

ARTIGO

DRAMATURGIA EM DANÇA COMO CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS

Processos criativos em dança encantados pela vivência como candomblecista

Edson Beserra
(PRODAN-UFBA)

RESUMO

Este escrito, de carácter auto etnográfico, tem como objetivo a investigação de duas obras das quais participei como artista e profissional da dança. Apoia-se em pessoas pensadoras de dramaturgia em dança e pesquisadoras sobre as gêneses de processos criativos. Sob a perspectiva individual tem abordagem implicada com os sujeitos artistas com os quais trabalhei e busca uma escrita performativa. Traz dois relatos do gestar de trabalhos solos criados entre os anos de 2018 e 2021. As obras revisitadas compõem o panorama vivido durante o meu retorno aos palcos no formato presencial durante o segundo semestre de 2021. Esta escrita trata também do processo da busca de um olhar acurado das pulsões emergentes em cada obra. Pretende apontar possíveis caminhos para a proposta de um conceito afro orientado de dramaturgia da dança sustentado pelas práticas de oralidade dos povos originários que fazem parte da história de nosso país.

PALAVRAS-CHAVE: DANÇA, AUTOETNOGRAFIA, DRAMATURGIA EM DANÇA, PROCESSO CRIATIVO, ORALIDADE.

RESUMEN

Esta investigación de carácter autoetnográfico pretende iniciar una propuesta de concepto para mi hacer dramático a través de la investigación de tres obras de las que participé como artista y profesional de la danza. Se basa en personas que piensan en la dramaturgia en la danza e investigadores en la génesis de los procesos creativos. Desde la perspectiva individual, tiene un enfoque involucrado con los artistas con los que trabajé y busca la escritura performativa. Trae dos informes del geón de trabajos de suelo creados entre 2018 y 2021. Las obras revisitadas conforman el panorama vivido durante mi regreso a los escenarios en formatos presenciales e híbridos durante el segundo semestre de 2021. Este escrito también trata sobre el proceso engendrado en la búsqueda de una mirada precisa a los saltos que surgen en cada obra. Pretende señalar posibles caminos a la propuesta de un concepto afro-orientado en dramaturgia de la danza apoyado en las prácticas de oralidad de los pueblos originarios que forman parte de la historia de nuestro país.

PALABRAS CLAVE: DANZA, AUTOESTILO, DRAMATURGIA EN DANZA, PROCESO CREATIVO, ORALIDAD.

A tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial.

(BÁ, 1982, p. 183).

Introduzindo esta escrita: os “eus” que habitam em mim

Sou artista e pesquisador da dança, mestiço, gay, candomblecista, e minha percepção de mundo gira em torno de perspectivas de luta e resistência por meio da Arte. Estes são meus lugares de fala e de escuta. Atuo na área da dança há quase trinta anos dos quais dez foram atravessados pela experiência-vivência como candomblecista. Para minha família de santo, e quando digo família, falo de um panteão que atravessa gerações e gerações em encontro direto com os meus antepassados de África, meu nome é *Naegan Sinalekue*. Sou Tata Cambondo Mabaya do Inzo Musambo Hongolo Menha, sediada no município de Hortolândia, interior de São Paulo, casa de santo dirigida pela Nengua Dia Inkisi Mãe Dango.

Para os meus pares na dança, Edson Beserra, um nome que carrego e que me carrega como profissional durante toda a minha trajetória artística. Foram cerca de vinte anos dedicados a atuação como intérprete em companhias de dança, como o Grupo Corpo de Belo Horizonte, a Quasar Cia de Dança de Goiânia e a Déborah Colker Cia de Dança com sede no Rio de Janeiro.

Venho atuando como encenador há cerca de dez anos e tenho em minha trajetória espetáculos de teatro, circo e dança. Trago neste artigo alguns dos preceitos que vem orientando o meu saber-fazer como artista da dança durante este período: a dramaturgia como organizadora da cena e de processo criativos, a oralidade como filosofia de mundo, a cena como mecanismo de materialização da expressão de identidades e subjetividades. Em todas estas searas, o movimento como impulso para a construção de conhecimento.

Dediquei os últimos oito meses a esta pesquisa, dos quais três foram de intensa prática como artista. Quando me pus a refletir para chegar a esta escrita, o que se destacou foi um modo particular de operação como dramaturgista que compilava os três preceitos que trouxe acima, por meio de um costurar cenas e organizar processos criativos, que tem como orientadores dois pontos: partidas e chegadas. Entendi que se tratava de um saber-fazer impregnado da minha experiência-vivência em minha casa de santo. Mas como falar/escrever sobre um fazer dramaturgico que refletisse meu pensar mundo como candomblecista e artista da dança?

Para responder a esta pergunta foi necessária uma abordagem autoetnográfica que tornasse explícitas as minhas escolhas como encenador. Além disto um estudo por meio de um olhar acurado, buscando pistas que pudessem elucidar tais escolhas nos processos criativos de duas das obras em que atuei como dramaturgista, diretor e/ou intérprete. Obras que foram retomadas/criadas durante o segundo semestre de 2021, o que resgato no capítulo “Trilhando caminhos”.

No capítulo “Dos passos às pistas” apresento alguns dos porquês das escolhas metodológicas nas quais me apoio para este trabalho de conclusão de curso, três métodos que dialogam entre si, pois se apoiam em propostas com caminhos parecidos. Duas delas, a autoetnografia e a crítica de processos, trazem a investigação de um “estar” prévio à criação que não se desassocia da obra - o sujeito enquanto identidades culturais, múltiplo, multifacetado - enquanto a outra propõe uma poética de libertação da binaridade quantidade/qualidade própria das pesquisas científicas. Acerca desta última, a escrita performativa, Mello et al. (2020) nos dizem que:

poderíamos apontar como características do performativo: o apelo a outros modos de percepção (e no caso do texto, a própria ressignificação do que é considerado texto); o caráter processual, inacabado, de algo que está sendo feito, do que está sendo composto através de uma colagem de diferentes formas e gêneros; o espaço para o cotidiano, a não separação entre arte e vida; a (re)inscrição da arte no domínio político; o deslocamento dos códigos; a possibilidade do risco, do malogro, do erro que acompanha a tentativa; a ludicidade das formas visuais e verbais do discurso; a performatividade como experiência e como execução de uma ação. (MELLO et. al., 2020, p. 8).

Em seguida, estabeleço uma cronologia das obras partindo de seu gestar inicial, dedicando o capítulo “Um salto ao reconhecido” para *O Homem na Prancha*, concebida e interpretada por mim, e “O Exercício do Duplo” para *O Inquietante*, onde assino a dramaturgia para Marcos Katu Buiati. Isto se elucidará à medida que o novelo destas linhas for sendo usado na construção deste tapete encantado pelo fazer artístico e guiado pelos ventos que me levaram de minha casa de volta aos teatros em 2021.

Por fim dedico em “O que deságua, vira rio e encontra o mar” a algumas considerações que não se finalizam, posto que esta pesquisa continuará se desdobrando em rio, encontrando um mar de possibilidades vindouras. Acredito que o trilhar do pesquisador não se finda jamais. É um exercício que também se torna filosofia de vida para mim: seguir navegando.

Dos passos às pistas

A autoetnografia como método de pesquisa surge para elucidar aspectos socioculturais nas escolhas pessoais do pesquisador em sua relação com o objeto de pesquisa: ele mesmo. Entendo por relações pessoais na dança, enquanto performance cênica, tudo aquilo que emerge enquanto indivíduo e é impresso de maneira visível ou invisível nas obras criadas e/ou performadas por artistas deste saber-fazer. Trata-se de uma escolha metodológica onde a busca por pistas, indícios do gestar criativo, gira em torno das subjetividades, afetos políticos, estéticos e éticos, e onde estes passam a ser tratados como balizadores de todo o processo de criação. Os aspectos socioculturais do pesquisador e do pesquisado são trazidos à tona e são indissociáveis de seu estar no mundo e de suas práticas de vida nele. Para Ono (2017),

Não existe uma fórmula mágica, um padrão predeterminado, um módulo vazio que se preenche com dados, fatos e experimentos que possam ser executados na procura por resultados em um processo de pesquisa que tem a autoetnografia como método (...) além da forma escrita, são consideradas outras formas de fazer autoetnografia como as performances, músicas, danças, os filmes ou outras formas de manifestação artística (...) A autoetnografia permite assim que a pesquisa possa ser apresentada de diversas formas ou modos, explorando aspectos criativos e outras estéticas. (ONO, 2017, p. 59).

Encontro na autoetnografia a liberdade para uma escrita performativa, que se mova, revele nuances que, ainda que impressas em minhas obras, possam por vezes estar escondidas, invisíveis a olhos não atentos. Para Almeida (2019),

A autoetnografia da prática artística se caracteriza não somente por relatar fatos passados como também por revelar o que se passa com o artista pesquisador durante sua investigação. Além do texto escrito, pode-se fazer uso de imagens, referência a outras obras de arte, metáforas, poemas, entre outros dispositivos artísticos que se articulem com o universo sensível do artista e que contribuam para sua pesquisa. (ALMEIDA, 2019, p.1068).

A autoetnografia surge assim como um campo de estudos que potencializa a relação do artista, enquanto sujeito, com sua obra. Imbrica-se à proposta de Cecília Salles para desanuiar as obras que trago. Aqui do ponto de vista do pesquisador que busca uma postura de implicação com os sujeitos e grupos em que se insere. Um senso de comunidade, de comprometimento e de aposta nas individualidades como alicerce para a construção do coletivo, do social. E foi neste buscar que percebi na minha práxis as qualidades pessoais que a tornam individual, quiçá singular, na medida em que encontro os meus “eus” impressos: candomblecista (filho de muato¹), mestiço de indígena e negro, e gay.

¹ Inkisi feminino. Os Inkisis são os correspondentes, na Tradição de matriz africana Banto, aos Orixás da Tradição Nagô.

Assim como a autoetnografia se dá pela busca por indícios que tragam à tona os aspectos identitários do artista, suas subjetividades e individualidades, a Crítica de Processos de Cecília Salles corrobora com tal ação. Um contínuo investigar de pistas, tentando traçar possíveis caminhos na busca do entendimento das raízes das escolhas feitas pelo artista na construção de sua obra. Salles (2017) nos conta que:

Os documentos do processo criativo nos colocam bem próximos desse mundo peculiar e reservado que envolve cada artista. São registros que deixam transparecer certas recorrências, como temas que instigam ou formas que atraem um artista. São marcas de um modo pessoal e singular de olhar para o mundo (SALLES, 2017, p. 48).

Encontro também nos três métodos uma atitude pós-colonial que em muito fala comigo. Uma atitude não-binária, plural, multifacetada. Tal escolha não é aleatória. Aqui as múltiplas identidades que me compõem justificam minhas escolhas. Trata-se de um expor o processo e junto com isto me expor também. Nesse processo do expor-se não cabe o julgamento e sim o entendimento para além da afirmação de um saber-fazer próprio. Para Dantas (2016, p. 170) “a pesquisa em arte se situa no contexto de uma prática pessoal, é conduzida e realizada pelo artista a partir do processo de instauração da obra, articulando num mesmo processo a produção de uma obra ou situação artística e uma forma de saber sobre esta produção que interage com a obra.”

O que nos interessa aqui é a convergência das três metodologias, pois o exercício da investigação é em si o recriar, posto que cada vez que abordamos um processo, contemplamos/experiençiamos uma obra artística, percebemos algo novo e/ou revisitamos algo visto. Este fluxo contínuo de recriação está impresso no meu saber-fazer dramaturgico e procura estar também nesta escrita, onde por meio do narrar a tessitura das obras, convida a pessoa leitora à fabulação de seus processos para que possa reinventá-las enquanto experiência lida.

Trilhando caminhos

O segundo semestre de 2021 provou ser um desafio de mobilidade constante, transitando entre o virtual e o presencial. Se por um lado estar vigilante do ponto de vista sanitário demandava alerta e isolamento, por outro as artes performativas clamavam por estar vivas, presentes e em contato com o público. Um público sedento de suor e de lágrimas, de sangue e de corpo pulsante, de vida. Estive em cena de diferentes maneiras atuando como professor-facilitador de oficinas, intérprete, diretor, dramaturgista e coreógrafo. Em todas estas frentes o movimento como mola mestra da ação criativa, exercitando meu corpo-invenção e despertando novos músculos, desenferrujando ossos e órgãos adormecidos durante os meses de isolamento social.

Neste sentido alguns dos festivais realizados em território nacional que apostaram no formato presencial me serviram de espaço para a manifestação destas frentes. Destaco aqui o Movimento Internacional de Dança sediado em Brasília, cidade em que nasci e em que vivo. No palco do CCBB Brasília pude retomar *O Homem na Prancha*, solo que concebi e no qual também atuo como intérprete, bem como dar ignição a um novo processo: *O Inquietante* concebido por Marcos Katu Buiati, trabalho para o qual assino a dramaturgia.

Vale ressaltar também o SESC Palco Giratório 2021 que permitiu trazer à vida mais uma vez o espetáculo *O Vazio é cheio de coisa*, para o qual assino a direção e a dramaturgia, além de gerar espaço para oficinas, pequenas partilhas de criação, no formato *online* e que transbordou na escrita de um ensaio textual ainda não publicado.

Ao revisitar em minhas memórias para me debruçar sobre estas linhas, um aspecto interessante se destacou: o exercício da dramaturgia, exercício que me orienta seja como professor-facilitador de oficinas, diretor, dramaturgista e coreógrafo. Uma relação de construção dramática dual, implicada com os sujeitos que fazem parte do processo criativo, onde os dois pontos extremos de uma travessia, com suas chegadas e partidas, podem ser vislumbrados como organizadores do meu processo encenar. E é com o intuito de traçar possíveis alinhaves do ponto de vista dramático, enquanto meu saber-fazer que esta escrita pretende se desenrolar. Desenrolar o novelo que serviu às tessituras das diversas tramas destes dois trabalhos.

Na dança, o que descobrimos enquanto atuamos na dramaturgia a partir do lugar do quase nada é que para cada trabalho específico, em cada novo projeto, em cada nova peça sendo feita a um modo particular de experimentação - um modo particular de ensaio - precisa ser reinventado a cada vez de forma que a peça que ninguém sabe o que é e menos ainda o que será se torne atual. (LEPECKI, 2016, p. 76).

São diversas as abordagens práticas do fazer dramaturgico. “Para a noção clássica de dramaturgia, engendrada no séc. XVII e fundamentada na normatização proposta pela poética aristotélica, toda ação se limita e se organiza em torno de um evento central, tudo deve necessariamente convergir para a solução do conflito exposto pela trama.” (HERCOLES, 2005, p.10). No Teatro clássico, estabelece-se um formato de escrita dramaturgica ditada por um começo (apresentação dos personagens principais e coadjuvantes) um meio (onde se instauram os conflitos ou perturbações) e um fim (desfecho onde se encerram as narrativas). O dramaturgo sob esta ótica se apresenta como um contador de histórias necessariamente escritas, com estruturas previamente definidas e herméticas.

Ao longo da história da encenação de peças teatrais, este formato foi sendo difundido, mas também sendo contestado, e segue ainda reproduzido até os dias de hoje. Lembro de Humberto Pedrancini, renomado ator e diretor de Brasília, nos apresentando em oficina de teatro, nos idos de 1988, quando eu estava em formação como ator, a lógica aristotélica apoiada no silogismo, na necessidade de uma conclusão, e trazendo Anton Tchekhov (1860-1904) como contraponto², uma referência de inovação e ruptura dos moldes tradicionais. Pedrancini faz parte de uma geração de atores chamados de viscerais. Seu engajamento corporal na construção dos personagens é notável. Curioso pensar que ali eu já era estimulado a usar meu corpo de maneira total como intérprete. Naquela época eu não ainda vislumbrava uma carreira como dançarino. Voltemos à dança, então.

Concordo com Guimarães (2012), quando enuncia que:

(...)estar em confronto com novos entendimentos sobre ideias tão arraigadas é um desafio. Exatamente por isso que estudos, práticas, movimentos, ações emergenciais, estratégias surgem para a descoberta de novos caminhos para o entendimento do que vem a ser Dramaturgia na contemporaneidade. Se existem mudanças nos pressupostos que norteiam ação, tempo e espaço na atualidade – princípios que configuram a Dramaturgia –, também haverá mudanças no modo de pensar e compreender Dramaturgia. (GUIMARAES, 2012, p.36).

Na dança, a dramaturgia pode ser operada de diversas maneiras. Alguns dirão, inclusive, que a coreografia em si é a dramaturgia na dança. Para Paulo Caldas (2021),

O fazer dramaturgico supõe necessariamente uma dimensão composicional e, com ela, fundamenta o coreográfico em seus processos, suas estratégias e suas configurações (mesmo que nunca completamente acabadas). Supõe, também, aquela compreensão que estabelece um universo expressivo, um recorte de elementos, um

² “Inovador no mundo das letras, Tchekhov era ainda mais radical na inovação da arte dramática, naquela verdadeira virada para o novo drama que se manifestou, pela primeira vez, na genial tessitura teatral da peça A gaivota. Ainda que a primeira montagem desse drama, em 1896, no Teatro Aleksandrinski, tivesse sido um grande fracasso, dois anos mais tarde, a encenação de A gaivota, realizada por K. Stanislávski no palco do Teatro de Arte de Moscou, obteve um sucesso inacreditável que marcou o nascimento do novo sistema dramático já aberto para o século 20.” Trecho de texto dossiê sobre o artista escrito por de Elena Vassina para a Revista Cult, disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/anton-pavlovitch-tchekhov/>.

limite no universo infinito de possíveis, que implicará, de um lado, o reconhecimento das pertinências, propriedades e insistências de uma obra. (CALDAS, 2021, p. 63).

Dentro deste espectro operacional surge a figura dramaturgista, com o papel de agir como o olho de fora, de elucidar nuances que um olho alheio, comprometido, pode trazer. Atua na perspectiva da colaboração criativa e tem o objetivo de desvelar narrativas ocultas, ainda sombreadas e por vezes subjetivas. A subjetividade é parte viva em um processo criativo permeado pelo corpo e a pessoa dramaturgista surge para operar de maneira dialógica, um diálogo entre o visto e o não visto, o subjetivo e o evidente.

A partir do momento em que como artistas da dança passamos a entender a dramaturgia como elemento polivalente, para além da dramaturgia do texto escrito (dramaturgia do corpo, dramaturgia da luz, dramaturgia da cena, e outras), já que podemos contar a mesma história de maneiras diferentes, compreendemos que a perspectiva do sujeito entra em campo e ele torna-se um potente agente transformador do conto. Uma relação de construção coletiva, implicada entre a pessoa criadora e a pessoa intérprete, entre o público e a obra. Para Lourenço,

No caso da dança, pesquisadores vão considerar que o texto é o corpo, atribuindo-lhe a produção de sentido do espetáculo. Surgirão estudos importantes sobre a unidade de ação dramática, a ação física, a tecnologia do corpo, os signos e as construções de narratividades. Corpo e cena vão construir um todo visível que será chamado de *dramaturgia corporal* ou *dramaturgia do corpo*. No aprofundamento desses conceitos, especificidades serão investigadas, tais como: a noção de coreografia como dramaturgia, os papéis do dramaturgista e do coreógrafo/encenador, as camadas invisíveis e visíveis que estruturam as cenas e o papel do espectador como receptor/organizador de tal experiência dramaturgical. A dramaturgia poderá organizar e/ou desorganizar nossos sentidos, sendo um agente provocador e desestabilizador de certezas, alterando noções éticas e políticas. (LOURENÇO, 2021, p. 31).

É nesta perspectiva que traço aproximações entre a dramaturgia que se opera no tempo, entre as chegadas e as partidas, com a oralidade como processo de construção e consolidação de saberes. Nestes trânsitos, e seus vários entres, geram-se espaços para a construção de sentidos na experiência do ouvir, do atentar-se às linhas percorridas pelas histórias contadas e dançadas. Os antigos, como respeitosa e chamamos os antepassados, carregam em suas palavras uma sabedoria adquirida na prática, no fazer, no ir e vir por meio da experiência-vivência. Ela é perpetuada por meio da oralidade, onde os mais novos apreendem por meio das próprias experiências, mas referenciadas pelas ouvidas. A contação de histórias, a oralidade, têm papéis fundantes no processo de construção de conhecimento, onde a fabulação de cada pessoa ouvinte tem papel ativo e transformador. Ingold (2015) enuncia que:

trilhando o caminho de um lugar a outro, na companhia de outros mais experientes do que eles, e ouvindo suas histórias, os novatos aprendem a conectar os eventos e experiências das suas próprias vidas às vidas dos antecessores, tomando recursivamente os fios dessas vidas passadas no processo de fiar a sua. (INGOLD, 2015, p.237)

Por que apostar na dualidade chegadas e partidas como estratégia dramaturgica? Tenho em mente algumas respostas que ao ser investigadas podem trazer à luz os caminhos que estes dois faróis podem iluminar. Do ponto de vista de algumas filosofias de África, nascer e morrer faz parte de um ciclo contínuo onde a morte também é a proporcionadora da vida e vice-versa. A vida como barro encantado que moldado gera o corpo humano e que, quando retirado o sopro da vida, volta à matéria barro. O encanto assim é fundamento na receita da vida e da morte.

Não há nada de novo (nada pode nascer) que não precise recorrer ao fundamento (o barro) para existir. A função da matéria, por sua vez, é se reconfigurar e se renovar como possibilidade de criação de outras vidas. A tradição que não se renova é destituída de axé. Matéria morta e sem potência, em suma; simulacro de uma vida que já não existe. Diz Ifá que o novo que não vem do velho e o velho que não vira novo sucumbirão ao mais duro dos aniquilamentos: o esquecimento. Suas histórias não farão nenhum sentido e não mais serão lembradas pelas mulheres, pelo homens e crianças. Ser lembrado, para os Iorubás, é permanecer vivo. (LOPES e SIMAS, 2020, p. 67).

Desta maneira pode-se dizer que o movimento não cessa jamais, processa-se num contínuo, onde mesmo a pausa opera transformações. No caso da dramaturgia na dança tal elemento é matéria-prima, é o fundamento. Ressalto que não pretendo investir neste dois pontos como o aspecto mais importante, pois é nos entres e nas travessias que a histórias são contadas. Ainda assim gostaria de elucidar sobre alguns dos aspectos temporais sobre o nascimento e a morte para as pessoas iniciadas no Candomblé.

Quando se nasce para o santo experienciam-se ritos que levam dias, desde os primeiros banhos e ebós, ritos de limpeza, até a iniciação. Nascer no Candomblé é um processo dilatado, que pode durar de sete a quinze dias, até que o encantamento se consolide. Já os ritos de morte para nós, candomblecistas, também são dilatados e podem levar de três a vinte um dias até que encanto se desfaça. Desta maneira elucidado que nascer e morrer, chegar e partir, não são processos estáticos ou pontuais e seus trânsitos são cíclicos, contínuos, onde a própria ideia de chegadas e de partidas impele um movimento que acontece no antes e no depois, em um *continuum*.

É deste pensar-mover e do trânsito cíclico entre nascer e morrer, que também extraio esta proposta de conceito: uma dramaturgia tecida nos entres do chegar e partir, um saber-fazer que me acompanha como criador, como candomblecista, e que se revela em cada novo trabalho como artista da dança. Uma dramaturgia dual onde as chegadas e as partidas se entrelaçam, coadunam-se e justificam-se por si mesmas por meio dos diversos caminhos traçados e percorridos no durante, no antes e no depois.

O que se segue a partir daqui são relatos de processos que vislumbram, em certa medida, uma proposta de afirmação destes dois eixos por meio de seus entres, impressos nas obras

enquanto encenações que trarei mais à frente, o que poderá desembocar numa proposta de conceito ou método para meu fazer dramaturgico como artista da cena.

*Dito isto, faço o convite para que
mergulhe
junto comigo
nas próximas linhas
e sempre que possível, tome um
tempo para fabular.*

*Cada processo criativo propõe um universo particular e acredito que minhas
viagens
possam ser compartilhadas e usufruídas com calma.*

*Não hesite em fazer
pausas.*

O tempo é nosso parceiro nesta empreitada.

Um salto ao reconhecido

Na primeira cena do trabalho, uma tela branca, vazia...o nada que me habita. Um convite à memória, ao silêncio e à pausa, encantados pelo som do mar que bate quando encontra a praia.

O Homem na Prancha parte do estado latente que a mim, como artista, impera, quando no início de qualquer processo criativo: por onde começar? Partir do nada? O nada existe? Quando Saraiva (2020) me convida às filosofias africanas, posto que filosofar para mim é perder-se e achar-se, e voltar a se perder, aqui num cruzo direto com meu processo como criador, o autor desenha em algumas de suas palavras que:

(...) a Filosofia Africana é constituída de memória: não há, portanto, como fazer investigações sobre a Filosofia Africana sem aceitar que tanto a memória e a oralidade se componham enquanto agenciamentos do próprio pensar. Tal efeito nos permite dizer que tudo no universo possui memória. A vida, por sua vez, também é uma extensão da memória. (SARAIVA, 2020, p. 88).

Lançar-me sobre o processo criativo, para mim, é como estar sobre a prancha do navio, sem saber se mergulho no desconhecido. Ou se retorno à terra, tão conhecida, tão segura e sólida. Mergulhei num mar de tantos véus e camadas que me permitiram encontros com passados remotos, tão distantes, onde me percebi filho de uma diáspora contínua, de um trânsito que não se finda.

Voltar os olhos para este trabalho é também voltar o coração. Um trabalho sobre o qual diversos afetos pousam e se movimentam. Criado entre setembro e dezembro de 2015, como um duo, em parceria com Lavínia Bizzotto, com quem contracenava, e Marcos Katu Buiati, em 2018 transformado em espetáculo solo. A dramaturgia deste trabalho tem como pontos de partida *O Horla*, conto da literatura fantástica do Século 19 escrito pelo francês Guy de Maupassant e *O Navio Negreiro* do pintor inglês William Turner, obra também trazida à luz no mesmo período.

A obra de Turner considerada um marco do que seria o início do Impressionismo nas artes visuais traz uma epifania do pintor sobre a história do genocídio dos escravizados transportados no navio negreiro *Zong*, que em 1783 fazia o trajeto de África para Jamaica. Rejeitada pelos críticos, na época, a obra foi considerada um sintoma de insanidade, visto que seu caráter de denúncia de uma sociedade branca, mercantil, chocou mais do que a tragédia em si. *O Horla*, por sua vez, é o nome dado à presença invisível que perturba o amante de naus, personagem do conto de Maupassant. No conto, o encontro entre os dois se dá por meio da visão de uma caravela de três mastros, branca, notavelmente branca. Uma presença que passa

a ser notada por meio de calafrios e de um impulso de morte, que ao final levam tal personagem à beira do suicídio.

Os impulsos que trouxeram *O Homem na Prancha* à vida relacionavam-se com aspectos de minha ancestralidade que ainda não haviam sido despertados enquanto artista. Neste sentido importante se faz trazer à baila a minha iniciação no Candomblé há quase dez anos, um divisor de águas em minha relação com o mundo, com as outras pessoas; senso de comunidade e pertencimento e cosmopercepção. Para Oyèrónké Oyěwùmí (2021),

o termo “cosmovisão”, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. (OYĒWŪMÍ, 2021, p.28)

Sou filho de D. Mulambo³ e de Seu Zé⁴. Sou filho de Muato, filho de Kayaia⁵, energia ancestral das águas salgadas. Meu corpo pulsa esse movimento feminino feito de sal das marés, impulsionado pelo solo e pelo vento. Vento que também movimentava as “energias invisíveis”⁶ apontadas por Guy de Maupassant em *O Horla* e que chacoalha, junto com as águas do mar, o “Navio Negroiro” de William Turner.

O que veio a partir daí foi um transbordamento de descobertas, epifanias, *insights* que foram sendo processados por meio do meu mover na sala de ensaio. A arte tem esta potência de ficção da realidade, de uma realidade que se reinventa e se reatualiza a todo momento. As memórias vão atravessando o tempo, o espaço, corporificam-se revisitadas, reconstruídas.

Durante esta peça de dança, a sensação de ser tragado a tela e retornar ao solo, como um salto do sonho ao real - o chamado ostensivo do despertador que nos arranca do sono, do sonho ou do pesadelo - ou do real ao sonho, como um transe repentino se repete diversas vezes. Aqui a travessia interrompida do Atlântico, e todas as idiosincrasias do universo que a tela de Turner me trouxe foram molas para os diversos saltos dados ao reconhecido.

Para o poeta baiano Wally Salomão (1995) “a memória é uma ilha de edição”. Suas palavras me servem como disparadoras sempre que entro em processo de criação. Memória como ferramenta para a invenção, como seiva para o movimento que brota do corpo da pessoa

³ Pomba-gira da Linhas das Almas cultuada na Umbanda. Referência de feminilidade e marginalidade

⁴ Entidade da linha de Umbanda, conhecida pela malandragem, pelo movimento cambaleante. Serviu como referência para a construção de uma das cenas de *O Homem na Prancha*.

⁵ Inkisi popularmente associada a orixá Iemanjá da tradição nagô.

⁶ Ah! Se tivéssemos outros órgãos que realizassem a nosso favor outros milagres, quantas coisas poderíamos ainda descobrir a nossa volta!”. No conto de Maupassant o personagem amante de navios, amante do mar se vê atormentado pelo que ele chama de presença invisível, um encontro que o levará a questionar a sua própria existência, sua percepção de mundo. (MAUPASSANT, 2006, p. 96).

intérprete, como fonte de ignição das diversas movências operadas no processo, como recurso de ressignificação dentro da dramaturgia da cena, como pontes entre o que passou e o que virá. Em *O Homem na Prancha* nada acontece sem que se justifique as lembranças da leitura, das personagens da leitura, da pintura e das personagens da pintura. Aposto assim no diálogo com outros elementos cênicos para trazer à vida a obra e, com ela, despertar o público para o que é proposto, onde:

articulando materiais e estruturando o sentido do espetáculo, a dramaturgia estabelece cumplicidades entre o visível e o invisível, entre a concepção e a concretização do espetáculo, fazendo do público seu cúmplice no discurso. Ela está implícita em todas as escolhas como criador, estabelecidas durante o processo criativo e na construção do discurso dos materiais cênicos. (PAIS, 2016, p. 44-45).

Faz sentido para mim, então, paramentá-la. Orná-la com elementos que a fortaleçam do ponto de visto simbólico. No Candomblé cada indumentária expressa a força e as próprias histórias dos deuses e deusas por meio das cores e dos diversos elementos que a compõem. A pessoa filha de santo ou sacerdotisa, ao dançar paramentada nas festas, apresenta seu Inkisi para a comunidade recontando com detalhes sua história e suas relações com os cosmos: a revive e a reatualiza simbolicamente por meio de seu corpo.

Encantar a cena para encantar quem a faz e quem a vê, participa. Para mim são fundamentais as pontes que surgem com o público na experiência da encenação. É no embate com as pessoas espectadoras que o encanto se confirma e as amarras dramáticas consolidam-se ou se desfazem, ou mesmo se refazem. Acredito que seja ali que se justificam todas as escolhas feitas durante meu processo de criação. Fascina-me a ideia de nutrir imaginários e acredito que meu encantamento como feiticeiro, alquimista da cena, está nas forças capazes de produzir fabulação. Concordo com Sandra Meyer quando aponta que:

a dramaturgia só existe em relação. Emerge nas tensões do encontro entre as tantas coisas que a constitui na duração da experiências, e opera por uma ética do encontro entre artistas e seus públicos, em relações que oportunizam modos menos normativos de perceber/agir no mundo. (MEYER, 2016, p. 223.).

O Homem na Prancha, em sua primeira chegada, traz o som de mar, água batendo nas encostas brasileiras e africanas, cuidadosamente orquestrado por Kiko Barretto⁷ e, entoadada por este som mágico, a cena pouco a pouco se revela. São quase cinco minutos em que proponho ao público a experiência de desapego do mundo real, uma estratégia que irá se repetir em todos os meus trabalhos. Um convite para o que está por vir. Camadas vão se desvelando durante a encenação: a casa em seus múltiplos sentidos, o navio, o livro, o vazio da tela branca e por fim, o corpo, ainda em metamorfose.

⁷ Artista visual paraibano, dj e videodesigner. Atualmente vive em Salvador e leciona na UFBA.

No trânsito da encenação diversos caminhos são percorridos e presenças evocadas: o marinheiro (entidade da Umbanda), a presença do Horla, personagem do conto de Maupassant, o cambalear das águas do mar durante uma tempestade, tudo mediado por trocas de figurino, reatualização dos objetos de cena, alterações de estados de corpo entoados por uma trilha sonora que passa por Tchaikovsky, sons de transmissão de ondas de rádio entre navios do século XIX, e o próprio conto de Maupassant por meio de um *audiobook* em francês (língua nativa do escritor) traduzido com legendas em português, projetadas na grande tela branca que abre a chegada inicial do espetáculo.

Os figurinos de Moema Carvalho⁸ também se apresentam assim, transformam-se à medida que as narrativas se desenrolam, desfazem-se e voltam a se refazer até que são abandonados para o mergulho final do corpo nu na tela de Turner, que projetada preenche todo o ciclorama do teatro. O que resta é a pele, veste que não se abandona.

Percebo nitidamente estes dois mastros que orientam a dramaturgia de *O Homem na Prancha*: um farol na terra, outro no mar. Dramaturgia movida por um estar em trânsito contínuo por meio dos mergulhos vividos. Tal como as ondas do mar batem na enseada. O espiralar do tempo promovido pelo constante diálogo entre as chegadas e as partidas. E neste trânsito, travessia, encontros e despedidas vão sendo tecidos em uma trama que desemboca mais uma vez no mar, aquele retratado por William Turner.



(Fig. 37) Foto de *O Homem na Prancha* por Renato Mangolin.

⁸ Mulher negra, designer de moda e baiana. Atualmente leciona no IFB Campus Taguatinga no DF.

O exercício do duplo

O que nos resta é viver as experiências, tanto a do desastre quanto a do silêncio. Às vezes nós até queremos viver a experiência do silêncio, mas não a do desastre, pois é muito dolorosa. Nós, Krenak, decidimos que estamos dentro do desastre, ninguém precisa vir tirar a gente daqui, vamos atravessar o deserto, temos que atravessar. Ou toda vez que você vê um deserto você sai correndo? Quando aparecer um deserto, o atravesse. (KRENAK, 2019, p. 116)

No décimo-primeiro encontro, um diálogo imaginado entre mim e Marcos me invadiu o corpo. Como num delírio, um sonhar de olhos abertos, começamos a conversar, eu enquanto o assistia e ele, enquanto dançava.

Eu. Fora do quadrado o que sobra é o tempo: cansaço, ausência de energia, o tempo, cruel e preciso, implacável. Entrar no quadrado é experimentar o deleite, a potência de vida do ser que se esconde ou é escondido. Quatro pés.

*Ele. Para onde ir, como mover.
Tateio e reconheço: é aqui onde me encontro, me dispo, e o belo se instaura.
A dúvida surge, domina?*

Eu. Ela domina?

Ele. O quê?

Eu. A dúvida?

*Ele. Não sei. O que?
Avisto a borda e dela me distancio e encontro uma nova borda e outra, e outra.
E outra?*

Eu. O que?

Ele. Outra borda.

Eu. Ah...sim.

Ele. Abordar a borda requer de mim intensidade, desorganização e mais dúvida.

Eu. Não...não posso crer na dúvida.

*Ele. Tem algo mais a frente que não sei se quero ver ainda.
Pauso. Sou interrompido.
Rompo, contínuo como um filme pausado.
Uma película colada por uma fita durex, transparente.*

Gosto da transparência. Da transparência da água turva.

Eu. Ele quer sair, né?

O TEMPO

Ele. Oi?

Eu. Oi

Ele. Que disse?

Ele. Não reconheço meu corpo. Não sei o que fazer com meus braços, com minhas pernas.

Eu. Onde estão seus braços?

Ele. Não sei.

O TEMPO.

Ele. Tem algo que não reconheço, aqui, não entendo mais como fazer.

Eu. fazer o que?

Ele. Não sei.

Eu. fazer o que?

Ele. Não sei fazer.

Ele. Caio.

Eu. Caio, também.

Ele. De um vazio vai brotando como o despertar da semente, sabe?

Eu. Sei.

Ele. Todo um horizonte vem surgindo por trás do fog e pelo meu corpo sinto aquela água, turva, escorrer.

O TEMPO.

*Ele. É ele.
Ele. É ele.*

Ele. É ele.



(Fig. 38) Foto do ensaio de *O Inquietante* por Moema Carvalho.

O TEMPO.

“Tenho areia nos olhos não consigo ver, mas sigo”. Parece que me diz, avisa-me Marcos, quando me convida para o acompanhar em sua jornada. Como numa caminhada constante no deserto da criação, percebo o artista. As possibilidades são infindas e irrestritas. Os desdobramentos incontáveis. Como organizar o que não se organiza como princípio?



(Fig. 39) Foto de *O Inquietante* por Nityama Macrini.

O desafio de atuar como olho de fora para mim é deleite puro. Ter a possibilidade de orquestrar o que o intérprete me oferece é uma benção, um presente que esta posição pode nos dar. Mas como ser o olho de fora de quem está dentro? Fez-se necessário um distanciamento constante e meticuloso a fim de devolver ao criador a sua cria. Neste caso Marcos Buiati é intérprete e diretor, e seu espetáculo solo, *O Inquietante*, nasce/serve à sua pesquisa de doutorado, mas que se inicia anos antes de sua entrada no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, em 2020.

Marcos Buiati é artista e pesquisador da dança há cerca de vinte anos, candomblecista e meu irmão de santo. Nossa parceria data de 2013 e nos acompanhamos em nossos trabalhos como artistas da dança, desde então. Sua família de santo, baseada em Hortolândia, município vizinho de Campinas-SP, acolheu-me em 2016. Somos filhos de santo da Nengua dia Nkisi Edangoromeia Mãe Dango, sacerdotisa do Inzo Musambo Hongolo Menha, uma mulher inacreditavelmente forte e com uma percepção de mundo muito ampla. Seus ensinamentos nos nutrem e nos comovem, mobilizam e nos afetam de tal maneira que isto se transporta para o trabalho, a dança, posto que reside e se transporta por meio de nossos corpos tão bem cuidados e orientados por esta Senhora.

No dia a dia com Mãe Dango a prática da oralidade e, com esta, sua potência de fabulação do mundo, foi se potencializando em meu imaginário. As conversas e contações de histórias por horas a fio, na cozinha lá de casa, são marcadas em minhas memórias. Ingold (2015), nos traz que:

alguém que conheça bem é capaz de contar. Pode contar, não só no sentido de ser capaz de recontar as histórias do mundo, mas também no sentido de ter uma consciência perceptual afinada de seus arredores. Portanto, conhecer é relacionar o mundo ao seu redor, e quanto melhor se o conhece, maior a clareza e a profundidade da sua percepção. Contar, em suma, não é representar o mundo, mas traçar um caminho através dele que outros possam seguir. (INGOLD, 2015, p. 238)

A Casa do Arco-íris, como também é conhecido o nosso Inzo Musambo Hongolo Menha, foi fundada em 1973. São anos de tradição que vem sendo nutridos diariamente por meio das práticas, dos cantos, das rezas, dos ritos. Em tudo o encantamento como ingrediente fundamental. Para cada ato ou rito um canto diferente. Cantamos para louvar e despertar os deuses e deusas. Cantamos para chegar e, também, para partir, nos nascimentos e nas mortes de nossos entes familiares. Cantamos para colher as folhas, para lavá-las, para macerá-las e torná-las banhos.

Alguns povos originários cultivam a ideia de corpo integrado à natureza. Não existe separação. Fazemos parte de um todo que se organiza e reorganiza diariamente para a manutenção de um equilíbrio de forças que mantém o Cosmos em constante movimento. E Ailton Krenak elucidada:

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade e nos alienamos desse organismo de que somos parte, a Terra, passando a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo que exista algo que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza. (KRENAK, 2020, p. 5).

Para as religiões de matrizes afrodiaspóricas não é diferente. Da natureza extraímos energia de diversas fontes e a ela devolvemos, num movimento contínuo de retroalimentação, dentro de um sistema comunitário, em um trânsito cíclico.

“O corpo germina um percurso, antes que qualquer elemento composicional seja estruturado.” (MUNDIM, 2014, p. 52). *O Inquietante*⁹ é resultante de pesquisa continuada que se inicia em 2017 e desemboca em uma primeira obra, *O Fio de Minos*, espetáculo que contava com cinco intérpretes em cena, oriundos do grupo de estudos de Marcos. Para mim é nítido que pesquisas continuadas têm em seu cerne um aproveitamento do tempo muito diferente de montagens isoladas, como das que eu já havia participado como diretor. Demanda atenção e respeito ao que veio antes, um cuidado com o próprio desenrolar dos fios.

⁹ <https://youtu.be/k3iFiGPqVrY> (link da versão editada de dez minutos da estreia em setembro de 2021.)

Considero o tempo como símbolo de movimento. Ele acelera, retarda e pausa e, ainda assim, é movimento. Em *O Inquietante*, Marcos contracenava com um fio de areia em queda constante, queda que acompanha toda a sua trajetória enquanto intérprete num espaço delimitado de 4x4 metros coberto por uma lona de plástico preta. Lona que também o acompanhou durante o processo de experimentação, a partir do momento em que foi eleita como suporte para a experimentação de diferentes materiais arenosos. Na época precisávamos imprimir no corpo de Marcos o passar do tempo. Logo entendemos que viria a cair dos céus, vertido em forma de areia. Marcos nos diz que:

O Inquietante é uma investigação poética em dança que surge do contato com aspectos de uma subjetividade que emerge sem que se queira, que aparece, muitas vezes sem que se tenha controle. É também a aceitação de uma escolha feita por um monstro de me habitar o que vem provocando experiências em criação nos últimos anos, que pendulam entre o êxtase e o desencanto. Revisitar, transformar e dar corpo (outro corpo, novos corpos) a esse monstro é o propósito dessa deriva. Monstro-corpo-potência como vetor de experimentações cotidianas, pessoais e coletivas. (BUIATI, 2021, n.p.).

Para o artista, a dramaturgia emerge do corpo, das práticas de laboratório, da pesquisa constante, do movimentar-se e voltar a mover-se. Para mim também, mas como encenador que vem apostando na dualidade chegadas-partidas, convidado para atuar como o olho de fora, fazia-se necessário uma dramaturgia externa, mas intraconectada, responsável com as escolhas tão naturais ou naturalizadas durante sua pesquisa em busca do que chama corpo-monstro.

Aquele diálogo imaginado continua...

Eu. É ele.

Ele. É ele.

Ele. quem?

Nós. É ele.

Nós. É ele.

Nós. É ele.

Ele. Os cornos que habitam.

Eu. habitam?

Ele. Sim...moram.

O TEMPO.

Eu. você chegou em casa?

O TEMPO.

Ele. Acho que nunca tinha saído.

Eu. saído de onde?

Ele. Dela...da casa.

Eu. reconheceu, enfim?

O TEMPO.

Hoje quando me debruço sobre esta escrita entendo como este exercício de alteridade foi fundamental no processo em que, vale ressaltar, comecei como assistente de coreografia/direção. Não tínhamos a intenção de que eu atuasse como dramaturgista. Esta transmutação aconteceu de maneira muito natural, uma relação de confiança que foi se consolidando durante os dias de organização do material levantado. Acredito que era necessário de alguma maneira, transportar-me para aquele espaço de 4x4, de alguma forma habitá-lo antes de experimentá-lo com o meu próprio corpo e fabular aquela experiência de libertação que a proposta de corpo monstro propicia. Mas antes de adentrá-lo, eu tinha muitas tarefas a cumprir. Uma delas: organizar o que não se organiza como princípio.

Como já dito, este processo se configurou como o transbordamento de uma pesquisa que começou em 2017. E eu já estava lá como intérprete buscando por experiências que me movessem ou me fizessem mover. Naquele momento, Marcos precisava vomitar o que lhe enchia as vísceras, por meio de frases coreográficas, apoiadas em músicas que faziam parte do repertório que nutria seu imaginário de artista. Seu criar partia de alguma maneira destas obras musicais e, por ora, servir às suas musicalidades era um caminho trilhado com muita naturalidade.

Em 2018 nos afastamos, e Marcos seguiu com um grupo de mais três jovens artistas, o que desembocou em um primeiro experimento cênico que veio a servir como matriz para a proposta de montagem de *O Fio de Minos*, obra ancorada no conto da literatura fantástica latino-americana *A Casa de Astérion*¹⁰. O trabalho estreou em abril de 2019, com um elenco de cinco pessoas em cena; cumpriu temporada de dez sessões e o grupo se desfez. Foi necessário um distanciamento, por parte de Marcos, de tudo: processo e elenco. Algo havia se resolvido e o surgimento de algo ainda maior demandou tal afastamento, algo que ainda não se fazia nítido. Nós artistas, de tempos em tempos, precisamos nos recolher, isolarmo-nos em uma casa de

¹⁰ Conto do autor argentino Jorge Luiz Borges. Faz parte de *Aleph*, livro de contos publicado em 2008 pela Ed. Companhia das Letras.

campo, mesmo imaginária. No caso de Marcos Buiati, em uma “casinha de palha”¹¹...era Katu quem o chamava.

Em 2020, durante a primeira fase do isolamento social imposto pela Pandemia de COVID-19, Marcos Buiati apresentou proposta de pesquisa de doutorado ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, em que sinalizava a compilação da pesquisa iniciada em 2017 e a criação de um novo trabalho em grupo. Mas, Katu o chamava.

Em 2021, propusemos ao Movimento Internacional de Dança uma criação solo. O imprevisto, o não planejado, tomou forma e em julho de 2022, cerca de dois meses, aproximadamente, antes da estreia de *O Inquietante*, juntamo-nos, eu, ele, Moema Carvalho, figurinista e cenógrafa, e, em seguida, Eduardo Canavezes¹². Para arrematar Marcelo Augusto¹³. Fomos tecendo possibilidades para a estrutura da cena e tornei-me o mediador de todos no trabalho. Assinar a dramaturgia foi decorrente disto e surgiu como um presente de Marcos Katu Buiati¹⁴, como o reconhecimento das potencialidades de minhas interferências.

O Inquietante como encenação foi tomando forma. Nossas escritas sendo alinhavadas, apoiadas no diálogo direto com o fio de areia que caía dos céus. A primeira chegada neste trabalho se instaura por meio de um tempo dilatado, uma cena que a olhos incautos parece estática. A pausa irá permear todo o trabalho, toda a metamorfose monstruosa que o intérprete opera em seu corpo durante os caminhos traçados até chegar no encontro com o fio de areia.



(Fig. 40) Foto de *O Inquietante* por Nityama Macrini.

¹¹ Trecho de zuela cantada para louvar Kafundeji, santo de cabeça de Marcos.

¹² Músico brasileiro criador das trilhas de *O fio de Minos* e *O Inquietante*.

¹³ Iluminador brasileiro criador das luzes de *O fio de Minos* e *O Inquietante*.

¹⁴ Com a estreia de *O Inquietante*, Marcos Buiati inclui em seu nome artístico seu nome de santo e passa ser também reconhecido por Marcos Katu Buiati. Sinto que este chamado de seu duplo, como filho de santo, de alguma maneira imbrica-se em todo o processo de consolidação da obra.

Durante todo o processo os ensaios foram filmados, o que servia a todas as pessoas da equipe como modo de acompanhar a trajetória de Katu Buiati. Mantivemos este exercício também para que de alguma maneira ele pudesse entender o que vinha sendo construído por mim, por ele, por nós. Os vídeos também eram seu olho de fora.

Mas ainda restava algo a ser feito. Eu precisava que Katu visse de fora o que eu havia organizado para ele. Pouco a pouco fui me aproximando e me permiti, como intérprete, adentrar naquele universo, naquele espaço de 4x4, onde tudo irrompia, onde o monstro clamava pela sua libertação. Era uma maneira de devolver ao criador a sua criação, o que desaguou em uma experiência singular. Vale lembrar que aqui não coreografei, ou elaborei movimentos, mas os reelaborei por meio de um espelhamento da escrita de Katu, agindo com um *alter ego* encarnado.

No teatro, quando todas as peças deste tabuleiro se encaixaram, luz, música, cenário e intérprete, trocamos os lugares, eu e ele. Fui para a cena e a entreguei como intérprete para Katu, outra chegada, outra partida, e a cena final (a partida do trabalho), finalmente definida. Choramos juntos, ele, por perceber que havia alcançado uma bela obra, coesa, honesta, para além do desenho inicial, e eu, por entregá-la e, assim, confrontar o meu duplo, meu monstro, naquele trabalho: intérprete/dramaturgista, e, por fim, organizar o que não se organizava por princípio: o corpo-monstro. Um corpo devir, em constante metamorfose, aonde o chegar e o partir se mesclam a todo momento.



(Fig. 41) Foto de *O Inquietante* por Nityama Macrini.

O que deságua, vira rio e encontra o mar

*E assim chegar e partir
São só dois lados
Da mesma viagem
O trem que chega
É o mesmo trem
Da partida
(Milton Nascimento e Fernando Brant)*

O segundo semestre de 2021 foi o catalizador de muitas sensações. Emocionei-me com a possibilidade de voltar a dialogar criativa e diretamente por meio do encontro com a criação de novos trabalhos, além de retomar dois trabalhos no com tato, com pele, com poro. Voltar a sentir esta pulsão tem sido muito inspirador e gratificante.

No exercício pela busca da materialização do invisível em minhas práticas como artista, por meio desta escrita, pude encontrar algumas pistas para o entendimento dramaturgício na dança que eu produzo, o que trago a seguir.

Encontrei nos dois trabalhos, como pontos em comum, alguns dos preceitos que fazem parte do meu pensar encenador: a cena paramentada, a dramaturgia espiralada pelos alinhaves entre chegadas e partidas, e um comprometimento estético e político com o meu pensar mundo como candomblecista e que retroalimenta o meu pensar dança como artista, pesquisador e professor. São práticas imbricadas, entrelaçadas entre o ser Edson Beserra e o ser Naegan Sinalekue.

Meu exercitar dramaturgício tem característica dual, com chegadas e partidas como eixos orientadores das diversas histórias contadas pelos caminhos. Nos dois solos de dança que trouxe a esta escrita, tais eixos: mastros, faróis, pontas, destacam-se nas dramaturgias dos trabalhos, sejam do processo criativo ou da cena.

As pessoas autoras pesquisadoras de dramaturgia na dança que trouxe ao longo deste trabalho, puderam elucidar-me no meu fazer, múltiplo e singular ao mesmo tempo, e os escritos que se relacionam com construção do sujeito e de sua identidade cultural, fortaleceram a ideia de comprometimento com as identidades das pessoas artistas envolvidas nos trabalhos. Neste sentido a autoetnografia como metodologia de pesquisa orientou-me na compreensão de minhas

escolhas feitas como encenador, no trato íntimo que busco com os sujeitos envolvidos e no que disto resultou como obras cênicas.

Pensar meu corpo como candomblecista na contemporaneidade, para mim, é implicá-lo num jogo entre presente e passado, reconhecer histórias e tradições e entender como as ancestralidades negras estão vivas em meu imaginário.

Encenar para mim está intimamente relacionado com a construção destes imaginários, posto que creio ser fundamental estabelecer pontes com quem assiste/participa das apresentações. Meu comprometimento com o público se desenrola por este mecanismo, um convite contínuo ao sonho, à fabulação e à construção de seus alinhaves próprios.

Percebo que contar histórias também é uma maneira de escrevê-las, imprimir-las nos imaginários de quem as ouve e neste sentido as práticas de oralidade, tão presentes no meu dia a dia como filho de santo, tem sido uma grande escola, também como artista. A partir daí vislumbro possibilidades, caminhos, e creio que poderei fortalecer a proposta de conceito ou método de uma dramaturgia em dança, orientada e alimentada pela ancestralidade que carrego e pela qual sou carregado.



(Fig. 42) Foto de *O Homem na Prancha* por Nityama Macrini.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rebeca. **Autoetnografia da Prática Interpretativa: um levantamento de teses e dissertações brasileiras**. In: VI Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música, n. 6, 2020, Rio de Janeiro, Anais do VI SIMPOM. P. 1066-1077. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/simpom/article/view/10747>. Acesso em 26, mar. 2022.

ARMANI, Carlos Henrique. Por uma escrita pós-colonial da História: uma introdução ao pensamento de Stuart Hall. **Historiæ**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 25–36, 2011, Disponível em: <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/2398>. Acesso em 6 mar.2022

BÂ, Amadou Hampatê. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, Joseph (coord.). História geral da África. Vol. I: metodologia e pré-história da África. São Paulo/ Paris: Ática/United Nations Educational, Scientific and Cultural organization (UNESCO), p.181-218, 1982.

CALDAS, Paulo. Coreografia e Dramaturgia: Sentido e(m) ato. In: Moringa Artes do Espetáculo. 2021/ p.53-67. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/59959/33695>. Acesso em 31 mai. 2022.

DANTAS, Mônica Fagundes. Ancoradas no Corpo, Ancoradas na Experiência: Etnografia, Autoetnografia e Estudos em Dança. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 168-183, 2016. DOI: 10.5965/1414573102272016168. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8731>. Acesso em: 31 mar. 2022.

HERCOLES, Rosa. **Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança**. 2005. 138f. (Tese) – Doutorado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

GUIMARAES, Daniela. **DRAMATURGIAS EM TEMPO PRESENTE: Timeline** da Improvisação Cênica da Companhia ORMEO. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro - Universidade Federal da Bahia. Bahia. 2012.

_____. **CORPOLUMEN: poéticas de (re)invenções no corpo na interação dança e cinema**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia. Bahia. 2017. Orientação: Profa. Dra. Ivani Santana. PPGAC-UFBA.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Editora Vozes Limitada, 2015.

KRENAK, Ailton. O amanhã não está à venda. Companhia das Letras. Edição do Kindle. 2020.

_____. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEPECKI, André. “Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia” in Dança e Dramaturgia (s). Editado por Paulo caldas e Ernesto Gadelha. Fortaleza e São Paulo: Vila das Artes e Nexus, p. 61-82. 2016.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. Filosofias africanas: Uma introdução. Civilização Brasileira. Edição do Kindle. 2020.

LOURENÇO, Kleber. Sobre corpos, cruzos, dramaturgias urgentes In: KANZELUMUKA; PAULA, Murilo De (org.). Acordar o chão: dramaturgias em danças contemporâneas negras. São Paulo: Edição Independente, 2021. p. 22-37.

MASSA, Clóvis Dias; PONSI, Iasmin, D'Ornelas. O circo hoje: do hibridismo à emergência de uma dramaturgia contemporânea. *Repertório*, Salvador, ano 23, n. 34, p. 90-113, 2020.

MAUPASSANT, Guy de. *Contos fantásticos. O Horla & outras histórias*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1986.

MEYER, Sandra. "Dramatologias da Dança" in *Dança e Dramaturgia (s)*. Editado por Paulo caldas e Ernesto Gadelha. Fortaleza e São Paulo. Vila das Artes e Nexus p. 221-242. 2016.

MUNDIM, Ana. *Dramaturgia, corpo e processos de formação em dança na contemporaneidade*. Salvador, BA, v. 3, n. 1, p. 49-60, jan./jul., 2014. Disponível em: www.portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/download/.../9314. Acesso em 10 mar. 2022.

ONO, Fabrício. Possíveis contribuições da autoetnografia para investigações na área de formação de professores e formação de formadores. *VEREDAS – REVISTA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS*, V. 22, p.51-62, 2018.

OYĚWUMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres*. Bazar do Tempo. Edição do Kindle. 2021.

PAIS, Ana. "O crime compensa ou o poder da dramaturgia" in *Dança e Dramaturgia (s)*. Editado por Paulo caldas e Ernesto Gadelha. Fortaleza e São Paulo. Vila das Artes e Nexus p. 27-59. 2016.

BUIATI, Marcos. *O INQUIETANTE: corpo-monstro e processos de criação em dança*. Artigo não publicado. Universidade de Brasília. DF. 2021.

SABER DE MELLO, Inês.; AGUIAR, Franciele M. de; BELCHIOR SANTOS, Jussara.; DE OLIVEIRA, Luana P.; BITENCOURT, Matheus. A. L. de; FRANZONI, Tereza. O que é escrita performativa? *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01-24, 2020. DOI: 10.5965/1808312915252020e0015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17922>. Acesso em: 11 abr. 2022.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3a ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. *Processo de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SALOMÃO, Waly. *Algaravias-Câmaras de ecos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

SARAIVA, Luís Augusto F. *Ubuntu e a Metafísica Vodum: o pensar filosófico a toques de tambor de mina*. Belo Horizonte, MG. Letramento. 2020.