

O Rio Te Chama: matrizes afro-diaspóricas na criação cênica

O Rio te Chama: afro-diasporic matrices in stage construction

Ana Carolina de Sousa Silva¹

<https://orcid.org/0009-0008-6986-7573>

Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, Dourados/MS, Brasil

email: negacarolina803@gmail.com

Ariane Guerra Barros²

<https://orcid.org/0000-0003-3799-2288>

Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, Dourados/MS, Brasil

email: arianebarros@ufgd.edu.br

Leoné Astride Barzotto³

<https://orcid.org/0000-0001-5097-9518>

Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, Dourados/MS, Brasil

email: leonebarzotto@ufgd.edu.br

Resumo

O texto aborda um experimento cênico que teve como matrizes de criação um viés que atrela a descolonização e a ancestralidade. *O Rio Te Chama* foi espetáculo resultado da experimentação de referenciais culturais nordestino, negro e afro-diaspórico como inspiração para a estruturação cênica, a partir da lenda do *Cabeça de Cuia*, do Piauí utilizada como pano de fundo para o entrelaçamento de diversos travamentos históricos, como desigualdade social, racismo, afrodescendência, religiões de matrizes africanas, crenças, costumes e identidade social. Destrinchando as características da cena e do espetáculo, buscou-se engendrar as premissas do processo de criação, em que cultura, regionalismo, racismo e sociedade se entrecruzam em movimento, poética e estética.

Palavras-chave

Diáspora africana. Ancestralidade. criação cênica.

Abstract

The text discusses a scenic experiment whose creative roots were a bias that linked decolonization and ancestry. *O Rio te Chama* was a play resulting from the experimentation with Northeastern Brazilian Regionalism, Black and Afro-diasporic cultural references as inspiration for the scenic structure, based on the legend of *Cabeça de Cuia*, from Piauí, used as a backdrop for the interweaving of diverse historical barriers, such as social inequality, racism, Afro-descendants, religions of African origin, beliefs, customs, and social identity. By unraveling the characteristics of the scene and the play, we sought to engender the premises of the creative process, in which culture, regionalism, racism, and society intersect in movement, poetics, and aesthetics.

Keywords

African diaspora. Ancestry. Scenic creation.

1 Mestranda em literatura e interculturalidade no Programa de Pós Graduação em Letras PPGL/UFGD; Bolsista Capes; Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), atriz, escritora e produtora, participante do grupo de pesquisa e-caos (CNPq), Esboço caótico e ITAN.

2 Professora do curso de graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD); docente colaboradora do Mestrado Profissional em Artes da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS); e líder do grupo de pesquisa CNPq e-caos.

3 Professora permanente do PPGL da UFGD, na área de Literatura e Práticas Culturais; Bolsista Produtividade CNPq PQ C.

Perspectivas Iniciais

O experimento cênico *O Rio Te Chama*⁴ foi trabalho de Conclusão de Curso da autora Ana Carolina de Sousa Silva, no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), realizado em junho de 2023, e abraçou matrizes negras em sua construção. Partindo da lenda regional piauiense do *Cabeça de Cuia*, a autora atrelou mito, africanidades presentes no candomblé e experiências pessoais em um espetáculo que traz em metáforas temas como racismo, desigualdade e identidade social.

As autoras, duas nordestinas, se uniram para pesquisar e compreender influências artísticas e a perspectiva afro-diaspóricas trazidas à cena através do mito de Crispim, o Cabeça de Cuia, que, conta a lenda, fica às margens do rio Parnaíba, no Piauí, assustando moças virgens e transeuntes desavisados. A ancestralidade presente na lenda é contada por três personagens: um pescador-narrador, a mãe de Crispim, e o próprio Crispim, idealizado em forma de boneco.

O conceito de diásporas africanas é fundamental para entender as populações afrodescendentes fora do continente africano, abordando-o de uma perspectiva ampla e, principalmente, política, que tem sua origem no processo de sequestro e escravidão de pessoas africanas de diferentes regiões da África. Elas foram deslocadas do continente, desembarcadas de forma brutal nas Américas para realização do trabalho escravo, e essa situação levou à configuração geopolítica e racial atual, e também

processo histórico contínuo expandido por movimentos migratórios posteriores.

É oportuno descolonizar perspectivas hegemônicas sobre a teoria da interseccionalidade e adotar o Atlântico como locus de opressões cruzadas, pois acredito que esse território de águas traduz, fundamentalmente, a história e migração forçada de africanas e africanos. As águas, além disto, cicatrizam feridas coloniais causadas pela Europa, manifestas nas etnias traficadas como mercadorias, nas culturas afogadas, nos binarismos identitários, contrapostos humanos e não humanos. No mar Atlântico temos o saber duma memória salgada de escravidão, energias ancestrais protestam lágrimas sob o oceano (Akotirene, 2019, p. 15)

Neste sentido, ressalta-se a importância das seis décadas de investigação acerca do 'sistema-mundo colonial-moderno racial' desenvolvida pelo sociólogo peruano Anibal Quijano (1997). Esse pensador determina que o projeto imperialista europeu "inventou" as Américas e que, a partir do momento que trouxe o colonialismo para nossas terras com a exploração dos recursos naturais e dos corpos sobre a terra, acabou por definir o *modus operandi* de como seriam nossas vidas depois dessa experiência de domínio e controle, pautada na violência e na diferença racial, imposta - obviamente - pelo homem branco, rico, cristão, patriarcal europeu. Assim sendo, todo e qualquer perfil de indivíduo que não se 'enquadre' nessa descrição categórica está, em tese, subjugado à ordem da ferida colonial que ainda persiste nas Américas.

Logo, os efeitos deletérios e ainda muito danosos da ferida colonial no presente, Quijano (2005) denomina de 'colonialidades': assim divididas de acordo com o tom de objetificação e exploração econômica: colonialidade do poder, colonialidade do saber e colonialidade do ser. Maria Lugones (2020), cientista feminista aproveita dos profundos

4 *O Rio Te Chama* teve direção de Guilherme Godoy, orientação de Ariane Guerra Barros, elenco composto por Ana Carolina de Sousa Silva e Natalie Melody. A dramaturgia original foi concebida por Ana Carolina de Sousa Silva, a preparação corporal e vocal foi de Kaio França, figurino de Kazuo Iamaguti, Kaio França e Matheus Dobbi - que também assinou a maquiagem. Produção de Lorena Flumignan e Geovana Souza, divulgação de Tom Kyo e fotografia e Cadutz. Iluminação de Rodrigo Bento.

estudos de Quijano e amplia o debate pela ótica do gênero e define, assim, a colonialidade do gênero. Já Catherine Walsh (2005) se preocupa com a exploração contínua e devastadora dos recursos naturais no Sul Global e define o termo de colonialidade da natureza, igualmente inspirada pelos conceitos de Quijano.

Sendo uma das autoras mulher preta, nordestina e macumbeira, buscou-se reverberar o potencial dessas raízes e a vontade de ser um braço que pode contribuir para que elas fiquem mais fortes e firmadas nessa terra através do teatro, linguagem que promove o cruzamento de outras linguagens, compreendendo o palco enquanto meio de experimentação em que a arte e sociedade se relacionam, sendo a cultura um aporte que reúne as problemáticas sociais, os grupos, classes sociais e suas características. Divergir de perspectivas brancas que não representam ritos, histórias e experiências pessoais motivou as autoras a trabalhar em cena fontes históricas particulares, contando histórias pelo próprio viés, pois quando falamos de história e arte no Brasil, a tendência é fugir do que é realmente nosso: nossas cantigas, nossas danças, nossas comidas, nossas crenças e histórias.

Na medida que recaem as armações teóricas que estudam os produtos artísticos, enquanto produção material da vida social, que pode ser semelhante ou distinta, o fato é que na relação entre arte e sociedade que desembocam na cultura, tem-se a diversidade, a estrutura, a influência, a busca por identidade, o apagamento de identidades através do processo de dominação de massas, tendo a produção cultural enquanto ferramenta, e a relação de poder que resulta no que é alta cultura e o que não é considerado cultura.

Neste trabalho, tem-se uma (re)contagem da história que viabiliza o cruzamento de temas como racismo, religiões de matriz africana e afro-indígena, tendo o objetivo de gerar identificação e colocar o negro enquanto narrador e sujeito da própria história. Era para ser sobre um rio, mas a agitação

das águas acabou transbordando para outro lugar: os encantados, as mães d'água, e, ancestralmente, os navios negreiros. O movimento da água foi escolhido por suas moléculas que podem ser capazes de se movimentar entre o passado, o presente e o futuro. A busca por identidade é um marcador forte e capaz de direcionar trajetos, como uma forma de criar ciclos de transformação dentro de uma postura antirracista. Neste sentido, o escritor Juremir Machado Silva (2003) fala do imaginário individual que se dá pelo reconhecimento no outro na citação abaixo.

A construção do imaginário individual se dá, essencialmente, por identificação (reconhecimento de si no outro), apropriação (desejo de ter o outro em si) e distorção (reelaboração do outro para si). O imaginário social estrutura-se principalmente por contágio: aceitação do modelo do outro (lógica tribal), disseminação (igualdade na diferença) e imitação (distinção do todo, por difusão de uma parte). No imaginário há sempre desvio, no desvio há potencialidade de canoização. O imaginário explica o eu (parte) no outro (todo). Mostra como se permanece individual no grupo e grupal na cultura (Machado Silva, 2003, p. 13-14).

E se o outro que estiver em evidência é completamente diferente de você, quais imaginários explorar para obter identificação? O discurso é uma formulação capaz de moldar a estrutura, em que vieses se estabelecem, tornam-se uma barreira em que a existência de algumas narrativas tende a se apagar de forma completamente formulada e permeada pelo poder e ordem de tal discurso.

Ou seja, uma organização discursiva conservadora que atravessa a religião, a ciência e consequentemente a sociedade no qual o sujeito, torna-se algo fragmentado e em constante mudança, influenciado por discursos de poder e por práticas sociais, a identidade é, então, vista como uma estruturação que precisa ser repensada quando levado em consideração a relação de controle, que permeia a criação identitária de forma censurada, o filósofo ressalta a importância de subversão de tais formas

discursivas, como uma proposta da proliferação de falas diferentes, em que sujeitos diferentes ocupe esta posição de escrita e pronúncia de outros discursos.

O escritor Lima Barreto escreveu a obra dramática intitulada *O negro* (1905), texto que pensava o teatro e a literatura como veículos abolicionistas; O TEN – Teatro Experimental do Negro foi fundado em 1944, por um grupo de artistas e ativistas que compreendiam o cenário da época e enxergavam na palavra e na encenação uma potência para discutir os dilemas da população negra brasileira. Um processo de luta que integrava intelectuais negros, tendo como principais nomes Maria Nascimento Guerreiro Ramos e Abdias Nascimento: um coletivo que já trabalhava as tradições religiosas, que incluía não-atores e alfabetizava pessoas para que elas pudessem ler os textos. Posto isso, o processo de aquilombamento e esses pensamentos latentes nesta pesquisa e muitas outras seguem buscando maneiras de lidar com os rastros da escravidão.

O corpo preto e o Cabeça de Cuia

Esta ordem colonial prende os negros num lugar de vilania, em que os heróis são sempre brancos. Aos negros, a margem, marginalização, e “[...] é preciso criar novos papéis fora dessa ordem colonial (Kilomba, 2019, p. 69).

Recorremos às palavras de João Paulo Petronílio: "Tive uma educação familiar com o possível entendimento do que meu corpo é, na condição de preto; cor que é inerente à minha existência e consequentemente representa uma relação com o mundo e com o que nele permeia" (Petronílio; Pronsato, 2019, s/n). Esse corpo preto conectado com as raízes, com a natureza, corpo que deixa os

orixás⁵ dançarem através dele, que não calça chinelos no ápice das energias ancestrais, corpo atravessado por diversos travamentos sociais, é também um corpo que traz potência, traz narrativas e bebe de outras fontes, perpassa auto identificação.

“O corpo não se fragmenta, mas se compõe dia a dia na amplitude do existir. É o corpo que está sobre os pés, sendo os próprios pés e na medida em que é corpo-espaco-tempo é memória e ancestralidade como um ‘nó de significações vivas’” (Merleau-Ponty, 1999, p. 205). Um corpo/memória, fio condutor de vontades e expressões conflituosas, solto como as moléculas da água, todavia congelado dentro de formas para fazer gelo e formas eugênicas e silenciadoras! Quando nos reafirmamos, não somos repetitivos e nem enfadonhos, a repetição promove fixação, de ideias e de si mesmo; é está/ esteve presente, apesar de muitas vezes estar fora de seu real contexto.

Partimos do lugar cultural africano que é um lugar desterritorializado. Pela diáspora negra e pela própria aventura humana, o lugar cultural africano tornou-se um entre-lugar. O Brasil é assim. O candomblé é assim. A macumba é assim. A feijoada é assim. O “tempo livre” é assim. Os blocos afros de Salvador são assim. Assim é a cultura afro-descendente. Ela é um entre-lugar, não sem um lugar. Ela tem uma identidade forjada na trama das identidades (Oliveira, 2007, p. 105).

Como fruto de entre-lugar, conceito cunhado por Silviano Santiago na década de 1970, projetamos as noções entre limites e fronteiras que não

5 Orixá é designação genérica das divindades cultuadas pelos iorubas do Sudoeste da atual Nigéria, e também de Benin e do Norte do Togo, trazidas para o Brasil pelos negros escravizados dessas áreas e aqui incorporadas por outras legiões fonte: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/110138%23:~:text=Resumo-,Os%2520itans%2520s%25C3%25A3o%2520narrativas%2520transmitidas%2520oralmente%2520que%2520cont%25C3%25AAm%2520conhecimentos,%2520valores,-com%2520os%2520ancestrais%2520e%2520o>

se limitam à espacialidade, em que percebemos a suspensão que esse espaço nos coloca. O Brasil é essa suspensão, que com suas características e misturas se torna lindo, diferente e igual ao mesmo tempo; mas também percebemos esse entre-lugar como um grande muro que nos afasta de nós mesmos, fruto da estrutura histórica-social que desata o nó das significações de cada um. Em nosso país essa suspensão histórica que nasce na invasão, devastação de povos originários e estupro - tanto de mulheres pretas como indígenas -, são marcas e formas que ainda hoje são utilizados para deslegitimação de nossas raízes, uma sociedade que tentou se embranquecer em cem anos com o processo de eugenia, e que escravizou por mais de trezentos anos parte do seu povo. Nossas correntes espirituais deixam de ser correntes de ferro que prenderam os corpos dos nossos ancestrais e se tornam correntes energéticas que fazem com que nunca mais nos sintamos sozinhos. A imensidão simbólica, de fé e disciplina que essa metáfora representa é capaz de fazer desse corpo uma potência latente em propósitos cênicos e artísticos.

Desta forma, viajamos até o Piauí, e bebemos a fonte da lenda do Cabeça de Cuia, às margens do rio Parnaíba, que pagamos apenas dois reais e cinquenta centavos pela travessia. Navegando nesse rio, reavivamos a história de Crispim, o Cabeça de Cuia, reflorestando e revivendo os povos nordestinos e nortistas, que têm as lendas folclóricas como traços muito fortes de suas culturas.

Muitos anos atrás
Existiu no Piauí
Um pescador que pescava
No Parnaíba e Poty.
A sombra da maldição
Estava perto de si.
O seu nome era Crispim
Cresceu sem religião,
Sem pai pra lhe dar conselho,

Sem amigo e sem irmão,
Sua mãe muito velhinha,
Sem mágoa no coração,
Acontece que Crispim
Não aprendeu a trabalhar.
Para sustentar a mãe,
Ele tinha que pescar.
Quando não pescava nada,
Danava a esbravejar...]
(Costa, 2007, s/n).

Crispim era um menino pobre que morava com a mãe às margens do Parnaíba, família que se sustentava da pesca. O garoto era extremamente explosivo e ficava zangado quando não conseguia pegar nenhum peixe. Certo dia, Crispim foi pescar e não conseguiu nada em sua pescaria, então voltou para casa muito irritado e com fome. Chegando em casa, sua mãe tinha preparado uma sopa de ossos; o menino faminto e furioso quando viu aquilo ficou cego de raiva e jogou o osso na cabeça da mãe. O golpe foi fatal, mas antes de morrer ela lhe rogou uma praga: que Crispim vagaria pelo rio Parnaíba e rio Poty, se tornando um monstro com uma cabeça enorme, até que conseguisse devorar sete marias virgens. E assim nasceu o **Cabeça de Cuia**. Essa é uma história antiga contada por muitos nordestinos e trazê-la para o teatro é uma forma de alimentar e propagar uma perspectiva decolonial para a cena.

Diáspora na construção cênica – O Rio te Chama

A pesquisa de criação se deu a partir de signos como: dança, cores, histórias, músicas e objetos mesclados com toda a construção técnica teatral estudada na grade curricular de um curso de Artes Cênicas, que por sua vez coloca em desvantagem de aprendizagem saberes pretos ou indígenas -. Em *Memórias da Plantação*, Grada Kilomba (2019) ilustra a universalização do conhecimento baseado em um recorte de gênero, de raça, de classe e de localização, neste sentido o que intentamos aqui é mais uma tentativa de (re)direcionar o olhar através

de outras lutas.

A premissa de pensar o corpo e prepará-lo surgiu do *script* básico de toda montagem, o solo já não era mais solo. Sabíamos que precisaríamos de uma boa preparação corporal e emocional para vivenciar esse momento. Treinos aeróbicos foram realizados para trabalhar resistência, jogo de tiro ao alvo com a contação da lenda simultânea, Xirê⁶ de Oxóssi e Oxum, projeção vocal, trabalho de articulação, trabalho de relaxamento com massagem, interação com objetos, contação de história, dança do Cavalo Piancó, aquecimento com forró e trabalho rítmico através do tambor e do triângulo.

Os ensaios seguiram a seguinte ordem: preparação corporal e vocal, alongamento, depois caminhada pelo espaço com comandos a serem seguidos e a finalização se fazia com o Xirê de Oxóssi, orixá. A dança do orixá foi utilizada como forma de aquecimento corporal. Cada orixá tem sua dança e cânticos específicos que, neste processo criativo, foram utilizados como potencialidades na preparação corporal, pois requeria atenção para a execução dos passos, promovia aquecimento - pois exigia concentração entre respiração e movimento -, resultando em um corpo pronto para trabalhar, que contribuiu na formação de um corpo preparado para a cena. Importante ressaltar que o signo da dança, no caso, o Xirê, fora de contexto religioso é de fato trabalhado em âmbito corporal e não propunha nenhuma relação com o religioso que não fosse de ordem simbólica, desta forma, permitimos o sagrado como inspiração dentro da criação artística.

Além disso, brincamos também com cantigas de roda, enfatizando as cantigas regionais. Dançar e cantar ao mesmo tempo tecnicamente propõe um trabalho corporal e vocal dentro de uma atmosfera

específica, e são pontos que vão se fazendo ritual, promovendo uma transposição de espaço no imaginário.

Após o trabalho corporal, de projeção vocal e de sustentação da respiração, iniciava-se o momento de cântico no qual havia a participação do tambor, era um momento antes de começar o ensaio de cena, funcionando como inserção dentro do âmbito do texto e da montagem como um todo. O tambor tinha o poder de acordar energias internas, e nesse processo foi peça chave para o início das passagens das cenas. São quatro ou cinco minutos nos quais o tambor tocava e a atriz caminhava pelo espaço cantando o ponto⁷ que viesse à cabeça, como uma forma de conexão com a corrente espiritual a fim de imergir nessa energia.

Após esse momento, adentrava-se na dramaturgia, que trazia consigo uma certa complexidade por ser um texto de estrutura pós dramática⁸. Por ser um trabalho guiado a partir de pesquisas próprias, o diálogo e a contação de história foram peças chaves para a compreensão das ideias em todos os âmbitos de criação, seja na direção, no figurino, no cenário e afins. Para contar a trama sucedeu-se a contação da história partindo da ótica dos personagens da lenda, ora Crispim, ora a Mãe, ora Pescador ou Narrador, em um processo que mesclava dramaturgia e cena.

Do texto ao corpo, do corpo ao texto, de forma decolonial este trabalho elegia traços da própria existência, influências e cultura, como o Cavalo Piancó⁹ como dança de referência; o triângulo como

6 O Xirê é uma palavra Yorubá que significa roda, ou dança para a evocação dos Orixás, conforme cada nação. Na tradição religiosa do candomblé, o ritual conhecido como Xirê Orixá é a festividade ritualística que está relacionada na comemoração do nascimento de um adepto dentro de uma comunidade de candomblé, ou mesmo para homenagear algum orixá em específico.

7 São os cânticos sagrados de religiões afro-brasileiras que têm diversas funções como, por exemplo, contar história, homenagear uma entidade ou convidá-la ao convívio no centro.

8 O teatro pós-dramático se desprende da presença de um texto dramático como guia e presa pela encenação enquanto uma ação artística. Ou seja, não se prende a linearidade dos fatos de uma narrativa, funciona como um mosaico.

9 O Cavalo Piancó é uma dança de pares com formação em círculo encontrada no Município de Amarante,

elemento musical; o banho de força e as saudações aos orixás, o pé descalço em cena, os cânticos e a correnteza do rio no corpo.

Alia-se a isso o primeiro elemento cênico a ser trabalhado: uma tarrafa, a rede de pesca. A rede levava a diversas interpretações e representações, como: fartura, prisão, confusão, ligação etc. A ideia era mastigar minuciosamente as possibilidades de criação e de caminhos, veredas que possibilitassem conexões a crenças e opiniões, que um pedacinho do Piauí tomasse formas através da dramaturgia e da cena.

Dessa forma, a ideia era que ainda na fila de entrada do espetáculo, o público recebesse um banho de mão¹⁰ e as instruções em quais áreas do corpo passar, como cabeça, cotovelos, calcanhares e mãos. Havia luz de arquibancada para entrada do público, em seguida blackout para entrada de atrizes, e assim estavam dispostas no palco; Natalie Melody em pé em seu set musical e a atriz e autora Ana Carolina sentada dentro do barco, cada uma em uma ponta. A cena iniciava com uma batida no peito que simbolizava os batimentos cardíacos, e aos poucos a luz ia aumentando, com o tambor acompanhando as batidas, um momento para o público visualizar o espaço, os aspectos e também para a criação de uma atmosfera ritualística. A **cena um**, era um momento de triangulação¹¹ e conexão a partir do olhar para o público.

Piauí, cujos participantes dançam imitando o trote de um cavalo manco.

10 O banho é um banho de força, pode ser feito de várias formas, o utilizado para esta montagem conta com ervas são elas; Alecrim, manjerição e folha de laranja, além das ervas temos, cachaça e alfazema. O banho foi preparado bem antes das apresentações, para que as ervas ficassem de molho e o banho ficasse em seu ponto certo, quanto mais tempo, melhor. O preparo conta com um momento de concentração e ritual com as folhas, corpo limpo, cânticos durante o preparo e vela acesa.

11 O conceito teatral criado por Michael Chekhov (1928), consiste em uma técnica que ajuda o ator a criar uma conexão dinâmica com o palco, alternando a atenção com três pontos, formando um triângulo.

O início do movimento se dava de acordo com as batidas do tambor e a cantoria ocorria enquanto movimentava-se pelo espaço em volta do barco em direção ao meio do palco para iniciar a contação da história, e também realizar movimento de lavagem de roupa; aqui tem-se a inspiração no arquétipo das lavadeiras da beira do rio. Carregava consigo as explicações iniciais e o convite para embarcar na história, no rio, na fantasia e no ritual. Como um chamado, o sino toca e o rio chama.

Logo após havia uma partitura corporal com algumas movimentações específicas de saudações aos orixás - Oxóssi, Xangô, Iansã, Iemanjá, Nanã, Oxum, Ogum - e o componente Tempo; todos os elementos aglutinados a movimentos de dança, a ideia era compor fluidez. Seriam como as correntes das águas, o movimento ilustraria a movimentação de um rio calmo e carregado de histórias nas quais são os símbolos das saudações. Esse trecho funcionava como um provocador de imaginação, pelo fato de serem códigos não só de uma religião, mas sim de uma cultura. Cenicamente é possível criar vários caminhos para entender o que esse percurso representa, tanto para quem já identifica sobre o que se trata, quanto para quem não faz a menor ideia. Aqui tínhamos uma primeira quebra, que se iniciava com a contagem dos números de um a sete: esses números eram referentes às sete marias virgens da lenda, que serão mencionadas posteriormente. E então a figura do pescador se mostra eufórica ao explicar sobre a pesca e sobre o rio, se tem uma cadência, entre o mistério das águas e a correria do pescador em seu dia a dia, enquanto prepara sua tarrafa para ser jogada na água, o peixe pescado: é o triângulo, o pescador o pega e metaforicamente falando sobre cadeia alimentar, em que a poética da cena abria espaço para o silêncio (que não demora muito). Mais uma vez uma quebra, a calmaria momentânea. A Cena é imbuída do som do triângulo junto com o tambor.

O final dessa cena mergulhava nas entranhas da poética e subia à superfície com o som dos

instrumentos e um trecho do hino do Piauí que falava sobre o rio em questão. Neste momento haviam dois traços simbólicos: a musicalidade e a dança. O critério de escolha para os instrumentos de percussão foi justamente a familiaridade com o cotidiano da cultura nordestina e de terreiro. O triângulo, tão bem conhecido no forró pé de serra; e o batuque. Encerramos a cena com uma comunhão de espaço, música e dança no qual o público era instigado a participar de forma ativa, cantar junto. A tarrafa agora já não era mais tarrafa, era saia, o público aos pouquinhos ia diminuindo o volume da voz e seguíamos para o próximo momento.

O que acontecia no palco jamais será o que acontece em chão sagrado de terreiro, entretanto o símbolo mais uma vez cria janelas para esse viés, o fim da cena remetia a uma gira¹²: a ideia era "baiar" e se envolver em toda energia que o ritual teatral nos oferece. Esse momento foi um dos momentos mais marcantes, partindo da sinergia que ato de rodar pode proporcionar, entrecruzando espacialidade, concentração enquanto personagem, pensamentos que atravessam o personagem, o som do tambor, os olhos do público e as vibrações internas das chamas que se acendem na conexão de si consigo mesmo e com os outros.

"Caiu na rede é peixe", era o lema inicial da **cena dois**: joelho no chão, corpo envolto pela rede, rígido, a voz do personagem narrador grave, vinha embargada para dizer que o rio não é só água doce, tem lixo também. Como uma criança que cata conchinhas na beira da praia, o personagem pegava os ossos dispostos em volta do barco e os carregava no colo enquanto contava sobre o dia em que Crispim matou sua mãe, passos lentos em uma reta diagonal que se interrompe em uma virada brusca, luz vermelha. Agora, a personagem Mãe do Crispim rogava a praga num ato de fúria, que aos poucos perdia a potência, ao sentir o sangue quente escor-

rendo e a dor da pancada na cabeça. Diria que é um momento de confusão; de quem é a culpa? Da mãe? Do filho? Da situação? Ela tenta se livrar da rede, tomada pela dor e tensão, mãos na cabeça, respiração ofegante, aos poucos vai caindo, vai chorando, se põe de joelho, um misto de dor, revolta e mistério, conta de um a sete acompanhada do tambor para avisar as marias virgens do perigo do Cabeça de Cuia, seu filho Crispim. Ao fundo, a voz de Natalie Melody ecoava cantando o segundo cântico, enquanto a rede se tornava Crispim bebê, e sua mãe lhe ninava até o berço, no caso, o barco.

Neste momento havia a transição para a **cena três** que era marcada pela música e troca de roupa. Crispim ganhava vida, um bonequinho feito de madeira e isopor pintado com tinta feita de terra. Neste momento, Natalie Melody vinha para o meio da cena, e juntas as atrizes trabalhavam com o boneco utilizando algumas partituras corporais (Figura 1). Crispim não tinha o formato completo da cabeça, a parte do crânio foi substituída por um balão que era enchido em cena até estourar, como forma de representar o momento em que ele virava o Cabeça de Cuia.

A cabeça ia crescendo – o balão inflando – enquanto a praga rogada por sua mãe ecoava. Depois disso, o boneco tinha movimentos de boiar até repousar na margem feita com pedaços de espelhos que ficavam no proscênio.

Figura 1 - Boneco Crispim na Cena Três.



12 A "gira" é nome que se dá ao culto da umbanda, e acontece nas casas de umbanda constituída por orações, cânticos e incorporação de entidades.

Fonte: NAC, Dourados, 2023. Foto de Caduts.

A transição da cena três para a cena quatro seguia o fluxo da voz de Natalie Melody, e enquanto havia troca de figurino, uma luz evidenciava o boneco sobre os espelhos: Crispim se encantou, virou o Cabeça de Cuia e agora morava no rio.

A penúltima cena carregava o sarcasmo em suas entranhas, com a proposta de brindes enquanto Ana Carolina batia e rebatia em seu próprio corpo. A cena alimentava-se da atmosfera do escárnio, mergulhava através dos olhos no público a fim de expor as fissuras do sistema. Iniciando ainda sutil, sorridente, as pancadas eram leves; todavia, com o decorrer dos fatos contados, a mesma ganhava densidade, os tapas ficavam mais fortes, e os risos do princípio se engessam. A cena tinha como intenção questionar, revolver o imaginário e interpretação de cada um. O elemento espelho agora aparecia na movimentação, atrizes com movimentos espelhados em complementação à ideia de espelho quebrado, de oportunidade e de exceção continuar sendo exceção baseado na regra do sistema.

A Quinta e última Cena vinha carregada de uma energia diferente, depois de uma trajetória dos personagens no decorrer de toda a peça, chegava a hora de fechar o ritual teatral. Essa cena era como um bálsamo para nossas feridas, tinha energia de mãe e de natureza, propunha a conexão de si consigo mesmo. Voltamos à corrente das águas, às forças das orixás femininas das águas doces e salgadas, que adentravam o público com reflexos de espelhos, numa perspectiva mais intimista pautada na fé, fé no trabalho realizado que ia chegando ao fim, fé de quem saiu de suas casas para assistir, fé na arte, na existência e no íntimo de cada um. Como filha de orixá Oboró¹³ o espetáculo foi encerrado com um bate cabeça à beira do rio, como forma de demonstração de respeito à corrente das águas e

com um cântico de firmamento de cabeça.

O cenário era constituído de uma rede de pesca, um barco, o **Gongobila 23 PI**, com nome representando o nome do orixá Oxóssi Gongobila, o número referente ao ano de apresentação, e a sigla é do estado do Piauí. Além do barco, adereços de cena complementam o cenário: espelhos no proscênio que representavam a beira do rio, um sino pequeno, um *set* musical com alguns instrumentos (tambor, triângulo, pau de chuva e chocalho), que eram utilizados nos efeitos sonoros e musicalidade. Além disso, o boneco que interpretava o menino Crispim, os ossos e o figurino trocado em cena.

O Rio Te Chama tinha como paleta de cores o amarelo, cor da orixá Oxum; o azul, cor da orixá Iemanjá; o branco e o marrom. Cores presentes tanto no figurino e maquiagem, quanto no cenário e iluminação (Figura 2). Sobre figurinos Ana Carolina: figurino 1 - camiseta de botão branca e calça de malha branca com retalhos laterais em azul e amarelo, pensados para dar movimento durante a cena e incorporar a premissa de água, balanço e leveza; figurino 2 - um maiô bege e uma segunda pele feita de tule marrom personalizado, com desenhos de símbolos de diversos orixás pintados com pigmentos naturais a partir de terra e cola e uma rede de pesca decorativa de cor branca. O figurino de Natalie Melody era uma blusa de botão e uma calça de linho.

O penteado foi realizado com trança tiara e trança nagô com detalhe em búzios¹⁴ (Figura 3), a fim de trazer um pouco da estética afro.

14 Búzios são moluscos gastrópodes marinhos (conchas de praia) de vários tamanhos, em forma de fuso. O jogo de búzios é uma das artes divinatórias utilizado nas religiões tradicionais africanas e nas religiões da diáspora africana, considerado um dos oráculos mais antigos.

13 **Oboró** é o termo Yorubá usado no candomblé e umbanda para designar **orixás** do sexo masculino.

Figura 2 – Cores amarelo, azul e branco em cenário e figurino.



Fonte: NAC, Dourados, 2023. Foto de Caduts.

Figura 3 – Trança nagô (esquerda) e trança tiara (direita), com búzios.



Fonte: NAC, Dourados, 2023. Foto de Caduts.

Considerações Finais – Diálogo e futuro:

A história do *Cabeça de Cuia* é a lenda mais conhecida em todo o Piauí, e segue viva. O rio está lá, os pescadores estão lá, os mais velhos estão lá, contando essa história que passa de geração em geração, os costumes de não ir a beira do rio à noite, as famílias pobres que vivem na zona norte da cidade de Teresina ainda estão lá, o mito do Cabeça de Cuia ainda é vivo porque todos os elementos que lhe compõem seguem vivos, inclusive o próprio Cabeça de Cuia que se faz presente tanto pela crença, quanto pela dúvida. A nosso ver, essas histórias e vivências podem moldar e potencializar características e costumes específicos daquela região.

Parece retórico quando falamos em explorar a decolonialidade, pois nos consideramos decoloniais, fruto de histórias deturpadas, que reverberam. Arte é política, o teatro é capaz de espalhar ideias, olhares e pensamentos e esse é o motivo da pesquisa: resgatar a identidade, subverter narrativas, querer ser degrau para quem vem depois. O texto, a cena, a pesquisa são sementes plantadas para dar frutos a quem vem mais na frente.

Por este prisma, de um texto decolonial surge uma performance decolonial no sentido de abastecer a conscientização da contínua exploração do sujeito não-eurocentrado e norte-americano-centrado; no sentido de, após esta conscientização, alavancar processos de luta por meio de epistemologias outras, assim como se pretende no teatro aqui abordado para descalcificar o imaginário deixado pela ferida colonial. Leituras, escritas e ações decoloniais são urgentes e necessárias! Neste sentido, este tipo de atuação rompe com as colonialidades do ser e do saber, pois apresenta e expõe saberes outrora silenciados, racializados e marginalizados e, ademais, expõe para restaurar uma dívida histórica e promover saberes ancestrais por meio dessas novas epistemologias, oriundas de sangue, suor e lágrimas de indivíduos que foram 'descartados' pelo

sistema mundo colonial moderno. Segundo Maldonado-Torres, acerca desta problemática, temos:

O projeto de colonizar a América não tinha apenas significado local. Muito ao contrário, esse projeto forneceu o modelo de poder ou a base mesma sobre a qual se montaria a identidade moderna, aquele que transformaria, então, em uma identidade inequivocamente ligada ao capitalismo mundial e a um sistema de dominação estruturado em torno da ideia de raça. Esse modelo de poder está no coração da experiência moderna. (2022, p. 15).

As perspectivas atuais, ainda que fragmentadas, trazem uma geração que não esquece as marcas da escravidão, que seguem em reverberação, mas que também constroem caminhos de exaltação da própria existência. Um dos mecanismos é a produção artística que critica o colonialismo e a colonialidade, utilizando linguagens e estéticas que desafiam os padrões ocidentais, validando as aspirações e anseios colocados no âmago de povos que redesenham os próprios rastros. A história do cabeça de Cuia é por si só a figura de um corpo negro, uma crinça negra ribeirinha nascida na periferia de Teresina/PI em que seus conflitos se revelam devido a todo o processo social de marginalização. A peça montada pensa os símbolos envoltos pelo processo diaspórico que de alguma maneira endossa o cotidiano de 56%¹⁵ da população brasileira.

Durante o processo de criação houve a fundação do ITAN, grupo de teatro cujos membros são majoritariamente negros, e que passou a existir enquanto vitrine artística para práticas e pesquisas especificamente voltadas para a cultura afro-brasileira dentro do teatro e da literatura, não somente nos palcos ou nos textos, mas também em oficinas e projetos de extensão. A peça circulou por mais de seis cidades no estado do Mato Grosso do Sul

realizando mais de vinte apresentações, buscando a partir da linguagem teatral, formas de subverter as colonialidades e gerar discussões a respeito das questões raciais.

Através da mediação teatral foi possível colocar em prática, todos os signos e símbolos trabalhados no processo de montagem, enquanto maneira de aproximar-se do público e desmistificar os estereótipos sobre raça e religiosidade afro-brasileira. O projeto também adentrou as escolas enquanto projeto de extensão, com atividades voltadas para literatura, teatro e musicalidade negra, com as oficinas de escrita pensando os mitos regionais do MS e também os Itans¹⁶ dos orixás, musicalização utilizando os instrumentos utilizados na peça, e oficina de construção de bonecas pretas, estratégias para aflorar a ideia de pertencimento e propagar uma cultura tão rica. Na qual, a reminiscência é um recurso para e reavivar as lembranças e os costumes, uma argumentação pela busca através da confluência dos traços, língua, costumes, cores, cânticos e tudo aquilo que compõe a cultura e a identidade de um povo. Ou seja, o teatro neste contexto é o elo capaz de mediar questões sociais, raciais e artísticas enquanto fortalecimento do teatro negro e de como essas ferramentas se inserem na sociedade para além da cena.

Todas formas, técnicas e símbolos utilizados nesta pesquisa prática, não buscavam imitar o que acontece dentro dos terreiros, pois o sagrado é sagrado e só se faz dentro do contexto específico, o que tínhamos latente era a exploração, investigação simbólica e cultural que estavam para além da religião, pautadas na identidade.

15 Fonte: IBGE-Pesquisa Nacional por Amostra a Domicílios Contínua Anual, 2024. Publicado em: População – Ministério da Igualdade Racial.

16 Os itans são narrativas transmitidas oralmente que contêm conhecimentos, valores e ensinamentos sobre a vida e o mundo, onde a tradição da oralidade desempenha um papel significativo na cultura yorubá já que não existe registros escritos, onde a palavra falada é considerada uma conexão especial com os ancestrais e o divino. Fonte: Rodrigues & Silva, 2024.

Referências

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019.

BARRETO, Lima. O subterrâneo do Morro do Castelo. In: RESENDE, Beatriz; VALENÇA, Rachel (orgs.). *Lima Barreto: Toda Crônica*. Vol. I (1890-1919). Rio de Janeiro: Agir, 2004

CEVASCO, Maria Elisa. *As Dez Lições Sobre os Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

COSTA, Pedro. *Revista Piauí*. A Lenda do Cabeça de Cuia. 12. ed. São Paulo, 2007.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LUGONES, Maria. *Colonialidade e gênero*. Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. OLIVEIRA, Eduardo D. *Filosofia da ancestralidade*: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Ceará: Universidade Federal do Ceará, 2007.

MALDONADO-TORRES, Nelson. *Sobre a colonialidade do ser*: contribuições para o desenvolvimento de um conceito. Rio de Janeiro: Via Verita, 2022.

NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro*: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, vol. 18, n.º 50, pp. 209-224, São Paulo, 2005. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/ea/a/xdZ46VgVQH6ZL-dJssPqBV5S/> >. Acesso em: 18 set. 2024.

PETRONILIO, João Paulo; PRONSATO, Laura. De pés: corpo na encruzilhada – um transbordar poético autobiográfico. In: SANTOS, Daniel Costa. *Corpo e Diásporas performativas*. 1 ed. Jundiaí: Paco editorial, 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina. In: *Anuário Mariateguiano*. Lima: Amatua, v. 9, n. 9, 1997.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In.: LANDER, Edgardo

(org.) *A colonialidade do saber*: Eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: < <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/> >. Acesso em: 18 set. 2024.

RODRIGUES, José Aristony dos Santos; SILVA, Géssika Cecília Carvalho da. NS: A Oralidade do povo yorubá e suas lições para o ser humano. *Anais do X CONEDU*, 2024. Disponível em: < <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/110138%23::~-text=Resumo-,Os%2520itans%2520s%-25C3%25A3o%2520narrativas%2520transmitidas%2520oralmente%2520que%2520cont%-25C3%25AAm%2520conhecimentos,%2520valores,%2520os%2520ancestrais%2520e%2520o> >. Acesso em: 18 set. 2024.

SILVA, Juremir Machado da. As tecnologias do imaginário. Porto Alegre: Sulina, 2003. Mas ainda não tive tempo de conferir o que é preciso ajustar mais.

WALSH, Catherine. Introducion - (Re) pensamiento crítico y (de) colonialidad. In: WALSH, C. *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial*. Reflexiones latinoamericanas. Quito: Ediciones Abya-yala, 2005. p. 13-35.

Recebido: 10/06/2025

Aceito: 21/08/2025

Aprovado para publicação: 30/08/2025

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.