



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

Alexandre Barata de Assis

**O Encantamento do Brincante entre a Tradição Oral e a Universidade:
A Criação das Figuras Encanto e Senhora Seca**

Brasília, DF.

2024.

Agradecimentos: pedido de benção

Eu cheguei nesse ponto maior, é viva!

Eu cheguei nesse ponto maior, é da licença!

(Ponto de congada. Aprendi com o Capitão Benedito da Guarda de Moçambique de Santa Efigênia.)

Início este trabalho pedindo a benção. Peço a benção de Orunmilá Ifá, Egbé Orun, Esu e Orí. A benção do Caboclo 7 Estrelas, de Pai Benedito das Almas e dos encantados que me deram essa missão de brincar.

Peço a benção das minhas velhas, da minha mãe Ana Lúcia que me apoia e me fortalece incondicionalmente e da minha avó Ana Maria, que já se encantou e virou estrela. Peço a benção da minha família que sempre me apoiou. Peço a benção e expresso minha gratidão profunda a minha parceira Adele de Fé por ser um pilar de força dos meus caminhos. Agradeço por me dar as mãos e seguir firme, sem arredar o pé. Com seu canto, ela me inspirou a colocar a minha voz, a não ter medo de ser feliz e de lutar pelo o que acreditamos. Agradeço por estar presente, pelo seu apoio verdadeiro, pelo seu olhar e ouvidos atentos e por caminharmos e aprendermos juntos. Muito obrigado.

Bato cabeça aos povos originários, para a visão de mundo africana, para o culto tradicional Yorubá (Èsìn Òrìsà Ìbílè). Peço a benção ao Templo Égbé Ayé Oturadi Èsù Làálù, a benção do meu pai de santo Oluwo Ifaseun e da minha mãe de santo Iyanifá Ifáfunké que cuidam do meu Orí e dos meus caminhos. Peço a benção dos meus mestres de capoeira angola mestre Formiguinha e mestre King. Peço a benção dos meus capitães da congada Wagner, Benedito, João e Dona Neli. Peço a benção da mestra Tamatátua do Boi de Seu Teodoro. Peço a benção da mestra costureira Nem Rocha por ter materializado os figurinos do Encanto e da Senhora Seca e da mestra Tetê Alcândida por bordar o colete do Encanto.

Agradeço e peço a benção da minha querida mestra Lillian Pacheco, benção ao mestre Márcio Caires e ao Velho Griô pela oportunidade brilhante, ancestral e profundamente transformadora de conhecer a Pedagogia Griô. Peço a benção da mestra Nádia Tupinambá e do Cacique Ramon Tupinambá. Peço a benção da amiga e educadora griô Luciana Meireles e sua velha encantada Maria das Alembanças. Peço a benção das minhas pareias brincantes e Griôs Aprendizes. Agradeço por tantas sabenças, alegrias e curas compartilhadas.

Agradeço aos grupos de tradição oral Formigueiro de Angola, Jongos do Cerrado, Moçambique de Santa Efigênia, Martinha do Coco, Boi de Seu Teodoro, Sambadeiras de Roda, Sereia Luzia da Estrela Molhada e todo o movimento da cultura popular e tradição oral que reencanta o ser no mundo. Agradeço à Orquestra Alada Trovão da Mata pelas trocas e aprendizados.

Agradeço à professora Nitza Tenenblat pela parceria, ao Departamento de Artes Cênicas e à generosidade de cada docente e discente que contribuíram direta ou indiretamente com esse trabalho.

Peço a sua benção Encanto e a sua benção Senhora Seca.

Agô.

*Canto para abrir
A roda e o intento
Pra firmar o pensamento
E elevar qualquer tormento.
Peço a benção aos mestres ancestrais,
À força das matas,
Lua e estrela terras natais.
Na gira da encantaria,
A prosa é sabida
Acheque o seu coração
E abra as portas da poesia
Tem povo griô, cigano e juremeiro
Que rufem os tambores, maracás e os pandeiros
Laroyê Esù
Deixa o povo entrar
A roda está aberta
Chegue quem tiver de chegar.*

Cantiga Autoral de Ale Barata.

Resumo

O presente trabalho tece reflexões, pesquisas e aprofundamentos sobre o ator brincante que realiza seu trabalho criativo e performativo entre as culturas de tradição oral das quais eu faço parte, na cidade de Brasília, DF, e a linguagem formal da universidade, objetivando criar pontes entre os saberes de mestres e mestras de tradições e o saber acadêmico do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Essa jornada entre estes dois universos se dá por meio do processo criativo das figuras Encanto e Senhora Seca e suas respectivas composições e apresentações ao público, inspiradas nas minhas vivências dentro da cultura popular e na minha trajetória no curso de Bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. Dentro dessa jornada de invenção, tenho referências como Ailton Krenak, Antônio Bispo, Luis Antonio Simas, Adilbênia Machado, Oswald Barroso, Lillian Pacheco, criadora da Pedagogia Griô, Renato Ferracini e Eleonora Fabião. A partir destes referenciais teórico-metodológicos, busco o encantamento como política de vida e escolha artística-social para uma reorientação do mundo, que fundamenta todo este processo de criação. Dessa forma, essa pesquisa objetiva compreender melhor sobre o encantamento do ator brincante que inventa e recria mundos possíveis, entre a tradição oral e a universidade, e que possibilita reivindicar a brincadeira como uma urgente força de sobrevivência e transformação artística e transpessoal frente a um sistema hegemônico colonial. E este objetivo se manifesta cenicamente por meio das figuras Encanto e Senhora Seca que são o caminho e o resultado desta monografia. Portanto, discorro processos, procedimentos e reflexões pessoais dos caminhos que percorri para chegar nesta criação e seus tantos afetos, sensações e reencantamentos.

Sumário

Agradecimentos: pedido de benção.....	2
Resumo.....	4
Lista de Imagens.....	6
Introdução.....	7
Capítulo 1. O Encantamento e a Criação Cênica.....	11
1.1. Brincar e Encantar.....	21
1.2. Território “entre”.....	26
1.3. Atuação Brincante.....	30
Capítulo 2. Encanto: entre o concreto e a semente.....	35
2.1. Corpo e Composição.....	37
Capítulo 3. Senhora Seca: a lembrança.....	41
3.1. Corpo e Composição.....	46
Considerações finais de processo: brincadeira é coisa séria.....	51
Referências Bibliográficas.....	54
Referências Brincantes de Tradição Oral.....	55
Apêndice A - Mito da Figura Encanto.....	55

Lista de Imagens

Imagem 1. Ale Barata como figura Onça na posse da Ministra Margareth de Menezes.	15
Imagem 2. Ale Barata junto ao Moçambique de Santa Efigênia na 139ª Festa de Nossa Senhora do Rosário, em Carmo do Cajuru (MG) do dia 7 ao dia 10/10/2022.....	16
Imagem 3. Ale Barata brincando capoeira com uma das crianças da Comunidade Formigueiro de Angola.....	16
Imagem 4. Ale Barata experimentando a figura Encanto junto das artistas brincantes Adele de Fé e Lua Cavalcante no SESI Lab.....	21
Imagem 5. Ale Barata como Figura Mula Manca da Orquestra Alada Trovão da Mata...	30
Imagem 6. Ale Barata brincando com figura Encanto na sua primeira apresentação	40
Imagem 7. Registro de ensaio e brincadeira com figurino mais atualizado do Encanto...	40
Imagem 8. Registro de ensaio e brincadeira com figurino mais atualizado do Encanto...	40
Imagem 9. Registro de ensaio e brincadeira com figurino mais atualizado do Encanto...	40
Imagem 10. Registro mão da Senhora Seca na Trilha das Copaíbas.....	47
Imagem 11. Registro pé da Senhora Seca na Trilha das Copaíbas.....	47
Imagem 12. Registro do rosto da Senhora Seca na Trilha das Copaíbas.....	48
Imagem 13. Registro do rosto da Senhora Seca na Trilha das Copaíbas.....	48
Imagem 14. Registro de ensaio e experimentação com a figura Senhora Seca na UnB...	49
Imagem 15. Registro de ensaio e com o figurino mais atualizado da Senhora Seca.....	49
Imagem 16. Registro de ensaio e com o figurino mais atualizado da Senhora Seca.....	49

Introdução

Este trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Artes Cênicas na Universidade de Brasília (UnB) tem como objetivo analisar e refletir sobre o meu processo de criação de figura e a minha experiência de atuação como ator brincante que objetiva despertar encantamento em si e em quem o assiste, buscando por meio dos grupos de tradição oral e cultura popular¹ que faço parte, relembrar visões de mundo e possibilidades de criações artísticas, que tendem a ser apagadas e colonizadas, para invocar outros modos de existir.

Inicialmente, apresento a minha experiência ao longo da graduação e a minha formação nos grupos de cultura popular do Distrito Federal: Seu Estrelo e o Fuá de Terreiro, Formigueiro de Angola, a Guarda de Moçambique de Santa Efigênia e o Jongo do Cerrado no período entre 2022 e 2024 – tendo contato com Maracatu, Bumba meu Boi, Cavalinho, Jongo, Capoeira Angola, Samba de Roda, Samba de Coco e o Samba Pisado. A partir destas experiências, discorro sobre o meu caminho na criação e apresentação das personagens Encanto e Senhora Seca criadas inicialmente a partir da disciplina de Interpretação e Montagem, que ocorreu no segundo semestre de 2022, sob a direção da professora Nitza Tenenblat, no qual busquei uma composição integrada entre as linguagens aprendidas na universidade e a minha experiência dentro das manifestações populares do DF.

Assim, esta pesquisa conecta a minha experiência no curso de Artes Cênicas (UnB) e a minha trajetória nas tradições orais que povoam, fundamentam e criam as bases para essa monografia. Com isso, pratico a ação pedagógica do Griô Aprendiz, que detalharei mais a fundo no capítulo 1, que dialoga entre a oralidade e a universidade, entre o teatro e o terreiro, entre o ator brincante e as figuras para estabelecer conexões, aprendizados e trocas de saberes. Tenho como objeto de pesquisa, experimentar e me aprofundar no encantamento como mecanismo de invenção de mundo, assim como investigar as linguagens cênicas de criação do ator brincante e das figuras Encanto e Senhora Seca, que são o caminho e o resultado dessa monografia.

¹ Escolhi utilizar a terminologia “cultura popular” para valorizar as lutas e conquistas políticas e sociais das diversas manifestações culturais da cultura popular. Meu objetivo é reconhecer as culturas populares e tê-las como grandes mestras. No entanto, estou ciente de que esta é uma terminologia que também é utilizada de maneira pejorativa por determinados grupos sociais para folclorizar, inferiorizar e estereotipar as culturas populares e de tradição oral. Sendo assim, não compactuo com qualquer visão que desrespeite as culturas populares.

Sendo assim, escolhi discorrer sobre o meu caminho de invenção de figura, encantamento e trabalho do brincante, pois este tema me nutre, me lembra, me encanta, me inspira e é uma base fundamental da minha formação enquanto artista e ser criador, vivente e pulsante.

As figuras são como personagens, que para mim, estão vivas no cruzamento da minha história de vida, da minha ancestralidade e da minha espiritualidade, chamo-as de encantados. Estas terminologias e definições são muito utilizadas dentro da oralidade das culturas populares e das manifestações culturais que vem de terreiro, de matrizes africanas e indígenas, como o Cavalo Marinho e o Bumba meu Boi, por exemplo, que veremos mais adiante.

Dessa forma, ambas as figuras Encanto e a Senhora Seca nasceram em um contexto da pós pandemia e despertaram em mim a busca pelo reconhecimento da minha ancestralidade e da minha identidade. Como um processo de cura pessoal. Além disso, cada figura tem as suas características e singularidades e a missão de lembrar da vida, da conexão com a natureza, da poesia, do reencantamento, da lembrança de ser quem se é. Ademais, elas denunciam a hegemonia do mundo ocidentalizado, colonizado, desencantado que fomenta a desconexão, o preconceito e o esquecimento de si. Desta maneira, além das práticas da cultura popular mencionadas acima, esta monografia tem como principais referências teórico-conceituais: o livro do escritor indígena Ailton Krenak, *Ideias para Adiar o Fim do Mundo* (2020); o livro do quilombola Antônio Bispo, *a terra dá, a terra quer* (2023); o livro dos pesquisadores e professores Luis Antonio Simas e Luis Rufino, *Encantamento sobre Política de Vida* (2020); o artigo da filósofa Adilbênia Machado, *Ancestralidade e Encantamento como Inspirações Formativas* (2014); livro do ator e pesquisador das culturas tradicionais Oswald Barroso, *Teatro como Encantamento* (2013), o livro do ator Renato Ferracini, *Ensaio de Atuação* (2013); o livro do professor Sidarta Ribeiro, *Sonho Manifesto* (2022) e o artigo da atriz Eleonora Fabião, *Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea* (2009). Esta monografia é igualmente atravessada e inspirada pela vivência com a oralidade, com mestres e mestras do ofício da cultura, sendo eles: Mestra Lillian Pacheco e Mestre Márcio Caires da Pedagogia Griô, Mestre Formiguinha e Mestre King da Comunidade de Capoeira Formigueiro de Angola, Mestra Nem e Mestra Tetê Alcândida dos ofícios da costura e do bordado, Mestra Tamatátua do Bumba meu Boi de Seu Teodoro e Capitão Benedito, Capitão Wagner,

Capitão João e Dona Neli da Guarda de Moçambique de Santa Efigênia. Além do contato com a espiritualidade, com o invisível, com o encanto que alimenta o sentido da vida e me conecta com a ancestralidade brasileira, afro-indígena.

Nesta conclusão de curso, irei falar sobre a minha trajetória, sem ocupar ou tomar o espaço de nenhum outro corpo. Falar sobre encantamento é falar sobre política e é fundamental expressar o lugar de onde falo, para ao invés de reproduzir as fissuras e apropriações coloniais, estabelecer pontes reais de diálogos e transformações artísticas e sociais. Eu sou uma pessoa com corpo de nascimento de um homem cis branco. Nasci em Brasília e fui criado entre o Plano Piloto e o Núcleo Bandeirante. Compreendo a delicadeza em afirmar a ancestralidade afro-indígena com este corpo de nascimento e o lugar de privilégio geográfico, no qual eu tive formações escolares e acadêmicas, também privilegiadas. Essa monografia é atravessada pela busca da compreensão deste lugar de fala cênico, social e político. Ao longo deste trabalho cito algumas manifestações de tradição oral que são importantes para a minha formação e enfatizo que, apesar de fazer parte de alguns grupos de cultura popular, meu lugar de fala é de fora dos territórios tradicionais das brincadeiras. Não nasci dentro de uma comunidade de cavalo marinho ou de bumba meu boi, por exemplo. No entanto, faço parte de comunidades de culturas de tradição oral, como a capoeira angola, o jongo e a congada, além de ter a formação dentro da Pedagogia Griô, que transformaram minha forma de ser e minha visão de mundo. Portanto, falo do lugar da minha vivência, do que vivo ou vivi com mestres e mestras de tradição oral. Falo do lugar de Griô Aprendiz, brincante e ator que pesquisa e experimenta o brincar como sobrevivência a um perverso sistema colonial e frente a hegemonia patriarcal branca cisnormativa. Eu me encontrei na percepção de mundo de tradição oral, com mestres e mestras griôs. Dessa forma, busco ter uma consciência comunitária, valorizar a cultura, a ancestralidade e o território de onde eu vim, assim como objetivo criar pontes com os mestres e mestras de tradição oral para reencantar e descolonizar o imaginário e transbordar essas criações para o mundo, espalhando semente.

Certamente corpos que ocupam algum lugar de privilégio sofrem consequências infinitamente menores da colonização do que corpos indígenas, trans, mulheres e pretes² em diáspora. Ademais, é a branquitude que estabelece os pactos de perpetuação da colonização patriarcal neoliberal e através da arte e da minha política de vida, eu escolho

² Pronome neutro utilizado para dar sentido de gênero neutro e contemplar pessoas não binárias.

não compactuar com essa estrutura opressora. De acordo com Djamila Ribeiro em seu livro *Pequeno Manual Antirracista*, ela diz: “A branquitude também é um traço identitário, porém marcado por privilégios construídos a partir da opressão” (2019, p. 33). O termo branquitude se refere à estrutura social branca, no lugar de privilégio marcado pela violência, colonização e marginalização de outros grupos e corpos sociais.

Não escolhi o meu corpo de nascimento, mas posso escolher não ser conivente com a estrutura colonial da branquitude, assumir o meu racismo, o meu machismo a fim de denunciá-los e extirpá-los. A busca constante e diária da minha descolonização e retomada do meu encantamento é uma tentativa política, social e artística de reflorestar o meu imaginário, a fim de rasgar a narrativa hegemônica colonial, me colocando disponível ao aprendizado de outros protagonismos, outras visões de mundo, afrocentradas e originárias. Dessa forma, a narrativa oral se faz um pilar fundamental para a minha formação como artista e como pessoa e cria um solo fértil de inspiração para a minha produção cênica e o meu processo de invenção de figura.

Além das referências teórico-conceituais mencionadas anteriormente, esta conclusão de curso utiliza também como metodologias: práticas de ensaio com dança, musicalidade, experimentações de cena e prática de criação de figura; vivências nos terreiros e comunidades da cultura popular do DF e apresentações das figuras Encanto e Senhora Seca para público.

Nesta pesquisa, irei me referir às professoras que compuseram importante participação pedagógica da minha trajetória utilizando antes de seu nome o termo “professora ou profa.”. Optei por não utilizar os termos “professora dra” para estabelecer uma informalidade mais afetuosa, que é mais próxima da minha realidade com essas relações. Já aos mestres e mestras e pessoas dentro do contexto da cultura popular e tradição oral utilizarei, no caso de mestres/mestras, este mesmo termo antes de seus nomes. No caso de pessoas amigas e colaboradoras dentro deste contexto, utilizarei apenas seus nomes, identificando quem são e de onde falam.

No primeiro capítulo discorro sobre o pontapé inicial dessa pesquisa, o meu caminho enquanto ator pesquisador e brincante da cultura popular para refletir sobre a relevância do encontro entre a tradição oral e a universidade para o reencantamento e a descolonização do imaginário do artista da cena. Neste capítulo, também apresento os

principais referenciais metodológicos e poético-conceituais desta pesquisa. Em seguida, tendo em vista estes referenciais, discorrerei sobre as figuras, que serão introduzidas pelos seus respectivos mitos de criação.

O segundo capítulo vai aprofundar na figura Encanto, abordando seu processo de composição, de trabalho, de criação, e suas linguagens artísticas. Ao final do capítulo farei uma análise pós apresentações, por meio de fotos e vídeos dos ensaios e apresentações, para avaliar que afetos ele despertou em mim e no público.

O terceiro capítulo será referente ao processo de trabalho, criação e composição da Senhora Seca. Irei trazer a história da personagem, o contexto que ela está inserida, os elementos que compõem a sua máscara, voz, corporeidade, figurino, escolhas para o trabalho da cena e dialogar com o resultado das apresentações, mapeando e analisando quais afetos ela despertou em mim e no público.

*Vamo vadiar angola,
Angola vamo vadiar
Daqui prali
De lá pra cá
De cá pra lá
Vamo vadiar*

Corrido de capoeira angola.

Apreendi com mestre Formiguinha, da Comunidade de Capoeira Formigueiro de Angola.

Capítulo 1. O Encantamento e a Criação Cênica: Pontapé inicial

Para comunicar minhas experiências e o meu olhar sobre os estudos e práticas da interpretação, do corpo e do meu envolvimento com a cultura popular do Distrito Federal é fundamental expor como sinto e vejo o mundo. A espiritualidade popular, as culturas de tradição oral, a visão de mundo africana e o culto tradicional yorubá³ são bases que fundamentam a minha existência e que me conectam com o sentido da vida, sendo as artes cênicas o meu grande pilar de expressão.

³ Filosofia de matriz nigeriana, Èsìn Òrìsà Ìbílè, culto tradicional yorubá aos orixás. Pratico essa filosofia e culto aos orixás no Templo Ègbé Ayé Oturadi Èsù Làálù, localizado no córrego do urubu (DF). Nesta casa cuido da minha espiritualidade.

Minha relação com as artes cênicas se dá através da interpretação, mas principalmente através do meu corpo. Compreendo que é a partir do corpo que sentimos o mundo, que através dele passam, primeiramente, todas as experiências. O corpo é manifesto político, cultural e é por ele que vivenciamos os afetos, o encontro com a sociedade e as relações. O corpo diz sobre nossa identidade, ancestralidade e carrega as nossas memórias, além de ser o nosso templo sagrado de manifestação artística, criação e invenção. No caso da atuação e das artes cênicas trago a perspectiva da filosofia africana de Adilbênia Machado, no qual a autora pontua que se faz muito necessário a escuta do corpo, para a partir disso pensar, sentir e agir por meio dele. Como diz a autora, filósofa e pesquisadora da filosofia africana:

Daí ser mais que necessário pensar desde o corpo, filosofar desde o corpo, reconhecê-lo como filosofia viva, pensamento vivo, movimento da cultura, extinguindo a separação entre a razão e a emoção. Pois que o corpo é o fio que tece a cultura, o conhecimento, as experiências, as relações e esse corpo é tecido pela ancestralidade, esta que é reconhecimento, é esse encontro com outro indivíduo, comunidade, com as “coisas do mundo”, além do passado, presente e futuro. É o encontro com nós mesmos, com as dobraduras do nosso corpo/sentidos. Não se pode definir corpo num conceito fechado / estático, pois ele é movimento (...). (MACHADO, Adilbênia: Ancestralidade e Encantamento como Inspirações Formativas: Filosofia Africana e Práxis de Libertação, 2014, p. 56.).

A proposta de corpo que irei me aprofundar nesta pesquisa, será um mergulho no meu corpo brincante. Entendo o corpo brincante como um estado vibrante de vida e conexão. Corpo poesia, templo sagrado que brinca, que afeta e é afetado, que aciona sua sensibilidade, porosidade, ancestralidade, espiritualidade e se entrega inteiramente para suas múltiplas linguagens artísticas, que rompe com noções rígidas de perfeição e se coloca em inteira presença para o encontro, estando em conexão com as tradições populares. Ser brincante, através da minha pele e percepção, é um estado de inteireza, de inventar mundos, de gozo, de regozijo, de ginga, alegria, ridículo e mandinga em uma única presença, um estado de encantamento. O meu caminho como artista da cena dentro e fora da universidade colaborou para este TCC e o processo de criação das figuras que irei abordar pudessem se manifestar e eu descobrisse, ao longo dos últimos dois anos, um pouco de como é o meu corpo brincante.

O processo de descoberta do meu corpo brincante se deu após a pandemia da Covid-19, no início de 2022, em que comecei a vivenciar outros espaços culturais e me encantar pela cultura popular, o que era para mim, até então, apenas uma paixão distante, no qual eu não tinha tido nenhum contato próximo, apenas em terreiros e religiões de

matrizes africanas e indígenas. A partir daí, comecei a viver uma trajetória acadêmica, onde estava mais avançado no curso e experienciar afetos dentro das culturas populares que eu nunca havia sentido antes.

Dentre estes grupos de cultura popular estão: Comunidade de Capoeira Angola Formigueiro de Angola, localizada no Espaço Inventado⁴ do qual sou integrante desde 2022, brincando capoeira e aprendendo sobre a visão de mundo corpo-oral africana com o mestre Formiguinha e o Mestre King; Comunidade de Jongo - Jongo do Cerrado⁵, que participo desde 2022. O Jongo do Cerrado é uma comunidade que vivencia, estuda e realiza rodas de jonga. Nessa comunidade aprendi com o Apoena Machado, que foi quem iniciou o Jongo do Cerrado, e outras jongueiras(os), como a mestra Jociara Souza⁶, danças e pisadas do Jongo, cantigas tradicionais, os toques dos tambores, além de uma rica vivência sobre cultivar a ancestralidade e aprender com os mais velhos; Guarda de Congada - Moçambique de Santa Efigênia⁷, que faço parte desde 2022, como soldado da guarda, tocando seus instrumentos tradicionais, como a folha, reco-reco e caixa⁸, além de dançar, cantar e aprender com os mais velhos Capitão Wagner, Capitão Benedito e o mais novo Capitão João sobre o reinado, a tradição do rosário e os fundamentos da congada.; Orquestra Alada Trovão da Mata - grupo de cultura popular de teatro de terreiro, dança e musicalidade, vinculado ao grupo Seu Estrelo, dirigido por Tico Magalhães, no qual participei como brincante entre janeiro e julho de 2023, situado no Centro de Invenção Cultural⁹. Aprendi com a Orquestra sobre teatro de terreiro, maquiagem, figurino, atuação

⁴ Espaço Inventado é um espaço cultural localizado na Asa Sul, no Setor de Embaixadas Sul - SES 813, na Região Administrativa (RA) do Plano Piloto (DF), na Vila Cobra Coral, que realiza eventos culturais e atividades da cultura popular. Lá treino capoeira Angola às segundas e quartas-feiras de 19h às 21h.

⁵ A comunidade Jongo do Cerrado iniciou seus trabalhos, estudos e práticas de jongo na Vila Telebrasilândia, na Região Administrativa 1 - Plano Piloto (DF). Na data de escrita desta monografia, o Jongo do Cerrado está itinerante, sem um espaço fixo definido, no entanto vem realizando uma parceria com o terreiro de umbanda Luz de Yorimá - Terreiro da Cabocla Jupiará, localizado na Asa Norte, SGAN 905, onde tem recebido as rodas e vivências de jongo.

⁶ Mestra Jociara é jongueira de Indaiatuba (SP), herdou a tradição do jongo pelo seu pai, mãe e tios. Ela está à frente da comunidade Jongo Filhos da Semente e é uma grande referência na luta dos direitos das mulheres, do protagonismo preto e do jongo como tradição de libertação, equidade e ancestralidade.

⁷ O Moçambique de Santa Efigênia tem suas origens na cidade de Carmo do Cajuru (MG), de onde vem a família dos capitães Wagner e Benedito. A sua sede, atualmente, fica em Sobradinho 2 (DF), na casa do capitão Benedito, onde realizamos os ensaios, as trocas de conhecimentos, rezamos, cantamos, dançamos e louvamos a ancestralidade.

⁸ Folha, reco reco e caixa são instrumentos tradicionais dos grupos de congada. A folha é uma espécie de chocalho redondo, reco reco é um bastão de bambu com algumas tiras, e a caixa das congadas são tambores tradicionais, tocados com baquetas segurados nos ombros com alças.

⁹ O centro de invenção fica localizado na Asa Sul, no Setor de Embaixadas Sul - SES 813 e proporciona diversas atividades da cultura popular ao longo do ano. Disponível em: [Centro de Invenção | Centro de Invenção \(centrodeinvencao.com\)](http://centrodeinvencao.com).

de um corpo brincante, o samba pisado¹⁰, linguagens da dança popular e tive contato com outras manifestações tradicionais como o cavalo marinho e o maracatu;

A minha perspectiva de vida mudou depois de entrar em uma roda de capoeira angola, vivenciar uma roda de jongo, cantar e pisar o coco, dançar o mergulhão do cavalo-marinho, com suas pisadas e batuques, declamar poesia na rua, me unir à luta dos povos originários cantando e dançando toré, reivindicando seus direitos à vida. Meu corpo foi intensamente atravessado após viajar com o Moçambique de Santa Efigênia para a sua tradicional festa do reinado de Nossa Senhora do Rosário e sair como brincante na Orquestra Alada Trovão da Mata do grupo Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro. A oportunidade de vivenciar a cidade como um grande terreiro, força viva encantadora, pulsante de arte, cheia de imaginário, sentidos e significados, de ancestralidade, identidade e luta, me transformou.

De janeiro de 2023 à julho de 2023 fui brincante na Orquestra Alada Trovão da Mata, grupo de cultura popular do Seu Estrelo e o Fuá de Terreiro, e passei pela experiência de diversas apresentações feitas na rua, em praças e espaços da cultura, dentre elas a abertura da posse da atual Ministra da cultura Margareth de Menezes, no dia 02/01/2023, com um abre-alas do cortejo com várias figuras que compõe a Orquestra, como por exemplo: Sinhá Laiá, o Tempo, Caliandra, Onça, Esperança, Capitão Sebastião, Rosinha, As Três Marias, Fogueteiro¹¹, entre outras. A terminologia figura é usada para definir as criações que são usadas dentro das brincadeiras da cultura popular. Dentro da Orquestra Alada, aprendi muito sobre a dança popular, sobre a pisada do brincante e descobri aos poucos a minha forma de brincar dentro dessa brincadeira. A pisada, nesse caso, são os movimentos de dança das figuras, é a forma como o brincante pisa o pé no chão e se movimenta, enquanto dança o samba pisado, o cavalo marinho, ou o maracatu e brinca com a sua figura. Ainda sobre o corpo, dançar o samba pisado, ritmo tradicional do Seu Estrelo, assim como brincar o mergulhão, que é um aquecimento para os brincantes e um estilo de pisada tradicional do Cavalo Marinho, manifestação popular característica do nordeste brasileiro, muito presente no estado da Paraíba e de Pernambuco, foram grandes aprendizados. Além disso, aprendi muito sobre os figurinos das figuras, as suas referências, maquiagem e ainda a oportunidade de fazer oficinas com mestres da cultura

¹⁰ Samba pisado é um ritmo tradicional inventado pelas pessoas do grupo do Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro

¹¹ Figuras da Orquestra Alada, do livro do Mito do Calango Voador. (TICO, Magalhães. O mito do calango voador e outras histórias do cerrado, 2020.)

popular, como foi o caso da oficina de dança popular com Mestre Nico, do maracatu rural, no dia 27/01/2023, no 11º Festival Brasília de Cultura Popular.



Imagem 1 - Ale Barata¹² como figura Onça na posse da Ministra Margareth de Menezes, em frente ao Museu da República, no dia 02/01/23. **Fonte:** Raissa Azeredo - @raissaazeredo.photo.

Em paralelo, no ano de 2022 adentrei a comunidade de capoeira angola Formigueiro de Angola e o grupo de congada Moçambique de Santa Efigênia, ampliando ainda mais a minha visão de mundo e percepção corporal, me trazendo outras perspectivas acerca do brincar. Quem nasce dentro de uma comunidade de cultura tradicional tem uma visão muito diferente de quem vem de fora. Conhecer e me envolver com estes dois grupos me fez ter muito respeito e perceber a seriedade e o fundamento espiritual que existe por trás de uma brincadeira. Assim como me senti muito honrado de conhecer mestres e mestras que são exemplos vivos de humanidade, caráter, alegria e coerência. Como é o caso do mestre Formiguinha, mestre King, da capoeira angola, a mestra Jociara do jongo,

¹² Ale Barata é o meu nome artístico que será usado toda vez que eu estiver como artista na imagem.

os Capitães Wagner, Benedito e João da congada e aos meus mestre da pedagogia griô, mestre Marcio Caires e mestra Lillian Pacheco, sobre os quais comentarei mais adiante.



Imagem 2 - Ale Barata junto ao Moçambique de Santa Efigênia na 139ª Festa de Nossa Senhora do Rosário, em Carmo do Cajuru (MG) do dia 7 ao dia 10/10/2022. **Fonte:** Acervo pessoal do Moçambique de Santa Efigênia.



Imagem 3 - Ale Barata brincando capoeira com uma das crianças da Comunidade Formigueiro de Angola, no Espaço Inventado, sede do Formigueiro, dia 02/03/24. **Fonte:** Adele de Fé - @lavameuolhos.

Conforme ia crescendo meu encantamento e engajamento pela cultura popular, teatro de rua e os fuás dos terreiros, era latente a vontade de trazer essa bagagem corporal-criativa-brincante das brincadeiras feitas nas ruas para a experiência de montagem acadêmica, afinal era o que estava vivendo e descobrindo.

Dentro da minha trajetória no curso de Artes Cênicas gostaria de destacar importantes parcerias que marcaram meu corpo, no sentido de me dar ferramentas e estrutura para a minha formação como ator, como é o caso da minha passagem pela direção, mãos e olhares brilhantes da professora Alice Stefânia em 3 semestres de muito trabalho e parceria com 3 montagens teatrais em cada um deles, como é o caso de “Insecta” em março de 2022 na disciplina Prática de Montagem, “estranho íntimo” em março de 2023 na disciplina de Projeto de Interpretação Teatral e “Amores Surdos” em agosto de 2023 na disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral. Assim como a transformadora e extraordinária condução e direção da professora Kenia Dias no espetáculo “estranho íntimo”, junto com a profa. Alice, com um coletivo lindo de colegas de trabalho muito engajados e a orientação amorosa e certa da professora Nitza Tenenblat para o meu TCC e para as minhas criações de figura. Igualmente importante foi o Curso de Fevereiro “Da Energia à Ação” com a professora Naomi Silman em 2024, na sede do Lume Teatro, o reconhecido Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, em Campinas (SP). Essas parcerias dentro da universidade e a oportunidade de ter feito um curso no Lume, foram divisores de águas para o meu crescimento, meu trabalho e preparo de atuação e são experiências que eu levo para a vida inteira.

Ao longo do meu percurso acadêmico, na disciplina de Interpretação e Montagem do 2º semestre de 2022, no Departamento de Artes Cênicas, tendo como professora Nitza Tenenblat, foi plantada uma semente para experimentar um estado de encantamento em uma montagem com uma dramaturgia autoral, inspirado na cultura popular, com referências teórico-práticas citadas na introdução que desenvolverei adiante.

Deste contexto do encontro entre a vivência da cultura popular e a sala de aula, nascem duas figuras, que despertam memórias e encantamentos, são elas: Encanto e Senhora Seca. O processo de criação das figuras e seus respectivos mitos têm referência e inspiração semelhante ao processo criativo do grupo Seu Estrelo. Este processo de criação promoveu, para mim e também para a turma, a experiência de se relacionar com as artes da cena por meio do contato com outras visões de mundo, afrocentradas e originárias, tendo a

poesia, a musicalidade e a dança como alicerces importantes de trabalho junto a atuação. As referências escolhidas e as trocas de experiências sobre o contato com a cultura popular, os terreiros de tradição oral e o teatro de terreiro, por exemplo, foram cruciais para a melhor compreensão e envolvimento com o processo.

No decorrer da pesquisa dessas figuras, no semestre em que estávamos trabalhando enquanto turma, foi e ainda é muito presente a necessidade de reinventar a visão de mundo vigente, colonizadora, hegemônica, que entre muros e concretos proporciona profunda desconexão de afetos, de encantos e com a natureza. Assim, Ailton Krenak se fez uma grande inspiração e aprofunda essa discussão a partir da sua cosmovisão indígena:

Fomos nos alienando desse organismo que somos parte: a Terra. E passamos a pensar que ela é uma coisa e nós outra: a Terra e a Humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza. (KRENAK, Ailton. 2019, p. 10).

As falas de Krenak são de grande inspiração e reforçam a necessidade de nos ressensibilizarmos com o genuíno contato com a vida e com a arte que brota do lugar de envolvimento e cuidado, nos lembrando uns aos outros que somos parte da terra que a gente pisa, do ar que respiramos e dessa memória ancestral que é rica em poesia. A criação e dramaturgia destas personagens foi se desenvolvendo e sendo banhada nesse rio de vida e aos poucos enriquecendo o propósito de despertar a lembrança em nós e em quem nos assiste. Assim ficamos mais fortes e nos autorizamos a cantar, dançar, lançar o verso e a prosa dessa reconexão com a vida, pois é exatamente disso que precisamos. Como nos mostra Krenak:

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. (2019, p 13).

Assim como a visão de Krenak, foi importante nos localizarmos acerca do contexto pós pandêmico que vivíamos e a partir disso refletirmos quais foram os agravantes das nossas dores, das políticas colonizatórias, genocidas, racistas e o que queremos propor e defender como discurso teatral e político. Assim como, pensar na questão: qual é o rumo da humanidade como coletivo, como grande comunidade, depois de um intenso colapso como esse? O recém-publicado livro do neurocientista e capoeirista Sidarta Ribeiro elucida as nossas condições humanas:

O vírus que colocou todo o planeta de joelhos nos obriga a reconhecer o estado de sofrimento crescente em que já vivíamos antes mesmo do início da pandemia. Nossas agruras sanitárias foram precedidas e vêm sendo acompanhadas de muita intolerância, violência, angústia e mentiras. (...) sofremos dores terríveis no corpo e na mente. (RIBEIRO, Sidarta. 2022, p. 10).

Diante destas constatações, o meu caminho de criação dramatúrgica, que perpassa pela caminhada brincante viva no meu corpo e pulsante para jogar e brincar na cena, encontrou na encruzilhada da minha trajetória com as referências movedoras, o ponto chave que alinha todas essas afetações: a necessidade de nos reencantarmos e brincarmos como urgente força de sobrevivência e transformação artística e transpessoal. E isto se manifesta cenicamente por meio das figuras Encanto e Senhora Seca.

Para irmos juntos à compreensão da noção de encantamento, vamos, primeiramente, conhecer o contexto histórico de algumas das culturas populares que carregam consigo a linhagem da oralidade, pois a história por detrás de muitas manifestações populares revela a luta e a resistência para a preservação dos direitos, saberes e encantos daquelas tradições. O marco da violência e da perseguição, oriunda do processo de colonização dos povos africanos e indígenas, que ainda persiste e é responsável pelas agruras sanitárias, políticas e sociais que vivemos hoje, está diretamente ligado à brincadeiras como o cavalo marinho, bumba meu boi, jongo, capoeira, entre outras.

Muitas das tradições populares brasileiras nascem do encontro cultural indígena e africano diaspórico, no contexto da colonização do branco europeu, e são estratégias de resistência, como é o caso do cavalo marinho, que nasceu nos intervalos do trabalho na lavoura de cana¹³. Os trabalhadores que brincavam nessas tradições lançavam mão de suas rezas, lamentos, cantos, alegrias, danças, e saberes para se comunicarem entre si e sobreviverem. Assim como o jongo, a capoeira, a congada, são manifestações de resistência à escravidão e nascem no contexto das senzalas. Ademais, essas culturas fazem uso de poesias, metáforas, rimas, cantos, danças, para se articularem, expressarem sua fé e planejarem suas estratégias de combate à casa grande e aos feitores coloniais. Em um artigo mais recente, os dois filósofos e pesquisadores Adilbênia Machado e Eduardo de Oliveira escrevem sobre filosofia africana, ancestralidade e encantamento e nos contam que:

¹³ Disponível em: [Portal Cultura PE](#)

Quando os povos africanos chegaram ao Brasil, trazidos escravizados, encontraram-se diante de outras realidades, outra(s) cultura(s), num contexto de negação, negativização, invisibilização e violência contra suas culturas de origem, contra suas existências, ou seja, a própria humanidade desse povo. Violências delineadas por uma sociedade perpassada por um capitalismo selvagem, racionalista, racista, fragmentário, fragmentado... tecida por lógicas patriarcais, portanto racista, machista, sexista, epistemicida. Como modo de sobrevivência, de suas culturas e da própria vida, pois estavam prestes a perder todo o encantamento pelo viver, esses povos buscavam, continuamente, a ressignificação de suas existências, resistindo e re-existindo. Assim, empreenderam diversas recriações, resistências diversas para sobreviverem a esse novo/outro mundo desencantado; modos de sobreviverem à saudade de suas vidas, em que essa “saudade eivada de dor e lembranças de um território de origem motivou a rememoração e a ressemantização de mitos e contos da África, e motivou a emergência de formas variadas de expressão da experiência africana em outros territórios” (Oliveira, 2007b, p. 172). (MACHADO, p.5)

Portanto, os povos africanos escravizados, como forma de resistência e reexistência, para não se desencantarem e se perderem de suas raízes, fizeram no Brasil quilombos e comunidades africanas, empreendendo recriações e rememorações de África. Um desses movimentos de resistência é o candomblé, que surge como potência espiritual, política e social para estes povos. (2022, p.6). Deste mesmo modo, as brincadeiras de tradição oral também nascem como criações de resistências e tecnologias de rememoração de seus territórios originários. Ao mesmo tempo, ocupam como momentos raros de lazer, além de serem artimanhas de guerra em que suas matrizes religiosas carregam consigo uma linhagem de força, luta e encantamento frente a um sistema perverso colonial. Como já nos disse Krenak, há uma intolerância muito grande com relação a quem é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. (2019).

Dessa forma, ao mesmo tempo que as brincadeiras são tecnologias ancestrais de subversão e resistência, elas também libertam e relembram a conexão daqueles indivíduos brincantes com suas identidades, ancestralidades, mitos, filosofias, espiritualidades e encantamentos. As brincadeiras populares são encantadoras, por isso mesmo é importante contextualizar que brincadeira é coisa séria, porque além de encantar, elas estão comungando com a ancestralidade, lutando por liberdade, equidade e direito ao bem viver, sendo tecnologias atemporais de criar caminhos contra o desencanto da colonização do mundo.

1.1 Brincar e Encantar



Imagem 4 - Ale Barata experimentando a figura Encanto junto das artistas brincantes Adele de Fé com Maria Preta da Garganta Vermelha e Lua Cavalcante com Maria Garra, em uma contação de histórias para crianças e adultos: “A Mulher da Saia de Sonhos”. Realizada no SESI Lab, no dia 15/01/2023: **Fonte:** Acervo SESI Lab.

Os termos encantar, brincar e brincante são terminologias que fazem parte do universo e contexto das culturas populares e tradição oral. Brincar é tão antigo e tão essencial para a manutenção da vida, quanto se alimentar e respirar. Na infância a brincadeira é essencial para as crianças, pois é brincando que muitas das suas subjetividades encontram um espaço para se manifestar e a criança pode viver inteiramente. Cito as palavras da artista Ana Caldas Lewinsohn em sua dissertação de mestrado sobre o cavalo marinho:

O ato de brincar, partindo do início, da infância, é natural ao ser humano. Brincar, quando somos pequenos, é um ato espontâneo, é por meio dele que a criança se comunica com o mundo. (...) cresce, aprende, cria, troca, vivencia, se relaciona com a natureza e com os outros. O brincar permite à criança um estado de inteireza, permite um espaço livre onde são colocadas todas as suas subjetividades de maneira lúdica. (LEWINSOHN, Ana. O ator brincante no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho, 2008, p.27).

Assim como brincar permite à criança um estado de inteireza, o mesmo acontece com os adultos e não seria diferente para as pessoas que vivem do ofício das artes da cena.

Dentro das salas de teatro, os jogos e as brincadeiras são recursos importantes e grandes aliados à elaboração de repertório corporal, vocal e de atuação, assim como na criação de vínculo consigo mesmo e com o coletivo. O livro *Jogos Teatrais na sala de aula*, de Viola Spolin colabora com o diálogo sobre a importância do brincar, por meio das artes cênicas:

Os jogos tornarão os alunos mais conhecedores de si mesmos. Jogando, os alunos não irão adquirir apenas habilidades de performance, mas aprenderão também as regras básicas para contar histórias, apreciação de literatura e construção de personagens. Por meio do jogo, eles irão desenvolver a imaginação e intuição, e descobrir como se projetar em situações não familiares. (...) Os jogos teatrais vão além do aprendizado teatral de habilidades e atitudes, sendo úteis em todos os aspectos da aprendizagem e da vida. (Spolin, 2008, p. 28).

Os jogos teatrais, propostos por Spolin, vão além da rotina e abrem espaço para uma criação mais espontânea e genuína tanto para os adultos, quanto para as crianças. Em correlação com a visão dos *Jogos Teatrais* (2008), uma grande referência do brincar, a atriz e mestra de tradição oral do Maranhão, Ana Maria Carvalho¹⁴ em uma entrevista realizada ao Sesc de São Paulo, disse que:

“Eu tenho 70 anos e brinco o tempo todo. Quero mais é brincar. A minha mãe tem 101 anos. Ela ainda brinca até hoje. A minha mãe passa trote o tempo todo, ela brinca, ela canta, então, isso vem da nossa ancestralidade. Eu acho que nem é daqui do Maranhão. Vem da África, os povos brincavam muito. O tempo todo! E toda essa resistência cultural se transforma, em vez de ficar sofrendo a gente vai se transformando em música, em gesto.” (CARVALHO, Ana Maria . Ed. 85 – Entrevista: Ana Maria Carvalho. Sesc São Paulo, 2024.)¹⁵

A fala da mestra é preciosa e nos mostra a alegria, o encantamento e o poder de brincar. Pensemos na imagem de sua mãe, com 101 anos, brincando. Isso nos revela como brincar é ancestral e promove saúde, força, conexão consigo, com a comunidade e com a identidade. As brincadeiras e manifestações da cultura popular permitem esse estado de inteireza, de transformar a resistência em música, como disse Carvalho.

Sendo assim, em muitas tradições da cultura popular, diz-se que vai brincar. Como vimos no subcapítulo anterior, muitas brincadeiras nasceram como uma tecnologia de resistência e reconexão, no entanto, elas também foram formas de lazer nos momentos de ócio no contexto dos engenhos, lavouras, quilombos e senzalas. Então, o brincar também está presente na linguagem de algumas brincadeiras do DF, como o Boi de Seu Teodoro,

¹⁴ Atriz, cantora, compositora e herdeira das tradições populares do Maranhão como o bumba meu boi e tambor de crioula é uma importante referência das brincadeiras populares no Brasil. Disponível em: [ANAMARIA CARVALHO \(MARANHÃO\) – Boca do Céu \(bocadoceu.com.br\)](http://ANAMARIA CARVALHO (MARANHÃO) – Boca do Céu (bocadoceu.com.br)). Acesso em: 30 jul. 2024.

¹⁵ Disponível em: [Ed. 85 - Entrevista: Ana Maria Carvalho - Sesc São Paulo : Sesc São Paulo \(sesesp.org.br\)](http://Ed. 85 - Entrevista: Ana Maria Carvalho - Sesc São Paulo : Sesc São Paulo (sesesp.org.br)). Acesso em: 30 jul. 2024.

regido pela mestra Tamatátua, na Orquestra Alada Trovão da Mota, regido por Tico Magalhães, na Coletiva Casa Moringa, coordenada pela multiartista brincante do DF Luciana Meireles, em que as artistas que brincam se autodenominam brincantes. Algo parecido também acontece com o mestre Formiguinha da comunidade de Capoeira Angola que diz que vai “brincar capoeira”. Nesse diálogo, cito uma entrevista que realizei com a mestra Tamatátua na sede do Bumba Meu Boi de Seu Teodoro, em Sobradinho (DF), no dia 01/03/24, no qual perguntei à ela por quê o Bumba Meu Boi se chama de brincadeira e por que aqueles que o brincam se chamam de brincantes. Ela me contou que:

Brincante é aquele que mantém a brincadeira viva. Já a brincadeira leva esse nome, porque tem haver com o lazer. A brincadeira é a transformação do objeto, do brinquedo em alguma coisa. O brinquedo é o objeto, é o elemento Boi, é a matraca e os elementos da nossa brincadeira. Aí junta com o elemento humano, aí pronto, o brinquedo vive. (FREIRE, Tamatátua, entrevista realizada em 01/03/2024, na sede do Bumba Meu Boi de Seu Teodoro).

Dentro da busca de nos aproximarmos com a linguagem da cultura popular, buscando criar pontes entre mestres(as) e artistas-pesquisadores(as) cito Juliana Manhães, em seu mestrado Memórias de um Corpo Brincante:

Essas festas e danças populares como bumba-meu-boi, tambor de crioula, cacuriá, dança do lelê, dança do lili, coco, caroço, baião cruzado e outras são chamadas “brincadeiras” e seus integrantes, “brincantes”. A mesma palavra é usada para festas e integrantes das religiões afro-ameríndias, como tambor de mina, pajelança ou terecô, que acontecem simultaneamente com as festas católicas ou em ocasiões especiais. (MANHÃES, 2009, p. 26).

A fala da mestra Tamatátua e de Juliana Manhães colaboram na compreensão de que o brincante é quem está fazendo a brincadeira e dando continuidade à ela por meio da transmissão oral e entre gerações, já a brincadeira em si são as tradições, os folguedo, são as manifestações da cultura popular com seus elementos tradicionais, cênicos, musicais, suas danças, poesias, toadas, mistérios e encantos. Na fala da mestra Tamatátua, fica implícito um certo encantamento na união do “elemento humano” com os elementos da brincadeira. O brincante quando brinca incorpora a vida da brincadeira, ou seja, sua história, seus mitos, sua ancestralidade, sua espiritualidade, ele habita um estado de presença, um estado de performance, como veremos nos próximos subcapítulos, que quando unidos aos elementos visuais, performativos e musicais da brincadeira, cria um estado de encantamento.

Para seguirmos a respeito dos conceitos e significados de encantamento, cito Luis Antonio Simas e Luis Rufino, em seu livro Encantamento (sobre política de vida).

Primeiramente: “Nas bandas daqui a noção de encantamento vem sendo ao longo do tempo trabalhada como uma gira política e poética que fala sobre outros modos de existir e de praticar o saber.” (2020, p. 7). Com essa fala de Simas e Rufino podemos evidenciar a conexão entre o encantamento e as brincadeiras populares, que também evocam outras visões de mundo. Os autores seguem: “cabe entender o encantamento como ato de desobediência, transgressão, invenção e reconexão: afirmação da vida, em suma.” (2020, p. 6). Ambos também afirmam que:

A noção de encantamento traz para nós o princípio da integração entre todas as formas que habitam a biosfera, a integração entre o visível e o invisível (materialidade e espiritualidade) e a conexão e relação responsiva/responsável entre diferentes espaços-tempos (ancestralidade). Dessa maneira, o encantado e a prática do encantamento nada mais são que uma inscrição que comunga desses princípios. (2020, p. 4).

Em diálogo com as noções de Simas e Rufino, a filósofa Machado diz que: “O encantamento é aquilo que dá condição de alguma coisa ser sentido de mudança política e ser perspectiva de outras construções epistemológicas (...)” (2014, p. 59). Machado segue e circunscreve a ligação entre as culturas africanas, afro descendentes e o encantamento:

O encantamento é, então, o ato de criar mundos, mas isso não se dá no nada, dá-se no interior de uma forma cultural, desde um contexto e, aqui, o contexto escolhido para refletir uma práxis de libertação é o africano e afrodescendente, pois “a forma cultural africana é o encantamento”. (MACHADO, 2014, p. 54).

Em um artigo mais recente, os dois filósofos e pesquisadores Adilbênia Machado e Eduardo de Oliveira escrevem sobre filosofia africana, ancestralidade e encantamento. Em diálogo com a citação anterior, os autores comentam:

O encantamento é efeito da ancestralidade, a qual não tem regras, pois é potência para o existir; não está presa a imposições, está atrelada às existências diversas, faz e desfaz-se continuamente, potencializa, cria possibilidades, as re-cria quando necessário, implica-se com o bem viver. (MACHADO e DE OLIVEIRA, Filosofia africano-brasileira: ancestralidade, encantamento e educação afrorreferenciada. 2022. p. 8).

Neste diálogo entre Simas, Rufino, Machado e De Oliveira, podemos começar a vislumbrar que o encantamento vem para afirmar a vida e nos possibilitar a sonhar. “Ora, encantar é construir mundos, é recriar mundos.” (MACHADO, 2014, p. 58). O encantamento, então, é uma tecnologia ancestral, espiritual, política, comunitária de transgredir um viver normativo, desencantado, colonizado, desconectado do sentido da vida, por meio de um contexto cultural, espiritual, ético-político. Os autores Machado e De Oliveira suscitam o encantamento como efeito da ancestralidade (2022), no entanto, o que

é ancestralidade e de qual ancestralidade estamos falando? Os autores filósofos nos dizem que:

Ancestralidade é fonte de pertencimento que tece o chão, lugar, espaço-território regido pelo tempo da natureza, tempo do aprender, do experienciar, amadurecer, encantar-se. Implica o enraizamento que é coletivo, comunitário, fruto de uma cultura, de um chão... Nesse sentido, ancestralidade é regra desregrada, pois é fruto dos movimentos, dos acontecimentos, visto que só há vida em movimento; assim, essas águas que permitem nossa existência têm como efeito o encantamento (MACHADO e DE OLIVEIRA, 2022, p.7).

A perspectiva de ancestralidade também pode ser levada à compreensão de tudo que veio antes, podendo também pensar a natureza enquanto nossa ancestral, visto que a natureza foi criada antes do ser humano e ele faz parte dela. (MACHADO e DE OLIVEIRA, 2022, p. 8).

Sendo assim, o encantamento é lembrança, é fonte de (re)conexão com a ancestralidade, com as memórias da própria história de vida, dos que vieram antes e com a natureza. Além de nos convidar a retornar ao tempo da Terra, à uma consciência comunitária, à contar histórias, sonhar mundos e integrar o visível com o invisível. O encantamento convida a encantar-se, a conhecer-se, a retornar à uma visão de mundo positiva, sensível, ética-política, criativa e inventiva. Do contrário, o desencantamento vai dizer sobre as “formas de desvitalizar, desperdiçar, interromper, desviar, subordinar, silenciar, dismantelar e esquecer as dimensões do vivo (...).” (SIMAS e RUFINO, 2020, p. 11), sendo, “uma política de produção de escassez e de mortandade” (2020, p. 11). Por isso, o encantamento também é política de vida e as artes da cena, da rua e das brincadeiras são sua grande lança, escudo e flor, pois o encantamento cria caminhos de resiliência, de modo que, por meio de cantos, poesias e danças aciona memórias no corpo, no dna cultural ancestral, para relembrarmos de quem somos e de onde viemos, indo contra as formas de silenciar e esquecer do sentido da vida. Como bem dizem os autores Simas e Rufino: “o contrário da vida não é a morte, o contrário da vida é o desencanto.” (2020, p. 10).

Portanto, o encantamento é amplo, intenso, vibrante, vivo, não lógico, misterioso, múltiplo e é acionado por diferentes dispositivos e procedimentos dentro da cultura popular e da cena. Por meio da brincadeira, o encantamento desperta o que há de mais humano no ser, sagrado e profano, e possibilita ao sujeito habitar esse estado íntegro de vida, entre os mundos visíveis e invisíveis, na encruzilhada, acolhendo a sua humanidade, a sua história, reflorestando os imaginários e transformando as visões sobre o mundo.

Quando eu brinco e estou em cena com as figuras Encanto e Senhora Seca, sou convidado a me encantar e reencantar meu corpo. Ao brincar e atuar, incorporo as singularidades daquela persona e a forma como ela enxerga a realidade, regada de poesia e musicalidade. Dessa forma, ela planta uma semente, transforma e rasga o concreto duro do esquecimento e do desencanto e dá à luz a outras possibilidades de existir, contando histórias. Assim podemos colaborar para o adiamento do fim do mundo, como coloca Krenak:

E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. E se pudermos dar atenção a alguma visão que escape a essa cegueira que estamos vivendo no mundo todo, talvez ela possa abrir a nossa mente para alguma cooperação entre os povos, não para salvar os outros, mas para salvar a nós mesmos. (2020, p. 13).

As figuras Encanto e Senhora Seca são meios pelos quais crio histórias e elas me criam, na busca por uma reorientação e reinvenção de mundo. Criar, me encantar e brincar com elas, são meus caminhos de reconexão frente ao meu próprio desencanto e alimentam minha fé de esperar relações mais humanas e íntegras.

1.2 Território “entre”

Visto que brincar e se encantar permite o contato com outras visões de mundo, por meio da compreensão da necessidade do retorno aos saberes de matrizes orais, africanas e indígenas, tive a oportunidade de passar por essa experiência de trazer a pesquisa do encantamento para dentro da sala de aula, como discente, dentro da disciplina de Interpretação e Montagem, algo completamente diferente do que eu já tinha sentido e vivido dentro da universidade. Certamente a experiência da rua é intransferível e nada pode ser comparado a ela, porque diz respeito a um contexto completamente diferente do contexto da universidade. No entanto, esta vivência entre esses dois universos tem uma função pedagógica muito pertinente à minha formação e ao meu processo criativo, que seria a função do Griô Aprendiz.

Em paralelo à graduação e às experiências brincantes, eu também estava, desde abril de 2023, em formação como Griô Aprendiz, na Escola de Pedagogia Griô, tendo como facilitadora a brincante e educadora griô Luciana Meireles. Essa pedagogia é

inspirada pelos djélis¹⁶ e contadores de história do Mali, país do continente africano, e foi criada e sistematizada por Lillian Pacheco, mestra griô de Lençóis (BA). Como diz a própria mestra Lillian:

A Pedagogia Griô é uma pedagogia facilitadora de rituais de vínculo e aprendizagem entre as idades, entre a escola e a comunidade, grupos étnico-raciais e de gênero, entre territórios e escolaridades, corpos e orientações sexuais, entre saberes ancestrais de tradição oral e as ciências/artes/tecnologias, por um método de encantamento, vivencial, dialógico e partilhado para a elaboração do conhecimento, geração da consciência comunitária e de um projeto de comunidade/humanidade que tem como foco a expressão da identidade, o vínculo com a ancestralidade e a celebração do direito à vida e ao bem viver. (PACHECO, Lillian. Ritual de Vínculo e Aprendizagem, 2021, p. 1).

A função pedagógica do Griô Aprendiz, dentro da Pedagogia Griô, seria atuar entre a oralidade e a universidade, entre os mestres e ofícios de tradição e a língua escrita formal, para viabilizar a troca de saberes e a valorização das culturas de tradição oral e seus territórios. Então:

Griô Aprendiz é um conceito criado pela Pedagogia Griô para construir um lugar social fundamental na facilitação da interação entre a escola e a comunidade, (...). Seu papel é mediar saberes ancestrais de tradição oral e as ciências formais para a expressão da identidade, vínculo com a ancestralidade e celebração do direito à vida de estudantes e toda a comunidade escolar. (PACHECO, Lillian. O Encantado do Griô Aprendiz . 2021. p. 1).

A Pedagogia Griô sistematizou práticas pedagógicas, rituais de vínculo e aprendizagem e encantamentos que permitem aos griôs aprendizes e educadores griôs ministrarem aulas e vivências com metodologias que colocam no centro da roda do aprendizado a identidade, a ancestralidade, o direito à vida e ao bem viver:

A Pedagogia Griô facilita a elaboração do conhecimento dançando a dança de um povo, de uma cultura, assim abrir as aulas com a arte do encontro e das cheganças, movimento fluido e rítmico das águas e emoções da vida das cirandas, nas cantigas de boas vindas das bandeiras e Boi Roubado, para se preparar e vivenciar o vínculo da sincronia e variação rítmica, beleza gestual e interativa dos movimentos integradores e cooperativos das Umbigdas, do Coco, do Cacuriá, da Catira, do Carimbó, do Siriri e da Quadrilha - quando brilha iluminado o fio da tessitura do conhecimento entre as pessoas. A identidade de cada estudante se conecta consigo mesmo e com o grupo pelo prazer extasiante, vital e expressivo do Samba de Roda, Samba de Pareia, Samba Xula, Samba Rural. (PACHECO, Lillian. O conceito da Pedagogia Griô, 2021, p. 4-5).

A relevância de estabelecer pontes entre a formalidade do saber acadêmico e os saberes de comunidades de tradição oral se dá na possibilidade de pensar a sala de aula, as salas de ensaio, com um modelo de ação artístico-pedagógica que reconhece cada sujeito e comunidade como produtores de conhecimento e valoriza a espiritualidade, as cantigas de

¹⁶ Djélis são contadores de histórias da África Ocidental, carregam consigo a oralidade, as histórias, saberes e segredos de seu povo.

roda, danças, memórias e histórias de vida, sentimentos, artes e ofícios tradicionais. A Pedagogia Griô é um pilar referencial teórico, artístico e prático fundamental para esta pesquisa e para as minhas criações e composições.

Ao longo do processo de experimentação cênica das figuras Encanto e da Senhora Seca, no contexto da disciplina de Interpretação e Montagem e também após esse período, utilizei diversas práticas da Pedagogia Griô, cantigas, cheganças, cantos de congada, ciranda, samba de roda, samba de coco, que eu aprendi com os mais velhos, mestres e amigos desse caminho, sempre os referenciando e pedindo a benção de seus nomes e territórios para utilizar de suas cantigas, forças e danças.

A partir desta noção do território “entre” a língua formal da universidade e a vivência com mestres e mestras da tradição oral que o griô aprendiz vive, estabelecemos um diálogo direto com o brincante e suas figuras, pois quando este brinca, também habita o entre mundos.

No caso desta pesquisa, a criação das figuras Senhora Seca e Encanto ficam entre a minha história de vida (eu brincante) e o ser encantado (a espiritualidade).

Primeiro vamos ver o que seria a minha história de vida. É tudo que me compõe, minha identidade, minhas memórias, relação com a minha ancestralidade, ofícios e saberes da minha família passados até mim e recortes da minha vida que são chaves para a chegada das figuras, como o falecimento dos meu avós maternos durante a pandemia da covid-19. Minha avó dona Ana Maria, por exemplo, era multiartista, então eu peço a benção a ela antes de brincar.

Segundo, o ser encantado. É a espiritualidade, a relação com a natureza, a conexão com os campos sensíveis, invisíveis, espirituais, no qual cada figura possui sua particularidade de símbolos e significados, como veremos nos capítulos 2 e 3. Ademais, dentro da Pedagogia Griô, o encantado é também um arquétipo que vive no inconsciente, como uma sabedoria ancestral, que, por meio de rituais e iniciações pedagógicas e espirituais, vamos ao (re)encontro desse saber. A mestra Lillian Pacheco nos explica:

(...) toda(o) griô aprendiz aprende com as diversas tradições orais do Brasil e reinventa ou reencontra o seu encantado, aquele que é a expressão arquetípica de si mesmo e de sua sabedoria ancestral e que será sempre reflexo e projeto de sua alma e caminhada. Por mais que ele já saiba, por mais que tenha aprendido com mestras(es) griôs, ele guarda e compartilha com humildade sua sabedoria

com a compreensão de um(a) aprendiz. O encantado se cria pela vivência do encantamento. Há um continuum entre a identidade e a ancestralidade, assim como entre a consciência e o inconsciente. Há um trânsito, que na pedagogia griô conceituamos como Transe Pedagógico que são facilitados por rituais de vínculo e aprendizagem. Os rituais criam uma sintonia, eutonia e ou harmonia das energias da corporeidade viva de cada pessoa com as energias das diversas formas de vida – com o ar, a brisa e os ventos; com as águas, rios, mares, lagoas, pântanos, geleiras e lagos; com a terra, a lama, as dunas, as areias do deserto; com o fogo, os raios, as tempestades, o sol e as estrelas; com as ervas, as árvores, as florestas, as frutíferas, todo o mundo vegetal; com os bichos e todas as outras pessoas. (PACHECO, Lilian. O Encantado do Griô Aprendiz . 2021. p. 5).

Dessa forma, além do processo de criação cênica na disciplina de Interpretação e Montagem, as figuras Encanto e Senhora Seca ganharam vida, com suas histórias, símbolos, cantigas, ritualísticas, dizeres, saberes, fazeres e danças na vivência com a Pedagogia Griô. A partir disso, todo o meu repertório corporal, interpretativo, workshop no Lume Teatro, os aprendizados com grandes diretoras, as várias semanas de ensaios, experimentações e a orientação da profa. Nítza Tenenblat caminham juntos para que estas figuras possam encontrar caminhos cênicos de apresentação, com o objetivo de proporcionar encantamento e reconexão.

Então, viver no “território entre” é uma escolha artística e uma política de vida, com a proposta de reexistir, reinventar e reencantar a estrutura social, imaginária e a visão do mundo em que vivemos, tendo como grande pilar a tradição oral em diálogo com a universidade. Para isso é necessário brincar. Brincar e atuar. Se encantar. Transitar, rever e refazer até se reencontrar. Encontrei o Encanto e a Senhora Seca como encantados que são expressões da minha espiritualidade, da minha ancestralidade e da minha pesquisa de vida.

Para continuarmos na compreensão dos procedimentos brincantes, que perpassam todas estas camadas que vimos acima, veremos a seguir como se dá essa atuação brincante.

1.3 Atuação brincante



Imagem 5 - Ale Barata como Figura Mula Manca da Orquestra Alada Trovão da Mata, no Carnaval da Infinu, na SQS 506, no dia 21/02/23. **Fonte:** Raissa Azeredo - @raissaazeredo.photo.

Para abordar a atuação do brincante, que ocorre em múltiplos contextos dentro da cultura popular, como na imagem acima, iremos investigar a relação entre o ator e o brincante, observando os seus processos de performatividade, teatralidade e atuação. Utilizarei como referência os estudos de Richard Schechner em *O que é performance* (2002), as lentes de Eleonora Fabião em seu artigo *Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea* (2009), o artigo de Josette Féral, *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo* (2009), Renato Ferracini em seu livro *Ensaio de Atuação* (2013), em que o autor pensa aspectos da atuação cênica do ponto de vista do ator e Oswald Barroso, ator, pesquisador, diretor e estudioso das culturas tradicionais, em seu livro *Teatro como Encantamento: Bois e Reisados de Caretas* (2013).

Primeiramente, vamos refletir sobre a conexão entre o ator e o brincante, por meio da compreensão de atuar por Ferracini:

Atuar é um processo de fluxo de repetição diferencial cuja diferença gera qualidades mais potentes. O atuador (ator, dançarino ou performer) atua justamente nos espaço “entre” elementos, fazendo-os se relacionar e gerar uma máquina poética que se faz e refaz num continuum fluxo espiralado. Mesmo considerando que o ator interprete ou represente, que o dançarino dance e que o performador performe, todos eles atuam no espaço-tempo entre elementos cênicos em busca de gerar um possível território poético. Atuam pela ação mesmo de atuar, de modificar, de possibilitar, de experimentar. O ator atua com sua interpretação ou representação, assim como o dançarino atua com sua dança e o performador atua com sua performance. Portanto, fica claro aqui que atuar se distancia em muito de representar uma personagem ou utilizar-se de alguma técnica de atuação. O verbo atuar aqui funciona como um disparador de processos. Atuar = disparar processos de compartilhamento de sensações, utilizando-se da materialidade corpórea como meio. (...) A atuação inventa ou deve inventar esse território microperceptivo e sensorial (que afeta) e não somente articular uma lógica de sentido macroscópico (que entende). (...) Atuar é disparar um fluxo de forças de criação e recriação, enfim, atuar como composição. (Ferracini, 2013, p. 70-74).

Como bem diz o autor, o atuador atua entre diferentes elementos para gerar, inventar, disparar processos, criar em fluxo, uma poética. E é essa mescla entre linguagens que o atuador lança mão, que estabelecemos um diálogo direto com o brincante que quando brinca faz uso de diferentes linguagens, como nos mostra Barroso:

(...) o brincante popular costuma reunir no mesmo artista, as qualidades de ator, dançarino, cantor, acrobata e (algumas vezes) instrumentista. Do mesmo modo, as apresentações incluem, ordinariamente, o teatro, a dança, a música e as artes plásticas (nos figurinos, objetos de cena e adereços). (BARROSO, 2013, n.p).

Portanto, tanto o ator como o brincante atuam. Isso não significa que o brincante utiliza dos mesmos processos e procedimentos de interpretação e representação, relação com o público e demais elementos cênicos do ator e vice-versa. Mas significa que tanto o brincante, quanto o ator são atuadores.

Seria então o brincante um tipo de performer?

Para Schechner, em seus estudos da performance, uma definição de performance poderia ser: “comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. O ritual tem seriedade, ele é o martelo da autoridade. O jogo é uma faca de dois gumes, ambíguo, se move em diferentes direções simultaneamente.” (SCHECHNER, 2002, p. 79). A performance pode conceber qualquer ação, seja ela cotidiana, artística ou ritualística, assim como as brincadeiras que expressam suas músicas, danças, teatro e indumentárias, como enfatiza o autor:

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas -

são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. (SCHECHNER, Rainer, Revista Percevejo, 2003, p. 27).

Em diálogo com a noção de performance de Schechner, Juliana Manhães cria uma ponte com as brincadeiras e os brincantes:

O termo performance designa este ato da brincadeira, comparando a uma rede de códigos presentes, desde a movimentação em si a toda organização do “folguedo” para o seu funcionamento, a partir dos “rituais” de batismo e morte ou ações do cotidiano até a apresentação em si. E o performer é como o brincante, aquele que atua, executando uma ação e estabelecendo uma função própria dentro da brincadeira performática. (2009, p. 27).

Manhães faz menção a brincadeira do Bumba Meu Boi em específico, no entanto, podemos a partir de suas palavras e do contexto das brincadeiras que já vimos, partir para uma perspectiva mais ampla, percebendo a dimensão das brincadeiras enquanto performances, ritos, rituais, ritualísticas, como também afirma Schechner nos paralelos entre rito e performance (2002). Então, segundo a autora, o “performer é como o brincante”. Este, quando está em atuação com suas figuras, está em rito, está em performance.

Dessa forma, como seria a performatividade do brincante?

O grau de performatividade do ator brincante é grande, cada apresentação vai ser diferente e cada contato com o público é genuíno e autêntico, sendo singular para cada artista a realização desta atuação performativa. Além disso, não é do interesse desta pesquisa afirmar uma verdade absoluta ou esgotar o assunto. Contudo, estou fazendo um recorte baseado na minha trajetória e vivência com outros brincantes e brincadeiras de tradição oral. Meu objetivo é criar pontes, pedir a bênção aos mais velhos e dialogar. É criar um repertório pessoal inventivo, entre a minha bagagem acadêmica e a minha vivência dentro da tradição oral, no qual ambas fazem parte da minha história de vida e poder devolver os aprendizados e potências criativas em formas de poesia, cultura e valorização dos saberes de tradição. Dessa forma, iremos seguir na busca de uma melhor compreensão acerca da atuação e performatividade do brincante. Segundo Josette Féral:

Existe, apesar de tudo, uma linha fraturando duas visões do teatro: uma que rompeu com a tradição e se inspira na performance e outra que mantém uma visão mais clássica da cena teatral. A primeira é mais livre e inventa os parâmetros que permitem pensá-la, a segunda permanece em certa medida tributária do texto e da fala, mesmo que esse último não seja mais, necessariamente, o seu motor. (FÉRAL, 2009, p. 208).

De acordo com a autora, o processo criativo e de atuação do brincante seria mais livre e inventiva, em comparação aos parâmetros clássicos de colocar o texto no centro do trabalho do atador e do ator. Então, a autora complementa: “Gostaria de lembrar aqui que seria mais justo chamar este teatro de ‘performativo’, pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento.” (2009, p.197). Seguindo pela lógica de Féral, a atuação do brincante estaria mais próxima de um teatro performativo e da performance, no qual esta última estaria no centro, em fluxos e processos inventivos que não se adequam a um “textocentrismo”. No entanto, precisamos seguir adiante nestas compreensões.

Em diálogo com Féral, Ferracini nos complementa quanto aos estudos da performance e da atuação contemporânea:

O território da arte cênica, ou mais especificamente do teatro, abarcando a dança e a performance art, passam a ser, nas considerações contemporâneas, uma multiplicidade de procedimentos cujos processos de criação não são lineares, mas rizomáticos (...) Não existe mais uma dramaturgia (textual, corporal etc.) a ser seguida, mas o processo se dá por opções dramáticas, ou seja, a poética cênica se constrói por camadas sobrepostas e em relação de retroalimentação e fluxo contínuo dos agenciamentos dramáticos singulares, sejam eles corpóreos, textuais, imagéticos, espaciais etc. (2013, p. 64 e 65).

A noção de Ferracini nos faz chegar a um ponto chave da atuação brincante, em que mais me aproxima da realidade da cultura popular, em que esta é constituída por uma multiplicidade de linguagens, sobreposição de poéticas, em que seus processos não são lineares, mas são frutos de escolhas, as quais cabe ao atador, brincante, coletivo, terreiro fazerem de acordo com as suas afetações e suas escolhas dramáticas, textuais, corporais, poéticas, indumentárias, musicais, espaciais, ancestrais, entre muitas outras. Dessa forma, não é o bastante afirmar apenas que a performatividade está no centro da teatralidade do atador brincante, tampouco dizer que o texto ou o corpo são seu centro de trabalho, mas sim dizer que a atuação brincante é fruto de muitas linguagens. Estas linguagens também podem se embrenhar com inspirações nas artes visuais, teatro de bonecos, audiovisual, cinema, pintura, culturas tradicionais, no circo, entre tantas mais. É necessário seguirmos criando mais zonas de sentidos e significados “entre” para abranger os tantos hibridismos e rizomas dos(as)(es) atadores(as), brincantes, brincadeiras e teatro contemporâneo. Tudo isto está em diálogo com a imagem 5, em que estou brincando junto com a Orquestra Alada em cortejo no carnaval e que estamos entre diversas linguagens, entre a performance, a musicalidade, o público e o cortejo de várias figuras. Ali estávamos

em rito, artístico, performático, em encantamento. Eleonora Fabião consegue dar um bom caminho à tudo o que estamos dialogando:

Em resumo: dependendo do caso, abre-se mão de um ou mais elementos tidos como constitutivos do teatro tradicional – o texto, a consciência de espectador, a personagem, o ator, o palco, a narrativa, a dimensão representacional – para desconstruir limites, aumentar atritos e, com isso, criar novas zonas de significação. Diante de tal quadro sugiro que passamos de um problema ontológico – o que é teatro – para uma interrogação performativa: o que queremos que “teatro” seja? Como formas não são fôrmas, como formas são momentos da experiência-mundo, cada espetáculo encena uma resposta – resposta provisória, parcial, participante: resposta-corpo. (FABIÃO, 2009, p. 245).

Portanto, podemos utilizar da provocação de Fabião, para nos perguntarmos: o que queremos que a nossa brincadeira seja? Ou até: o que queremos que os nossos corpos brincantes sejam? O que queremos que a nossa atuação seja? Então, que a cada tentativa inventiva, a cada performance, brincadeira, a cada atuação brincante, a cada espetáculo e tentativa de proporcionar encantamento, em suas múltiplas linguagens, afetos, trocas e vivências possa se configurar como resposta-corpo. Que cada corpo brincante possa encontrar e inventar suas respostas. Que cada corpo possa plantar sua semente.

Para concluir, para mim brincar uma figura é uma relação com a natureza, um contato transpessoal, poroso, encantado, inventivo, visceral e singular. É como se fosse chamar um ancestral para brincar, voltar a ser criança e ao mesmo tempo poder ser bem velho, o tempo dilata, tudo vive e você se une a algo muito maior que você. Vejo as figuras como árvores que nascem entre as calçadas asfaltadas, partindo a desesperança do concreto e fertilizando o solo, alimentando o verde da vida. É no ato de brincar que eu refloresto a minha existência, espalho semente para que outras árvores possam nascer e brincar. Abro a roda da vida para encurtar as fronteiras entre você e eu, entre terreiro, rua, teatro, visível e invisível.

*Encanto, Encanto...
Canta seu canto
Em cada canto
Pra eu me lembrar.*

Figura Encanto, escrito por Ale Barata.

Capítulo 2. Encanto: entre o concreto e a semente

Dizem por aí que o nosso universo nasceu de uma explosão... Pois o Sol contou à Lua, que contou à Terra, que contou à árvore, que contou ao carcará que não era bem assim. Rindo, o carcará contou ao cavalo que isso era obra de uma singela estrelinha, que adorava brincar. Salteando pra lá, salteando pra cá, a estrela brincava de criar mundos para ver as cores e a dança da vida. Ela é uma grande fazedora de poesias, sorrisos e estripolias. Em um de seus fuzuês, combinou com o Tempo e com o grande Sol maior de fazer brilhar mais e mais vidas. A estrela, conversando com eles, sem querer tropeçou lá do alto e trombou com grandes estrelas, que esbarraram em gigantes planetas que colidiram e colidiram... e antes que o Sol e o Tempo pudessem se organizar, múltiplas vidas foram nascendo rapidamente. E num piscar de olhos, eis que nasceu nosso sistema solar. No planeta Terra, foi nascendo a água, o fogo, a terra, o ar, os bichos, as folhas, o arco-íris, a aurora boreal e o bicho gente. A estrela foi gargalhando e derramando sobre a Terra tudo que há de cor, amor, ciência e sabedoria. Diante de tanta magia e brincadeira, o Sol e o Tempo disseram que tudo que é vivo precisaria da centelha encantadora da singela estrela. A chamaram de Encanto. E deram a ela a força de reger a magia da vida. (...)

(Trecho do mito do Encanto, na íntegra no Apêndice A, escrito por Ale Barata).

Iniciei este capítulo com o mito do Encanto para dar uma breve introdução sobre a figura. Apesar de ter um nome que aparenta ser masculino, Encanto não tem gênero definido, o vejo como movimento, malandragem, semente, estrela e reconexão. Ele é fogo, ar, terra, água, éter. É o princípio da vida que nasce e rebrota, espalhando a semente da esperança, da lembrança e do encantamento. Ele é sussuarana, carcará, jararaca, é bicho. É canto, prosa, poesia e com seu pandeiro ele vai (en)cantando. Dessa forma, o Encanto me colore por dentro, traz sentido para a vida, faz nascer floresta no meu imaginário e me traz um desconforto movente, que me provoca a refletir, a me transformar e a ser inteiro. Ele me convoca a ser verdadeiro e a ter profunda firmeza e coerência no meu papel dentro do encontro com a tradição oral e na descolonização da minha existência.

O Encanto, assim como a Senhora Seca, surgem após o falecimento dos meus dois avós maternos durante a pandemia da covid-19. Falando especificamente do Encanto, ele veio como um respiro inventivo, em um contexto de caos, desesperança, desamor, desalento, desencanto em um cenário mundial social-político e sanitário críticos. Esta figura, dentro da minha espiritualidade, nasce no encontro com as matas, com as estrelas e

da minha relação com o Caboclo 7 Estrelas, que é meu guia espiritual, fundamentado na minha casa de axé já citada anteriormente, o Templo Égbé Ayé Oturadi Èsù Làálù. O 7 Estrelas é um dos pilares espirituais desta figura. Esta relação se dá por meio das minhas rezas pessoais, onde inspiram meus cantos, poesias e ladainhas.

A partir desta breve introdução, neste capítulo iremos aprofundar na figura do Encanto, abordando seu processo de trabalho, criação, composição e apresentação. Para isso, seguirei no diálogo com as minhas referências artístico-conceituais.

Segundo Barroso:

O brincante de Bois e Reisados é um ator capaz de imitar e de metamorfosear-se. Um ator que faz parte da natureza e do coletivo, tocado pelo entorno, integrado no cosmos. Um ator que, ao tornar-se outra coisa, entra em contato com ela e que, ao entrar em contato com ela, torna-se a outra coisa. (...) Ao integrar-se ao resto do mundo, ultrapassa a si mesmo, abre-se para o exterior, sai de si e deixa-se penetrar pelo mundo. É um corpo eternamente incompleto, aberto e misturado ao mundo. (BARROSO, Oswald, Teatro como encantamento, 2013, n.p).

O autor se refere aos brincantes do Boi, no entanto, percebo que essa noção pode ser levada a um contexto mais amplo, levando em consideração todo o repertório poético e conceitual “entre mundos” abordado até aqui. Dessa forma, a partir de Barroso, levo adiante que, em geral, o artista brincante é um atuador capaz de se metamorfosear. O corpo brincante é poroso, inventivo, aberto, incompleto, misturado ao mundo e integrado ao cosmos. Em diálogo com Barroso, Fabião fala sobre corpo cênico e estado cênico:

O corpo é sólido, pastoso, gelatinoso, fibroso, gasoso, elétrico, líquido. O corpo acontece em densidades cambiantes. Estamos permanentemente vibrando, uma vibração mínima. (...) A cena exacerba a condição vibrátil do corpo. Porque hiper-atento, o corpo cênico torna-se radicalmente permeável. Contra a ideia de corpos autônomos, rígidos e acabados, o corpo cênico se (in)define como campo e cambiante. Contra a noção de identidades definidas e definitivas, o corpo-campo é performativo, dialógico, provisório. Contra a certeza das formas inteiras e fechadas, o corpo cênico dá a ver "corpo" como sistema relacional em estado de geração permanente. O estado cênico acentua a condição metamórfica que define a participação do corpo no mundo. A cena mostra, amplifica e acelera metamorfose, pois intensifica a fricção entre corpos, entre corpo e mundo, entre mundos. (FABIÃO, Eleonora, Corpo Cênico, Estado Cênico, 2010, p. 322).

A partir da autora, o estado cênico acentua a metamorfose do corpo cênico, este que quando neste estado, está em geração e criação constante, é permeável e vibrante, assim como o corpo brincante, que Barroso se refere. Ambas as falas de Fabião e Barroso são ótimas noções iniciais para pensarmos a composição e criação do Encanto, pois o seu

processo de invenção se metamorfoseia em diferentes camadas, entre elas: a minha vivência e história de vida, a minha espiritualidade e o processo de corporificar cenicamente os dois anteriores. A partir destas constatações, vamos aprofundar um pouco mais no processo criativo, composições cênicas e elementos corporais de trabalho da figura.

2.1 Corpo e Composição

O processo de composição cênica do Encanto se deu juntamente com o processo de escrita desta pesquisa. A disciplina de Interpretação em Montagem, em 2022, corroborou para um primeiro contato com a figura. Após a disciplina no período entre 2023 e 2024, o processo criativo contou com muitas semanas de ensaios e pesquisas me auto dirigindo e com colaboração da minha orientadora, professora Nitza Tenenblat, além de vivências dentro das culturas populares e estudo e aprofundamento com a Pedagogia Griô.

Ao longo dos ensaios, foi necessário definir um objetivo cênico e performativo do por quê o Encanto está em cena. É notório que ele vem realizar uma ação, por meio de diversas linguagens cênicas e proposições corporais, poéticas, musicais e indumentárias. Dessa forma, qual seu objetivo dramaturgico? Como ele desperta encantamento?

O objetivo cênico traçado ao longo dos ensaios foi o seguinte: O Encanto vem para reencantar o imaginário perdido pelo esquecimento. Por meio da sua história, cantos e poesias, ele retorna ao tempo da Terra e vem plantar sementes de lembrança nos ouvidos atentos e nos corações esquecidos, fertilizando o solo da vida e subvertendo a lógica do concreto das grandes cidades.

No período de elaboração desta pesquisa, nos ensaios ao longo do primeiro semestre de 2024, a profa. Nitza Tenenblat me pedia para ler e revisar todos os dias este objetivo para conferir se ele está fazendo sentido e contemplando esta criação, para que ele se fortaleça a cada dia. A partir desta noção, levantamos um pilar dramaturgico que vai dar estrutura para toda a criação. Então, o processo de composição e experimentação dramaturgico-corporal-interpretação foi sendo realizado juntamente com a compreensão e a maturação da missão cênica desta figura, e que vai sempre ser atualizada e continuar se renovando a cada vez que eu vestir a figura e brincar.

A dramaturgia se deu entre três camadas:

- 1) Histórias vividas por mim e causos de pessoas importantes da minha família que eu gostaria de contar que componham o encantamento dramático.
- 2) O que a própria espiritualidade sopra no meu ouvido de criação e poesia.
- 3) E o que surge nos ensaios, em uma proposta de permitir que o processo em si revele o que é para ser dito e como deve ser transmitido cenicamente.

A partir destes 3 pilares, há uma artesanaria de costura dramática para que esta seja uma criação de encantamento e que se renova e se atualiza a cada apresentação e a cada nova experimentação, pois é uma criação viva e orgânica.

Somando à essa prosa, Ferracini em seu livro *Corpos em Fuga, Corpos em Arte*, diz:

Trabalhar um ator é, sobretudo e antes de mais nada, preparar seu corpo não para que ele diga, mas para que ele permita dizer. Não mostrar o que ele é, mas revelar o que, por meio dele, se descobre ser. Ser artista é antes de mais nada se predispor a revelar.” (FERRACINI, 2006, p. 16).

Essa visão de Ferracini elucida uma das propostas do meu processo de criação e atuação, no qual o mais importante é a disponibilidade para revelar o que as figuras têm a dizer e como o meu corpo brincante manifesta essas expressões. Para isso, seu objetivo é de suma importância para conectar o pilar dramático com o pilar corporal. Ademais, outras perguntas-chaves são feitas nos ensaios: O que o Encanto vem cantar hoje? Como ele brinca? O que ele veio dizer? Como essa figura encanta e é encantada? Como o Encanto me encanta? Para assim eu encontrar minhas respostas-corpo (2009) e criar os caminhos e artesanarias poéticas dessa criação.

Assim, ao longo dos ensaios surgiram elementos para brincar com o corpo. Trabalhei o corpo do Encanto pensando em: pisadas, vetores, densidades, impulsos, corpo-bicho e corpo-objeto¹⁷. Compreendo vetores como pontos de força corporais que são ativados no corpo e que compõem desenho no espaço. Usarei esse termo a partir de agora com esta definição

¹⁷ Os conceitos corpo-bicho e corpo-objeto eu aprendi com a profa. Kenia Dias e com a profa. Naomi Silman em momentos diferentes, ao longo dos trabalhos de diplomação “estranho íntimo” (2023) e workshop “Da Energia à Ação” (2024), respectivamente.

As pisadas do Encanto se revelaram entre a pulsação rítmica do corpo do cavalo-marinho, alguns passos do maracatu, sendo que estes dois últimos aprendi na minha vivência com a Orquestra Alada Trovão da Mata, a ginga cadenciada da capoeira angola e a forma de pisar no chão que o próprio Encanto, no processo de ensaio e repetição, me revelou. Os vetores do Encanto se apresentavam com ênfase nas periferias: mãos, braços, cotovelos, ombros, pés, joelhos, cabeça. Os pés me chamavam muito a atenção, pois eles carregam simbolicamente as raízes, o pisar na terra com encantamento, o se deslocar com as sementes. Eu percebia que dos pés brotavam muitos dos encantamentos e da minha conexão com o Encanto. Sobrepostos aos vetores corporais, vem a densidade do corpo, que aqui é variável de acordo com o momento da história da figura em que estamos atravessando. Em geral, nas salas de ensaio, o corpo do Encanto aparecia em uma densidade de vento e água. Com momentos de explosões de fogo e terra, que aconteciam em relação ao corpo-bicho. O corpo-bicho é um registro selvagem, não domesticado, não colonizado e seu tônus vai variar em relação ao momento e à o que ele está invocando no momento da brincadeira. Em certo momento do espetáculo o Encanto diz:

Quero ver suas presas, suas garras, suas penas, sua boca, sua escama. Como você acha que uma onça reage a uma arma apontada na sua cabeça? Diz palavras de amor? Seu sangue é de bicho. Guará. Selva. Ruge! Meu corpo jararaca, cascavel, carcará, tatu, tamanduá, sussuarana sussurra: eu sustento. Vai. Me assume. Se mostra. Bota a cara no sol e seja na sua inteireza... (BARATA, Alexandre. Figura Encanto, trecho de dramaturgia autoral, 2024).

Nessa fala, o corpo-bicho predomina, convocando essa retomada selvagem, indomesticável, natural de cada ser em um impulso corporal de fogo em explosão. E o corpo-objeto aqui tem relação muito especial com o pandeiro, que é um instrumento veículo musical poético muito importante para o Encanto. A busca aqui é nessa relação do corpo que canta, do corpo que toca, do corpo que declama poesia e se mistura com o objeto e se metamorfoseia com o pandeiro.

O figurino do Encanto tem a proposta de corporificar o encantamento. Então, usa um chapéu de palha com uma pena de carcará apontada para frente e um rabo de cavalo com fitas e miçangas na parte de trás. Uma camisa dourada de cetim, que, para mim, representa o brilho das estrelas, um colete marrom de veludo cotelê e uma calça vermelha com estrelas, que fazem referência ao mito da criação da figura, a estrela Encanto.



Imagem 6: Ale Barata brincando com figura Encanto na sua primeira apresentação para a turma de Interpretação e Montagem, na UnB, no dia 10/02/2023. **Fonte:** Acervo pessoal da turma.

Imagem 7: Registro de ensaio e brincadeira com figurino mais atualizado do Encanto que incorpora as ideias citadas no capítulo 2, na Trilha das Copaibas, em Brasília, DF, no dia 18/08/24. **Fonte:** Adele de Fé - @caminhantecaminha - Acervo pessoal Ale Barata.

Nas imagens 6 e 7 acima, vemos nitidamente a maturação do Encanto com o passar do tempo. As imagens 8 e 9 abaixo nos revelam ainda mais do Encanto.



Imagem 8 e 9: Registro de ensaio e brincadeira com figurino mais atualizado do Encanto que incorpora as ideias citadas no capítulo 2, na Trilha das Copaibas, em Brasília, DF, no dia 18/08/24. **Fonte:** Adele de Fé - @caminhantecaminha - Acervo pessoal Ale Barata.

A criação do Encanto é um sonho realizado e um trabalho de aprofundamento para toda a vida. Agora vamos ver o processo de criação da figura Senhora Seca.

Quem mandou...
Quem mandou chamar?
Senhora Seca...
Quem mandou chamar?
Quem mandou?
Senhora Seca...

Cantiga autoral. Escrito por Ale Barata

Capítulo 3. Senhora Seca: a lembrança

No infinito do tempo, no umbigo do mundo, no centro de onde tudo nasce, tudo vive e tudo morre, há uma árvore. Tão antiga quanto a água. Essa árvore tem muitos galhos, enormes folhas e acompanhou os ciclos da Terra. Meus antigos me contavam que essa é uma velha árvore que viu o parto do mundo. Quando veio a era de tudo que era quente, fogo, lava e sol, a velha permaneceu no último pedacinho de chão que não incinerou. A árvore foi forjada pelo calor. Ela entortou, envervou, torceu, até dar várias voltas ao longo de seu tronco. Após esse período a lava desceu, o monte de água salgada subiu, o rio correu e a vida floresceu. E a árvore com suas raízes fortes se manteve de pé e fez sombra para a primeira mulher nascida. Essa grande árvore foi considerada uma matriarca, uma senhora anciã que nutriu a vida e sempre foi reconhecida como nossa grande mãe.

Em um território de terra nativa, onde hoje viveriam povos indígenas como Kariri-Xocó, Tukano e Guarani, tinha em abundância o bioma que foi chamado de cerrado. Eu nasci e cresci nesse lugar. Ali ainda estava viva a grande senhora árvore que viu o parto do mundo. Aprendi com minha mãe a ciência de muitas ervas e fazia alguns remédios para minha família. Todos os dias eu passava em frente a senhora árvore e pedia a sua benção. Em um determinado momento, começaram as invasões de estrangeiros, vindos de um outro lado do mundo. Desrespeitaram nosso solo e queriam fazer o que bem quisessem. Eu, junto dos meus, não aceitamos e resistimos.

Foram derrubando todas as árvores do território, junto dos rios e das vidas. Restou apenas a senhora árvore. Quando tentaram ir contra ela, eu a abracei com toda a minha força. Naquela árvore haviam sido enterrados os que vieram antes de mim. Aquela anciã da terra, guardava as memórias e as lembranças de muitas gerações de homens e mulheres. Ameaçaram tirar-me a vida, mas sem aquela árvore já não haveria mais vida alguma. Não

poderia sair, se a derrubassem, então eu cairia junto. Os invasores riram de mim. Acharam estúpida a minha iniciativa e então esperaram para ver o quanto eu aguentaria. Fiquei abraçada na árvore. Passaram-se dias. Enquanto isso foi-se indo tudo que era mata, água e vida. O solo havia se tornado seco e a vida foi minada pelas mãos dos feitores, mas a senhora árvore ainda estava de pé e eu agarrada a minha mais velha. Até que houve um dia quente, sem noite, sem nuvens e sem chuva. Eu implorei a Terra: “Mãe, traga a seca para expulsar os invasores e trazer o equilíbrio”. Naquele momento o mundo virou. Parecia que o tempo havia congelado. Então, o Sol foi severo, não havia mais umidade, nem água para beber, não havia sobrado sombra alguma para escorar, quase não dava pra respirar e todos os invasores padeceram àquelas circunstâncias que eles mesmos se colocaram. Caíram no solo da terra. E a árvore sobreviveu. Naquele instante eu sequei por completa, minha pele havia se tornado uma casca de árvore e me encantei. Me tornei uma com a senhora árvore. Pude ouvi-la dizendo: “Hoje eu e você nos tornamos uma só. Eu sou aquela que carrega a memória da vida e você é aquela que protege o seu povo e a sua terra, invocando a seca para trazer o equilíbrio e a regulação da vida”. Ficamos conhecidas como Senhora Seca.

Passaram-se os tempos e a natureza foi-se regenerando. As raízes da Senhora Seca foram alimentando o solo até que o rio voltou a correr, novas árvores nasceram, os pássaros, as formigas, os tatus, onças, lobos, capivaras, mulheres e homens voltaram a habitar esse território. Após muitos anos, nos tempos das cidades, a Senhora Seca continua mantendo o equilíbrio da natureza, sendo símbolo de sabedoria, força e prosperidade, com seus troncos envergados, suas cascas e galhos secos e suas grandes raízes. Muitos têm medo dela e dos períodos de seca. Outras pessoas vêm até ela para buscar medicinas, saberes e memórias, lembranças de como viver e pisar na terra em comunhão com a natureza. (Mito da Senhora Seca, escrito por Ale Barata).

Iniciei este capítulo com o mito da Senhora Seca, com a proposta de dar uma breve introdução sobre a figura. Eu a vejo como uma matriarca, uma representação de resistência, luta, força, mas também de afeto, de amor e cuidado. A sua história é matricentrada e ela me lembra de pedir a benção às mais velhas e aos mais antigos e tem uma forte inspiração pessoal na imagem de minha avó materna, Dona Ana Maria, que faleceu na pandemia da covid-19 e era, para mim, uma grande referência de artista, com sua sabedoria, seu amor e sua visão transgressora de mundo. A Senhora Seca é a própria terra, ora também meio lama e meio barro. Ela traz a estação da seca e faz a regulação da

natureza. Essa figura, dentro da minha espiritualidade e poesia, nasce do encontro com a fé de Pai Benedito das Almas, preto velho, junto da minha relação com a congada, na Guarda Moçambique de Santa Efigênia. Brincar com a senhora Seca, para mim, é sobre contar a história das minhas mais velhas e cultuar a ancestralidade por meio da brincadeira.

A partir dessa breve introdução, neste capítulo vamos aprofundar na figura da Senhora Seca abordando seu processo de trabalho, criação, composição e apresentação. Para isso vamos continuar no diálogo com as referências artístico-conceituais.

Como pontapé inicial, cito o grande filósofo originário Ailton Krenak, em seu livro Futuro Ancestral (2022):

Estamos vivendo num mundo onde somos obrigados a mergulhar profundamente na terra para sermos capazes de recriar mundos possíveis. Acontece que, nas narrativas de mundo onde só o humano age, essa centralidade silencia todas as outras presenças. Querem silenciar inclusive os encantados, reduzir a uma mímica isso que seria "espiritizar", suprimir a experiência do corpo em comunhão com a folha, com o líquen e com a água, com o vento e com o fogo, com tudo que ativa nossa potência transcendente e que suplanta a mediocridade a que o humano tem se reduzido. Para mim, isso chega a ser uma ofensa. Os humanos estão aceitando a humilhante condição de consumir a Terra. Os orixás, assim como os ancestrais indígenas e de outras tradições, instituíram mundos onde a gente pudesse experimentar a vida, cantar e dançar, mas parece que a vontade do capital é empobrecer a existência. O capitalismo quer um mundo triste e monótono em que operamos como robôs, e não podemos aceitar isso. (KRENAK, 2022, p. 37-38).

A fala de Krenak nos convoca novamente a refletir sobre o mundo capitalista colonial em que estamos inseridos, que centraliza o ser humano em detrimento da experiência do corpo-folha, do corpo-vento, do corpo em comunhão com a natureza e nos provoca a transgredir essas limitações e experimentar um mergulho profundo na terra.

O contexto de trabalho, história e criação da Senhora Seca tange no quesito de recordar uma memória corporal de ser natureza, de ser árvore e de transcender qualquer lógica antropocena de que o ser humano é tão importante que despreza a vida de outros seres vivos. A proposta aqui é de ouvir, ver e sentir a vida por meio de uma árvore seca do cerrado, ser atravessado por ela e compor cenicamente a partir dessa afetação. O cerrado é o bioma presente no meu território, na cidade de Brasília, onde nasci e vivo atualmente, e faz parte do objetivo desta pesquisa reencantar o imaginário do meu território por meio da atuação brincante. Esta proposta, contudo, não é inovadora, levando em consideração que os povos originários e afrocentrados sempre conduziram suas vidas

em reverência às árvores, assim como as folhas, os rios, mares, montanhas e forças da natureza, como vemos na fala de Krenak.

Em diálogo com o pensador originário, o mestre quilombola Antônio Bispo, conhecido como Nego Bispo,¹⁸ enriquece nossas compreensões a partir da sua cosmovisão quilombola e da sua contracolonialidade:

Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente - a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. (...) O que é a cidade? É o contrário de mata. O contrário de natureza. A cidade é um território artificializado, humanizado. A cidade é um território arquitetado exclusivamente para os humanos. Os humanos excluíram todas as possibilidades de outras vidas na cidade. Qualquer outra vida que tenta existir na cidade é destruída. Se existe, é graças à força do orgânico, não porque os humanos queiram. (DOS SANTOS, Antônio Bispo, “a terra dá, a terra quer”, p. 15-18)

A confluência de Nego Bispo e a experiência de corpo em comunhão com a folha de Krenak tem uma poderosa sinergia e são extremamente importantes para a ampliação do olhar acerca destes corpos-natureza que se encontram com outros corpos-natureza e confluem. É a partir de Nego Bispo e Krenak que vejo a confluência entre corpo e árvore, que aqui colocarei como o corpo-árvore, elemento de pesquisa corporal que veremos adiante. Como propõe o autor, ao se confluírem o corpo e a árvore, ambos continuam sendo o que são, mas juntos são uma coisa a mais, mais forte e mais ponte. Então, o corpo-árvore veio a ser a base referencial para a criação da Senhora Seca.

Dessa forma, percebo a aproximação da linguagem de Barroso com os mestres Krenak e Bispo quando diz que o corpo brincante é capaz de metamorfosear-se (2013). Na verdade, esta metamorfose é muito ancestral, originária e quilombola. É esta memória do corpo-árvore, do corpo em comunhão com a terra, desse sopro de vida, desse dna corpo-oral que foi perdido, violado e esquecido na urbanização e colonização dos corpos e mentes que busquei percorrer e lembrar no partejar da Senhora Seca. Além de objetivar criar pontes entre a tradição oral e a universidade, essa criação tem o propósito de contar a história de uma árvore, valorizando uma narrativa não hegemônica e matricentrada, para

¹⁸ “Antônio Bispo dos Santos (Povoado Papagaio, Vale do Rio Berlengas, atual município de Francinópolis, Piauí, 1959 - São João do Piauí, 2023). Lavrador, poeta, escritor, professor, ativista político. Militante do movimento social quilombola e de direitos pelo uso da terra, Nego Bispo é e eternamente será uma das principais vozes do pensamento das comunidades tradicionais do Brasil. Em vez de ser chamado de intelectual, Bispo preferiu ser referido como relator de pensamentos e saberes. Ele foi crítico do que chama de mercantilização do saber e defende, em contrapartida, a confluência cosmológica e o compartilhamento de conhecimentos.” Disponível em: [ANCESTRALIDADES - Nego Bispo](#). Acesso em 31. jul. 2024.

assim poder dar passagem à história dessa figura, sua vida, causos, sabenças, poesias e encantamentos.

Seguindo no diálogo sobre a busca da memória do corpo-árvore, agora em uma perspectiva cênica, o diretor Jerzy Grotowski em seu Teatro Laboratório (1959-1969) nos disse que: “Pensa-se que a memória seja algo independente do resto do corpo. Na verdade, ao menos para os atores, é um pouco diferente. O corpo não tem memória, ele é memória. O que devem fazer é desbloquear o corpo-memória”. (FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELI, Carla, O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969, 2001, p. 173). A noção de Grotowski ao dizer que o corpo é memória vai ao encontro das falas de Krenak e Bispo no que tange a percepção de um corpo indissociável da memória e nos aponta um caminho de pensá-la como uma potente força de criação.

Em diálogo com o diretor, Ferracini fala sobre a utilização da memória no processo criativo e no trabalho do atoador:

Não é a macro-memória-lembrança que interessa na construção de uma cena. (...) Mas, talvez, o que interesse ao ator é o mecanismo de como essa macro-memória-lembrança é atravessada e transbordada e com isso punge, ativa, processa uma ação que se cria no aqui-agora e se atualiza em intensidade presente, de tal maneira que transborda a potência cotidiana de memória-criação e se lança em fluxo aberto de potência extracotidiana. (...) O importante é buscar compreender como essa macro-memória-lembrança lança o corpo em um campo de experimentação, em uma espécie de devir-lembrança que fabula, "ficcional", "sensacional". (...) Uma ação potente seria o atoador, por meio da macro-memória-lembrança enquanto disparador de uma criança no presente, atualizando um devir-criança que se processa no agora. Não imitar a criança-lembrança, mas atualizar a criança-lembrança em um processo-fluxo de devir-criança presente. Acessar ou disparar a memória enquanto potência de memória de atualização/virtualização em fluxo e não enquanto possível lembrança passada. Não moldar o corpo à lembrança-criança, mas deixar a criança-lembrança lançar esse corpo-agora numa zona de experiência cujas ações - e muitas vezes não são ações de criança! - atualizam ações-devir-criança que se processam em fluxo. (FERRACINI, 2013, p.85-86).

A potente fala de Ferracini nos convida a pensar a memória-lembrança como mecanismo de transbordar, ativar, disparar, processar uma ação e criação. Desta forma, o atoador não reproduz uma mimese da lembrança, mas a atualiza em fluxo processual criativo para o corpo do aqui e agora. O autor exemplifica seu raciocínio com a lembrança-criança.

Pensemos, no entanto, a partir da Senhora Seca e do corpo-árvore. Neste caso, será a lembrança-árvore-seca e devir-árvore-seca. A investigação experimental na criação corporal da Senhora Seca é relembrar e retomar esta memória ancestral de ser natureza.

Contudo, se levarmos ao pé da letra, eu não me lembro de quando era uma árvore, ao contrário da lembrança de ser criança que Ferracini elucida. Porém, posso lançar mão do encantamento que diz sobre sonhar mundos, relembrar mundos (Machado, 2013) e que está atrelado a ancestralidade e a potência de existir (2022) para relembrar que na visão de mundo desta criação a disparidade humana em relação à natureza é mínima. A partir disso, ao pensar que a natureza é uma ancestral (2022), carreguei meu DNA no meu corpo. Ao pensar que antes mesmo de eu ter sido gente eu poderia ter sido uma árvore, carreguei essa memória no meu corpo. Portanto, seguindo a proposta de Ferracini, usei na criação da Senhora Seca a memória-lembrança-árvore-seca para transbordar essa potência de afetação carregada de encantamento e atualizar o devir-árvore-seca, em fluxo criativo, para o meu corpo. A partir destas constatações, vamos aprofundar um pouco mais no processo criativo, composições cênicas e elementos corporais de trabalho da figura.

3.1 Corpo e Composição

Assim como o processo de composição cênica do Encanto, o trabalho com a Senhora Seca se deu juntamente com o processo de escrita desta pesquisa. A corporalidade desta figura veio primeiro do que a fala e ao longo do processo criativo veio a necessidade de experimentar este corpo como palavra, como comunicador e explorar a jornada desse corpo-árvore. Posteriormente, veio um repertório falado, poético-musical, mas o corpo como palavra se consolidou como uma escolha e proposta performativa dessa criação.

Seguindo na composição, o corpo da Senhora Seca foi trabalhado pensando nos seguintes elementos: vetores, densidades, corpo-árvore, máscara, face e boca.

Os vetores da Senhora Seca são retilíneos e envergados com tensionamento e curvamento nas periferias, pensando no movimento interno do osso, em semelhança ao que seria um galho firme, um tronco, uma árvore. Há um foco muito importante também no centro do abdômen, visualizando um sol interno nessa região, para sustentar e dar tônus a todo o tensionamento do corpo-árvore, além de uma forte e enraizada base de cintura, pelve, quadril, coxas, joelhos e pés. Os apoios de pés são cruciais aqui e dão também um ritmo no andar. Alguns apoios são: pontas, laterais, metatarsos e calcanhares. Procurei brincar bastante nas formas e velocidades de pisar o pé no chão. Nestes vetores retilíneos utilizei a referência visual das árvores, observando suas naturezas, sobretudo as árvores

mais curvadas e torcidas, características do cerrado. As mãos são assimétricas, os dedos tensionados, retos e contraídos.

A densidade dos vetores corporais se apresentam em lama, barro, terra e água pesada, com maior ação da gravidade sobre o corpo, maior atração do corpo para a terra, como se o corpo tivesse enormes e profundas raízes ou como se fosse uma árvore frondosa. Aqui vem um exercício interessante, que realizei ao longo dos ensaios e aprendi no curso de fevereiro do Lume Teatro em 2024 com a profa. Naomi Silman, para assimilar e fixar esse registro corporal. Seria o trabalho de projetar no corpo, após um bom aquecimento e ativação do abdômen, uma grande árvore ou uma grande montanha e caminhar como ela. Nessa atividade há um vetor contrário puxando o corpo para trás e para baixo, em que quase não se levanta o calcanhar, caso o corpo caminhe para frente. Esse exercício foi e é muito potente para despertar a memória corporal de ser natureza e ancorar essa densidade lama-barro-água pesada proposta na corporalidade.



Imagem 10 e 11: Registro mão e pé da Senhora Seca na Trilha das Copaíbas, Brasília, no dia 18/08/24, em Brasília, DF. **Fonte:** Adele de Fé - @caminhantecaminha - Acervo pessoal Ale Barata.

A face e a boca da Senhora Seca seguem as tensões do corpo e também são tensionadas. Em um primeiro momento, testei e alternei entre contrações mais fortes e mais sutis. Contraía toda a face, olhos, sobrancelhas, boca, língua, testa, cabelo, orelha até encontrar o ponto de tensão facial que melhor correspondia à figura. Nos ensaios sempre me vinha fazer algo com a boca. Então, comecei a brincar com a boca e encontrei que ela é direcionada para a direita, movendo toda a mandíbula e com um certo mascar dos lábios e da língua, que ora vai pra fora, ora se mexe e tem seus movimentos. A partir disso, criei a máscara.

A máscara da Senhora Seca foi produzida a partir do molde do meu rosto com uma abertura lateral direita na região da boca, utilizando como material a gaze gessada. Pinte o molde com tinta acrílica em mistura de tons de marrom e após seco coleí diversas cascas de árvores que selecionei. Ao final, amarrei o elástico e já estava pronta para as experimentações.



Imagem 12 e 13: Registro do rosto da Senhora Seca na Trilha das Copaíbas, no dia 18/08/24, em Brasília, DF. **Fonte:** Adele de Fé - @caminhantecaminha - Acervo pessoal Ale Barata.

Importante dizer que a voz da Senhora Seca tem um registro de rouquidão, variando seus parâmetros de acordo com o momento da brincadeira, que se configurou conjuntamente com a descoberta do corpo, boca e máscara.

Em geral, esta proposta corporal apresenta muitos tensionamentos musculares em diversas regiões, além de muita assimetria e irregularidade nas curvaturas e movimentos. Essa corporalidade foi e é uma grande escavação interna, um grande mergulho nas vísceras e desperta muito a minha sensibilidade aos detalhes e nas micro sensações e percepções internas e externas que a figura proporciona.

O figurino da Senhora Seca tem a proposta de trazer essa conexão com as árvores, os troncos e a terra. A primeira camada de roupa é uma segunda pele marrom clara. Depois escolhi compor com uma saia entre tons marrom e terracota inspirado na terra vermelha do cerrado. Por cima, uma saia de palha na região do peito e por dentro dela tem um chocalho de pé amarrado, trazendo o efeito sonoro conforme a figura se movimenta.

Como podemos ver nas imagens abaixo, é nítido o crescimento da corporalidade e do figurino da Senhora Seca com o passar do tempo. Com isso, vemos que o trabalho com a figura está constantemente crescendo e enriquecendo seu repertório e suas composições.

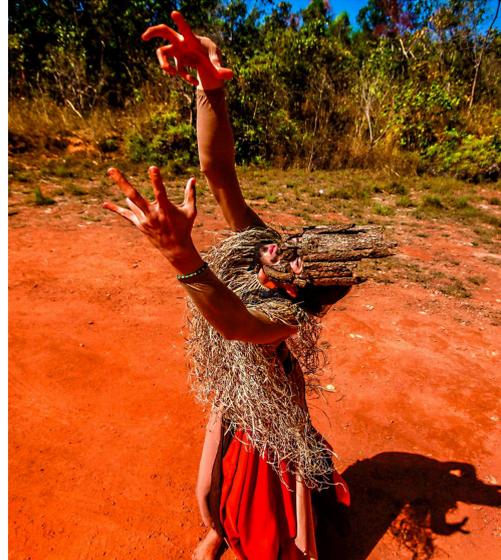


Imagem 14: Registro de ensaio e experimentação com a figura Senhora Seca no dia 26/01/24, na sala BSS-51 do departamento de Artes Cênicas. **Fonte:** Foto de Ale Barata.

Imagem 15: Registro de ensaio e brincadeira com figurino mais atualizado da Senhora Seca que incorpora as ideias e corporalidades citadas no capítulo 3, na Trilha das Copaibas, no dia 18/08/24, em Brasília, DF. **Fonte:** Adele de Fé - @caminhantecaminha - Acervo pessoal Ale Barata.



Imagem 16: Registro da figura Senhora Seca na Trilha das Copaibas, em Brasília, DF, no dia 18/08/24, em Brasília, DF. **Fonte:** Adele de Fé - @caminhantecaminha - Acervo pessoal Ale Barata.

Concluindo, a figura Senhora Seca é o que habita de mais profundo e verdadeiro na minha relação com a terra e com a ancestralidade. A criação da Senhora Seca, assim como do Encanto, são presentes e é a realização de um sonho como artista, assim como são pesquisas para a minha vida como brincante. Ademais, ambas as figuras me colocam em estado de conexão com a vida, para eu poder me encontrar como pessoa, na busca de um devir social, político e artístico contracolonial, anticapitalista, antirracista, e com uma visão de mundo comunitária, originária, de matriz africana e indígena.

Considerações Finais de Processo: brincadeira é coisa séria

O presente trabalho nasceu como um grande sonho de fazer do meu objeto de pesquisa, aquilo que eu amo, que é brincar, atuar, criar e cantar, valorizando os ensinamentos de mestres e mestras da tradição oral. Dentro da Pedagogia Griô, recebemos o legado de parirmos nossas identidades por meio do encantamento e da tradição oral:

Educadoras(es) griôs e griôs aprendizes formados na Pedagogia Griô recebem o legado e a missão do parto mítico social da identidade e ancestralidade de si mesmos, do seu grupo e dos povos do Brasil, quando convivem e assumem o lugar social de vivenciar, citar e recitar tantos substantivos e derivados de línguas e linguagens de tradição oral. É um sonho que se sonha junto na Pedagogia Griô (PACHECO, Lillian, p.6).

Vejo, a partir de minha mestra Lillian Pacheco, como é emocionante perceber que não sonhamos sós e toda essa artesanaria de conclusão de curso foi realizada graças à união de muitas mãos visíveis e invisíveis. Esta monografia vem de muito antes de mim e vai muito além de mim. É a continuação de um movimento de autoparir a mim mesmo enquanto transbordo, espalho semente e peço a benção de quem veio antes. Os dispositivos de encantamento, assim como as figuras Encanto e Senhora Seca me deram forças, ferramentas e coragem criativa para colocar a minha voz.

Dessa forma, este trabalho, neste ponto, acabou de começar. Não vejo os fechamentos de processo como finais, mas como aberturas para novas etapas, novos começos, novas experimentações, novas oportunidades, novas sementes, novas portas que se abrem.

Infelizmente não consegui realizar muitas apresentações com ambas as figuras no tempo hábil do ciclo de escrita desta pesquisa, no entanto, a prática do encantamento e da brincadeira por meio dessa criação foi extremamente positiva e de solo fértil para a continuidade do trabalho. Sendo assim, a partir deste ponto as figuras estão prontas para seguirem em fluxo de apresentações, realizando um dos objetivos desta monografia que é manifestar cenicamente ambas as figuras. E é apenas o começo. É o início de uma pesquisa de vida. Agora é colocá-las ao mundo e brincar.

Dessa forma, este trabalho reverbera e convida a refletir que, não é porque eu estou dentro da universidade que eu preciso abrir mão dos fundamentos e conhecimentos de tradição oral. Assim como, não é porque eu venho de grupos de tradição oral, que significa que eu preciso abrir mão de estar dentro da universidade. Se pensarmos em alguém que

poderá passar por esse mesmo questionamento entre mundos que eu passei, podemos legitimar que é possível sim viver entre a língua formal da universidade e os saberes de tradição oral passados por mestres e mestras. Com isso, cada pessoa pode contar a sua própria história, pode assumir a sua multiplicidade, honrando as suas diversas produções de conhecimento. Acredito que assim poderemos adiar o fim do mundo (KRENAK, 2020).

Outro resultado desta pesquisa é que passei a enxergar as salas de ensaios como dispositivos de encantamento e reencantamentos diários. Por meio das metodologias de tradição oral, como a Pedagogia Griô, podemos inventar mundos brincantes, potentes e de muita nutrição dentro das salas de trabalho, pesquisa e brincadeira. Regados de poesia, musicalidade, dança e fundamentos, estes espaços podem ser locais seguros para nos reencantarmos, nos reconectarmos e nos preenchermos de coragem, esperança e pulsão criativa para viver no mundo. Assim, cada corpo que vivencia este espaço, pode encontrar sua resposta-corpo (FABIÃO,2009) que se apresenta dentro das suas linguagens de criação e invenção.

Do ponto de vista da atuação, esta monografia implica em perceber que as artes cênicas podem ser veículos do encantamento, da espiritualidade, da ancestralidade, da própria história de vida e que o processo de criação de figura permite dilatar a fronteira entre a performance e o rito para retomar uma memória ancestral corporal. Além de poder brincar como ato de sobrevivência, reflorestamento do imaginário e afirmação da vida, para lembrar e semear uma existência em confluência com as outras formas de vida, sobretudo com nós mesmos.

Em uma perspectiva pessoal, este trabalho me deu a oportunidade de estabelecer um compromisso com as tradições que me formaram e me formam, que me ensinam e me fortalecem, com meus mestres e mestras, a combater as diversas formas de violência, como o racismo e o machismo dentro e fora de mim, para contracolonizar minhas formas de pensar e me reencantar, que também são objetivos desta pesquisa. Para assim, eu poder ocupar e encontrar o meu lugar como artista brincante, ator e griô aprendiz no corpo de um homem cis branco. É um grande trabalho de vida, que certamente não será perfeito, contudo, poderá ser feito na jinga e na arte de brincar, dançar, cantar e por meio da minha brincadeira.

O trabalho corporal, interpretativo, musical, dramatúrgico e inventivo das figuras me transformou. Com suas pisadas, poesias, máscaras e pandeiros, com seus figurinos, cores e bordados, me trouxeram a lembrança de que não vivemos sós, nem apartados da natureza e dos mundos invisíveis. Além de compartilharem amor, afeto, força, coragem e nutrição para estarmos firmes e ancorados para resistir, com integridade e esperança, ao mundo desencantado que vivemos. Para assim, sonharmos mundos com um presente e um futuro alebrado, encantado, ancestral, diverso e brincante.

Para finalizar, brinquemos para viver. Brinquemos para reencontrarmos o nosso lugar, com saúde, coragem e pulsão criativa, para sermos felizes e reinventarmos mundos, pedindo a benção as brasilidades populares, originárias, de tradição oral que enriquecem, nutrem e reflorestam as relações humanas e as cabeças. Se não tivesse brincadeira, não teria mundo. Que o futuro seja ancestral.

Agradeço a você, pessoa leitora, por ter me acompanhado.

Nos vemos nas rodas da vida.

*Eu vou me embora,
Lá pra minha aldeia
Eu vou me embora camará
Lá pra juremeira
Lá são 7 estrelas,
São 7 os caminhos
Todos me levam a Deus camará
Nunca estou sozinho.*

Cantiga de despedida.

Apreendi com Luciana Meireles no curso de formação da Pedagogia Griô.

Referências Bibliográficas

- BARROSO, Oswald. **Teatro como Encantamento: Bois e Reisados de Caretas**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.
- CARVALHO, Ana Maria . Ed. 85 – Entrevista: Ana Maria Carvalho. **Sesc São Paulo**, 2024. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/ed-85-entrevista-ana-maria-carvalho/>. Acesso em: 30 jul. 2024.
- DOS SANTOS, Antonio Bispo. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: UBU, 2023.
- FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos**, Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 235-246, 2009.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- FERRACINI, Renato. **Ensaio de Atuação**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva/Sesc, 2007.
- KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. São Paulo. Companhia das Letras, 2020.
- LEWINSOHN , Ana Caldas. **O Ator Brincante: no contexto do Teatro de Rua e do Cavalinho Marinho**. Campinas: Dissertação de Mestrado, 2008.
- MACHADO, A. F. y DE OLIVEIRA, E. D. (2022). Filosofia africano-brasileira: ancestralidade, encantamento e educação afroreferenciada. **Cuadernos de Filosofia Latinoamericana**, 43(126). <https://doi.org/10.15332/25005375.7512>

MACHADO, Adilbênia Freire. Ancestralidade e Encantamento como Inspirações Formativas: Filosofia Africana e Práxis de Libertação. **Revista Páginas de Filosofia**, 2014.

MAGALHÃES, Tico. **O mito do calango voador e outras histórias do cerrado**. Brasília: Teixeira Gráfica e Editora, 2020.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. **Memórias de um Corpo Brincante: A Brincadeira do Cazumba no Bumba-Boi Maranhense**. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, UNIRIO, 2009.

MARINHO, Jorge. **Reflexões e possibilidades de atuação para atores e contadores de histórias**. Brasília: Dissertação de Mestrado, UnB, 2021.

PACHECO, Lillian. Escola de Formação na Pedagogia Griô, **Pedagogia Griô**, 2024. Disponível em: [A Escola | Escola de Formação na Pedagogia Griô](#)

PACHECO, Lillian. **O conceito da Pedagogia Griô**. Escola de Formação Pedagogia Griô, Lençóis, 2021.

PACHECO, Lillian. **O Encantado do Griô Aprendiz**. Escola de Formação Pedagogia Griô, Lençóis, 2021.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno Manual Antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Lençóis: Escola de Formação Pedagogia Griô, 2021. No prelo

RIBEIRO, Sidarta. **Sonho Manifesto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. In: **O Percevejo - Revista de Teatro, crítica e estética**, Rio de Janeiro: Unirio, a. 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. London and New York: Routledge, 2002.

SIMAS, Luis Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento: sobre política de vida**. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.

Referências Culturais Brincantes de Tradição Oral

Bumba Meu Boi de Seu Teodoro - Mestra Tamatatúia - Sobradinho, DF.

Comunidade de Capoeira Formigueiro de Angola - Mestre Formiguinha - SES 813, Vila Cobra Coral, DF.

Moçambique de Santa Efigênia - Capitães Wagner e Benedito - Sobradinho 2, DF.

Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro - Tico Magalhães - SES 813, DF

Apêndice A - Mito da Figura Encanto (na íntegra)

Dizem por aí que o nosso universo nasceu de uma explosão... pois o Sol contou a Lua, que contou a terra, que contou ao carcará que não era bem assim. Rindo, o carcará contou ao cavalo que isso era obra de uma singela estrelinha, que adorava brincar. Salteando pra lá, salteando pra cá, a estrela brincava de criar mundos para ver as cores e a dança da vida. Ela é uma grande fazedora de poesias, sorrisos e estripolias. Em um de seus fuzuês combinou com o Tempo e com o grande Sol maior de fazer brilhar mais e mais vidas. A estrela, conversando com eles, sem querer tropeçou lá do alto e trombou com grandes estrelas, que esbarraram em gigantes planetas que colidiram e colidiram e colidiram... e antes do Sol e do Tempo se organizarem, múltiplas vidas foram nascendo... Eis que nascendo nosso sistema solar... Na Terra, foi nascendo a água, o fogo, a terra, o ar, os bichos, as folhas, os arco-íris, a aurora boreal e o bicho gente. A estrela foi gargalhando e derramando sobre a Terra tudo que há de cor, amor, ciência e sabedoria. Diante de tanta magia e brincadeira, o Sol e o Tempo disseram que tudo que é vivo precisaria da centelha encantadora da singela estrela.

A chamaram de Encanto. E deram a ela a força de reger a magia da vida.

O Encanto encarregou as forças da natureza em 7 lugares encantados, para que zelassem pela sua magia para dar continuidade à vida. Nos mares, haveriam as sereias; nas águas de rio, os botos; nas montanhas, as rochas; nas matas, os curupiras; nos vulcões, as salamandras; nos campos, os cavalos; nos ares, o carcará.

As sabaças de encantamento dos lugares encantados foram passadas para o bicho gente. Passadas para homens e mulheres que sabiam brincar e compartilhar com seus povos a alegria de viver. Havia um importante e poderoso fundamento: “Cada criança que vier nascer para cá, ela é uma manifestação direta da estrela do lado de lá, então as crianças serão honradas como porta-vozes do Encanto e os mais velhos terão de guiá-las, amá-las e aprender com elas.

Assim, a estrela Encanto dançava, cantava, brincava e gargalhava vendo o mundo que ela criara. Ela dançava junto com as ondas, ela contava histórias junto com os avós das crianças em volta do fogo, ela ria quando os curupiras mostravam as folhas sagradas para as mulheres.

Mas chegou um tempo em que um de seus filhos do bicho gente, se obcecou com o brilho do ouro. Ele foi avisado para não se perder. Só que ele não deu ouvidos aos mais velhos e começou a escavar as rochas das montanhas, criando minas atrás do brilho do ouro. A obsessão pelo ouro gerou um grande desequilíbrio da vida.

Alguns bichos gente não queriam dançar, tomar banho de rio com os botos, mexer nas folhas ou brincar. Se separaram das suas comunidades, criaram castelos, muraram as suas casas e começaram a se separar.

Alguns queriam ser maiores que outros. Subjugaram as origens de suas vidas, os seus solos sagrados e as sabedorias de suas avós. Esses bichos gente pescaram lá do céu uma outra estrela, aprisionaram ela e disseram que se chamaria Desencanto e contra a sua vontade, iria criar mais desalento, conflito e obsessão pelo brilho do ouro, para criar mais e mais castelos, mais e mais muros.

O Encanto ficou arrasado, perplexo e enfurecido. A terra havia se tornado mais cinza e as cores foram se perdendo. Os lugares sagrados resistiam bravamente com os bichos gente que ainda viam pelos olhos das crianças.

Os bichos gentes, controlando a estrela do Desencanto foram perpetuando expedições para apartar sua espécie da natureza e controlá-la. Tiveram muito sucesso pois

suas tropas eram agressivas e usavam estratégias que os mais antigos não aprenderam com o grande Sol. Criaram grandes cidades, grandes máquinas que arrancavam árvores, poluíram os rios e queimaram as histórias do Encanto. A partir disso, a Terra, os bichos gente, os bichos do chão, das montanha, das águas, das folhas e dos céus, começaram a adoecer muito com o Desencanto e foram perdendo o sentido da vida e sua ligação com a natureza.

A estrela Encanto, então, se arreuniu com seus encantados e teve uma grande ideia para frear o desencanto. Ele disse: “Sem a conexão com a natureza, nenhum ser pode viver, se continuar assim ninguém lembrará do que é brincar e a vida será apenas cinza e concreto. Mas, o desencanto tem um ponto fraco: a brincadeira. Então, nós vamos contar histórias, nós iremos levar ervas cheirosas, nós iremos tocar nossos instrumentos e vamos levar os bichos todos para cantar. Isso despertará a memória. A lembrança no coração de cada ser, de que nasceram do sorriso e da poesia. Isso jamais poderá ser apagado ou morrer.”

Então, foi feito um grande trabalho em comunidade entre todos os bichos e lugares encantados. Em cada brecha das cidades, uma criança sorria, em cada esquina das grandes ruas, um mais velho contava uma história, em cada praça, uma mulher dançava. Em cada bosque um homem perfumava com uma erva cheirosa. Dentro dos grandes castelos, os pássaros cantavam. Nas fazendas, os curupiras brincavam. A estrela do Desencanto aprisionada, sentindo o movimento da bicharada foi tentando se acalmar, abrindo um leve sorriso. Os bichos gente que comandavam os castelos ficaram desesperados e tentaram de tudo para impedir o Encanto. Sem sucesso, a povaria toda foi aumentando o ritmo de suas brincadeiras e o Encanto foi povoando cada fresta, cada poro, cada buraco, cada célula de todo o mundo. As raízes das árvores quebravam o concreto, derrubavam seus frutos e nasciam mais árvores. Os rios e os mares enchiam e desciam, davam caldos nas grandes embarcações desencantadas. Os vulcões cuspiam salamandras que reboavam no ar, queimando os grandes cimentos. O carcará e o cavalo percorreram o mundo todo várias e várias vezes. junto da estrela Encanto, jogando sementes de arco-íris e gargalhando aos 7 cantos do mundo. Os bichos gente que estavam obcecados pelo brilho do ouro, foram se lembrando por meio de todas aquelas brincadeiras que a vida não poderia acontecer se todas as outras vidas não estivessem positivamente envolvidas e fossem respeitadas. Então, foram se reencantando. A estrela Desencanto foi libertada e voltou a viver livre nos céus.

O Encanto, carinhosamente, se aproximou da estrela, olhou nos seus olhos e disse: “Você é forte como o brilho de todas as estrelas. Você sabe qual é seu verdadeiro nome?” A estrela então respondeu: “Eu me chamo Esperança”. O Encanto então eferveceu e gargalhou tão alto que todo o universo tremeu. Então, ele disse vigorosamente aos 7 cantos do mundo: “Não haverá desencanto no mundo que poderá apagar o brilho da estrela Esperança.”.

Agora sim a Terra voltava a se colorir. Depois de todas as cores retornarem a seus solos sagrados e a povaria ter voltado a viver em comunidade em comunhão com todas as vidas, a estrela Encanto disse a todo o mundo: “Vocês nasceram de uma brincadeira. A poesia compõe cada célula de seus corpos. Não importa o que aconteça. A poesia e o encanto de seus corações jamais poderá ser totalmente esquecido ou apagado.”

Então cantarolava indo até o céu:

“Se tentarem me matar
Se tentaram me esquecer,
Vou rir, vou brincar,
Pois não posso morrer,
Não posso morrer.”