzição, pra banho de descarga, pra tirar feitiço, magia, aborrecimento, a gente vai percorrendo, né, a

gente vai pra uma... isso aqui é uma folha também, é um jasmim que serve pra banho de atração, tem um peregrino aqui, todas as casas, esse aqui é... é uma proteção que a gente coloca pra que os espíritos negativos não cheguem na nossa casa. Também serve pra dá passe, pra afastar e tem aqui, olha o grandioso ... Isso aqui é meu baobá, ele tem dez anos aqui, isso aqui é um ancestral e eu tenho que me curvar sempre a ele, é meu baobá. Isso aqui também além de ser um ancestral é uma folha medicinal, tem vitamina e serve também pra gente por exemplo cultuar a nossa ancestralidade, que isso aí é a nossa tradição, é a nossa raiz. Aqui olha, uma folhinha, essa folhinha aqui é uma folha muito importante pra quem gosta de fazer amarração, entendeu? Se chama cachorrinho (*risos*), aí tem o poderoso, mostra aqui, tata, tu foi lá em cima, não, tira de baixo, então olha aqui, esse aqui também é nosso ancestral, isso aqui é um pé de akoko, a gente tem que na nossa raiz, olha como ele é forte, isso aí eu me baseio assim, a minha raiz é essa, a fortaleza dessa árvore a nossa ancestralidade. Muitas vezes essa folha ela serve pra nkossi mukumbi, também pra zazi, entendeu? É uma folha de poder, uma folha de dinheiro, uma folha dessa a gente põe na carteira pra atrair dinheiro pra nossa bolsa, também é folha de proteção... bora pra cá, olha aqui tem um pé de rorbô, isso aqui é uma folha de zazi, uma semente de zazi, esse ano ela foi podada e ela tá crescendo pra dar os frutos, ela é africana também, aqui tem... Bem aqui tem iroco olha, aqui tem um pé de iroco, aqui isso é iroco, bem aqui é uma folha de jaqueira, é um pé de jaqueira que mora as iamis, é uma ancestralidade uma jaqueira. Essa daqui também é um grande remédio pros rins, que é o jamandacaru, isso é muito importante a gente ter também, pode ser uma folha de exu e aqui olha tem mucuracaá que a gente chama guiné, e serve também pra gente tomar passe, tomar banho de descarrego, medicinal

também pra estômago, a raiz serve muito bem pra estômago (Nangetu, 2018).

Essa fala de Mametu Nangetu nos inspirou na construção da *cena das folhas*, tanto pela partitura corporal dos atores que jogavam folhas de ervas pelo chão, numa circularidade anti-horário, quanto pelo texto recitado por mim, enquanto atuante da cena que se reorganizou da forma transcrita a seguir, da dramaturgia, procurando unificar tanto a experiência de banhos de ervas que o elenco havia tido na casa, como a narrativa da Mametu sobre a importância das ervas nação de Candomblé:

Olha, nós temos folha da costa. Folha da costa é muito importante pra nós que somos de matrizes africanas. Ela serve para atrair fartura... odundun que esfria ori... o nome dela significa "o que você deseja... traz"... Ah! Os "doutô" chega aqui e fala pra gente que é anti-inflamatório, cicatrizante. Mas, nós aqui? A gente usa mesmo é pra... curar dor de barriga, pra curar ferida de menino. Porque modo eu comparo assim... as nossas farmácias na verdade são os nossos quintais. Tem caso que o "doutô" não cura, não... aqui na Amazônia a gente se cura é com reza e planta, onde doutô num chega... E nossas folhas, nossas folhas só não dão jeito pro que for sentença do grande mistério (*pausa, atuante faz um breve silêncio, acorada olhando a plateia*)... Ah! Aqui tem aroeira... (*esticando o corpo*). Aroeira é uma árvore que cresce grande, uma árvore antiga, serve muito pra fazer lavagem vaginal, mas também serve pra próstata se for problema de homem, né!?... é... mas aqui, aqui a gente usa mesmo pra fazer banho forte de descarrego, é pra tirar mau olhado... (*atuante segue ao centro da cena, sob uma luz rósea e verde, entoando a cantiga - ao som dos maracás e caxixi - os outros atuantes se posicionam um a sua direita, um a sua esquerda e outro atrás de si,*

cada um segurando o alquidar): "Sem folha não tem som... sem folha não tem vida... sem folha não tem nada, quem é você? O que faz por aqui? Eu guardo a luz das estrelas, a alma de cada folha...". Aqui! (abaixando-se e pegando no alquidar e indicando a planta). Aqui também tem jasmim, ah, jasmim... Jasmim é coisa de Dandanlunda (os outros atuentes voltam a caminhar em volta da atuante 3 espalhando as folhas de acôcô, ela se levanta) é... encantamento de amor, encanto de sereia! É abraço de mãe! Quem é que não precisa de carinho de mãe? De conselho pras coisas de sentimento! (abaixando-se) Aqui? Aqui também tem mariô! Mariô a gente põe nas portas do terreiro! (levantando-se). É pra guardar do mal. Quem nos defende é Nkosi. Mariô é o mesmo dendezeiro. É a palma do dendê! Atunte 3 (ao centro do palco; canta, acompanhada pelos maracás - os outros atuentes param de andar a sua volta) "Oi dendê, oi dendê (4x) olha eu andei lá pelo mar, olha eu andei lá maré!" (para de cantar e fala - os atuentes voltam a caminhar a sua volta, som de maracás e chocalhos). O que eu não entendo mesmo, é homem branco que acredita, que separa bicho, planta, rio, de gente! Não separa nada não, tá tudo junto, se acaba um, acaba tudo, e a resposta da mãe terra já tá vindo com fúria! (olhando para cima) Aqui, aqui é um baobá (os atuentes param de andar à sua volta). Baobá é uma árvore africana que cresce até vinte metros, pode durar dois mil anos. É um testemunho dos tempos. É um ancestral, eu me curvo pra ele (Teixeira, 2023, p. 126).

PERFORMATIVIDADE MUDIÁTICA - CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia deste artigo foi compartilhar alguns procedimentos, na trajetória da pesquisa *Mukuiu*, sobretudo, no que se refere a importância do arcabouço técnico corporal e cultural que a maioria dos e das atuentes

mencionados já traziam consigo em suas trajetórias de vida, para a elaboração de uma dramaturgia que se deu em várias camadas de forte cunho visual, musical e coreográfico. Segundo Féral:

O início da narração sublinha, de maneira muito clara, a colocação em primeiro plano da execução das ações por parte dos performers que cantam, dançam, contam, às vezes encarnam a personagem, mas que saem dela completamente na sequência. O ator aparece aí, antes de tudo, como um performer. Seu corpo, seu jogo, suas competências técnicas são colocadas na frente. O espectador entra e sai da narrativa, navegando segundo as imagens oferecidas ao seu olhar. O sentido aí não é redutivo. A narrativa incita a uma viagem no imaginário que o canto e a dança amplificam (Féral, 2006, p. 112).

Não partimos de uma dramaturgia escrita para a construção do espetáculo *Mukuiu*, mas de imersões e vivências relativas às trajetórias pessoais dos e das atuentes em performances negras. A dramaturgia escrita só foi organizada posteriormente, no momento da escrita da minha tese a partir de memórias, roteiros e vídeos que havíamos produzido das apresentações. Até então tínhamos apenas um roteiro das cenas.

Fica nítido também a importância das mídias produzidas, tanto como forma de registro como em caráter de desdobramentos da pesquisa. Performances alteram a vida das pessoas. Ficamos na liminaridade entre a tradição que nos trouxe até aqui e o porvir e suas transformações.

Atualmente, na condição de professora substituta da Escola de Teatro e Dança da UFPA, aplico a metodologia experimentada na pesquisa em disciplinas que venho ministrando como Prática de Montagem e Técnicas Corporais, retomando procedimentos desenvolvidos na pesquisa, mantendo o diálogo com a Capoeira Angola, e a empregando na

preparação de elencos. Destaco, nesse sentido, as experiências nos espetáculos *Encruzilhadas* e *Inteligência Ancestral*, que dirigi em 2025, em parceria com os professores e artistas da cena Thales Branches e Andrea Flores, tendo esse percurso se tornado uma das marcas da minha poética enquanto encenadora.

Foram as vivências de Capoeira Angola e Candomblé Angola que trouxeram o aporte para a performatividade presente no espetáculo. No bojo de uma série de outras montagens que pelo Brasil se inspiram e trazem elementos poéticos dos terreiros de capoeira e candomblé para os palcos, a pesquisa *Mukuíu* se diferenciou por ter sido única em sua realização em Belém, deixando como legado os desdobramentos artísticos citados nesse artigo, registrados em audiovisual.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**: tratado de antropologia teatral. Brasília: Teatro Caleidoscópio/Editora Dulcina, 2012.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites da Teoria e Prática do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v.21, n.1, p. 133-146, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18430>>. Acesso em: 8 jan. 2026.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo Espiral**. Poéticas do Corpo Tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

SCHECHNER, Richard. O que é Performance? Tradução de Dandara. **Revista Percevejo**, Rio de Janeiro, n. 11, 2003.

TEIXEIRA, Carmem Pricila Virgolino. **Mukuíu**: uma experiência em Teatro-Dança Negro na Amazônia. Tese (Doutorado em Artes), Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2023. Disponível em:

<<https://drive.google.com/file/d/1Z9XaSN-dECxT2PfShRlijAvlmyq4DFnU/view>>. Acesso em: 18 jul. 2025.

Documentos audiovisuais

VIRGOLINO, Carmem. Capoeira e pré-expressividade. Direção e Produção de Carmem Virgolino. Belém: [s. n.], 2022. 1 vídeo (5min 45s). Disponível em: <<https://youtu.be/Eps59hSEVes?feature=shared>>. Acesso em: 18 jul. 2025.

VIRGOLINO, Carmem. Dança Dan-ça-Da. Direção de Carmem Virgolino e Gilberto Mendonça. Produção de Carmem Virgolino. Belém: [s. n.], 2021. 1 vídeo (5min 24s). Disponível em: <<https://youtu.be/VPmDT8Bkdyo?feature=shared>>. Acesso em: 18 jul. 2025.

Documentos sonoros

BATUQUE de Bantu. Compositores: Luciano Lira (letra) e Mametu Nangetu (texto). Intérpretes: Bando Mastodontes (música) e Mametu Nangetu (texto). In: CIRANDA Celestial. Intérpretes: Vários. Belém: Bando Mastodontes, 2022. 1 álbum, faixa 8 (5 min 52 s). Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/2LJkseD3whG3HJRhvkRfBB?si=aITS5616TiWCMffQjUsjcQ>>. Acesso em: 18 jul. 2025.

DANÇAR é meu dengo. Compositora e intérprete: Lariza. In: DANÇAR é meu dengo. Intérprete: Lariza. Belém: [s. n.], 2021. 1 álbum, faixa 1 (5 min 44 s). Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5WTDmBf3CEudcBDklSabvV?si=CL4k9RL1R6CuCSCb-NII4A>>. Acesso em: 18 jul. 2025.

Entrevistas

NANGETU, Mametu. **Trajetória de vida**. Entrevistadores: Coletivo de Artistas da pesquisa Mukuíu, 2018.

ETHNOS, Rodrigo. **O Candomblé e as Artes**. Entrevistadora: Carmem Virgolino, 2021.

VELASQUEZ, Camila. **Juventude e Candomblé**. Entrevistadora: Carmem Virgolino e Gilberto Mendonça, 2021.

Notas

¹ Neste artigo, destaco alguns trechos do terceiro capítulo da minha tese de doutorado, defendida em 2023, pelo Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará, intitulada *Mukuiu - Uma experiência em Teatro Dança negro na Amazônia*.

² Palavra utilizada para se pedir licença no contexto dos terreiros de Candomblé Angola.

³ Doutorando em Artes (PPGARTES-UFPA), diretor, ator, performer e escritor amazônico.

⁴ Também conhecida como Mãe Nangetu, com o nome civil Oneide Monteiro da Silva, mametu é uma mãe-de-santo paraense, fundadora do terreiro de candomblé *Manso Massumbando Quem Quem Neta/Kekê Neta*, de tradição bantu, a partir do qual se desdobrou o Instituto Nangetu.

⁵ O vídeo está disponível em: <<https://youtu.be/Eps59hSEVes?feature=shared>>. Acesso em: 18 jul. 2025.

⁶ A música citada está disponível em: <<https://open.spotify.com/track/2LJkseD3whG3HJRhvKr-fBB?si=aITS5616TiWCMffQjUsjcQ>>. Acesso em: 18 jul. 2025.

⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZpSiESESQJQ>>. Acesso em: 18 jul. 2025.

⁸ Pessoa que no contexto dos terreiros de candomblé frequenta o espaço sem ainda ter sido iniciada.

⁹ Nome dado a deidade que na nação de Candomblé Angola abre caminhos e protege seus devotos. Senhor do ferro e da criação.

¹⁰ Cantiga apreendida pela oralidade. Interlocutores não souberam precisar a data em que foi criada.

¹¹ Cantiga de Capoeira repassada pela oralidade de domínio popular, a qual não se sabe precisar a data de criação.

¹² O vídeo está disponível em: <<https://youtu.be/cRmr27WBO2c?feature=shared>>. Acesso em: 18 jul. 2025.

¹³ O vídeo está disponível em: <<https://youtu.be/VPmDT8Bkdyo?feature=shared>>. Acesso em: 18 jul. 2025. E a música está disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5WTDmBf3CEudcBDklsabvV?si=CL4k9RL1R6CuCSCb-NII4A>>. Acesso em: 18 jul. 2025.

¹⁴ Nesse momento, Camila aponta para uma borboleta que pousou próximo a nós enquanto fazíamos a entrevista no bosque Rodrigues Alves. Sorrisos.

SOBRE A AUTORA

Carmem Pricila Virgolino Teixeira é encenadora, atriz/dançarina e escritora amazônica. Professora substituta na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutora em Artes pela UFPA e mestra em Ciências Sociais, com ênfase em Antropologia Social, pela mesma universidade. Intérprete/tradutora e professora de Língua Francesa. Autora de diversos ensaios sobre Capoeira Angola. Também é Treinel de Capoeira Angola e produtora cultural. Orcid: <<https://orcid.org/0009-0008-2534-6485>>. E-mail: carmemvirgolino@gmail.com

Recebido em: 12/5/2025

Aprovado em: 12/12/2025