UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

DEPARTAMENTO DE ARTES

LICENCIATURA EM DANÇA

ORUNMILLÁ MOURA DE SANTANA

MEIA-NOITE: FRACTOS DE MEMÓRIA EM ESPIRAL

Recife
2021

ORUNMILLÁ MOURA DE SANTANA

MEIA-NOITE: FRACTOS DE MEMÓRIA EM ESPIRAL

Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo Científico) apresentado ao Curso de Dança da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Dança.

Orientador: Prof. Ms. Jefferson Elias de Figueirêdo

Recife
2021

ORUNMILLÁ MOURA DE SANTANA

MEIA-NOITE: FRACTOS DE MEMÓRIA EM ESPIRAL

Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo Científico), apresentado ao Curso de Dança da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Dança.

Recife, 06 de dezembro de 2021.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Ms. Jefferson Elias de Figueirêdo – Orientador
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Prof. Esp. Diogo Lins de Lima
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Lorenna Rocha da Silva
Historiadora, pesquisadora, crítica cultural - Quarta Parede

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha ancestralidade, àqueles e aquelas que me fizeram chegar até aqui e em estar vivo, aos encantados e aos orixás, assim como agradeço aos meus pais Vilma Moura da Silva (Vilma Carijós) e Gilson José de Santana (Mestre Meia-noite) pela vida, por promover encontro permanente com a arte em minha vida, por serem quem são, educadores, artistas, por acreditar e sonhar. Saúdo e agradeço também à ancestralidade mais nova, meus filhos Lótus e Odara, professores para mim. Esse caminho até este momento não poderia acontecer sem o grande incentivo, apoio, paciência, carinho, esporros e amor da minha companheira e grande amiga Natalie Revorêdo, te honro, te amo e sou grato a ti por me ensinar também a acreditar em mim. Agradeço todo acolhimento, respeito e disponibilidade de meu orientador e grande amigo Jefferson Figueirêdo, sou grato àqueles e aquelas que direta e indiretamente contribuíram para essa escrita e finalização de um longo processo de 2009 até aqui. Por último agradeço a mim mesmo, por conseguir dar conta desse ciclo, respeitar e acreditar no meu caminho, a ter paciência e sabedoria para diante de todas as tempestades aprender um pouco mais e me transformar. Gratidão.

MEIA-NOITE: FRACTOS DE MEMÓRIA EM ESPIRAL
MIDNIGHT: SPIRAL MEMORY FRACTS

Orunmillá Moura de Santana (UFPE)

Resumo: O presente artigo busca acessar os caminhos que acionaram a criação do espetáculo “Meia-noite”, de minha concepção, interpretação e direção, a fim de desvelar a estrada para sua construção, as pedras, buracos, obstáculos, espaços e pessoas presentes, consequentes encontros e trocas com os mesmos. Faz-se uso da memória no intuito de trazer à tona processos artísticos-pedagógicos e culturais presentes em minha trajetória pessoal, compreendendo que esse acesso torna-se fundamental para revelar a estrutura epistemológica e dramatúrgica em que a construção do espetáculo se ancora. Desse modo, a partir do encontro com as obras de autores como Domingues (2006), Ferraz (2018), Fortin (2006), Martins (2002), Rosa (2013), Rufino (2016), Santana (2021), Simas (2018), entre outros(as), esse artigo busca dialogar com conceitos que colaborem com o entendimento acerca da importância da construção de conhecimento afro-diaspórico para cena da dança brasileira. Com isso, propondo esmiuçar e problematizar as escolhas e resoluções encontradas no espetáculo, suas importâncias simbólicas e paralelo com a cultura popular.

Palavras chave: Dança. Meia-noite. Cultura negra. Memória.

Abstract: This article seeks to access the paths that triggered the creation of the show "Meia-noite" of my conception, interpretation and direction, in order to unveil the road for its construction, the stones, holes, obstacles, spaces and people present, consequent encounters and exchanges with them. Memory is used in order to bring to light artistic-pedagogical and cultural processes present in my personal trajectory, understanding that this access becomes essential to reveal the epistemological and dramaturgical structure in which the construction of the show is anchored. Thus, from the encounter with the works of authors such as Domingues (2006), Ferraz (2018), Fortin (2006), Martins (2002), Rosa (2013), Rufino (2016), Santana (2021), Simas (2018), among others, this article seeks to dialogue with concepts that contribute to the understanding of the importance of building Afro-diaspora knowledge for the Brazilian dance scene. With that, proposing to break down and problematize the choices and resolutions found in the show, its symbolic importance and parallel with popular culture.

Keywords: Dance. Meia-noite. Black culture. Memory.

1. INTRODUÇÃO

As histórias e memórias do imaginário afro-brasileiro atuam direta e indiretamente na construção de imagens na formação do corpo negro que dança, dialógica com o reconhecimento de identidade enquanto indivíduo e enquanto grupo, entendido na relação das limitações (gerenciadas pelo poder hegemônico) com as tentativas de construção e reconhecimento do fazer artístico do artista negro no âmbito cultural brasileiro. Entendendo que o corpo e suas escolhas são marcados não só pela memória quanto por sua trajetória, é possível buscar na história do Brasil locais que foram destinados à população negra, e, consequentemente, compreender que esses foram e são lugares que fundamentaram e fundamentam algumas escolhas, apontando para uma forma de percepção e de afecção particular, na arte, na dança.

Parto para escrita dessa temática com interesse em dialogar sobre minha prática artística e pedagógica associadas às de meus mestres e mestras formadores, na busca pelo conhecimento artístico pessoal e de minha ancestralidade, tão importante para elaborar novas formas de pensar/fazer a dança que venho construindo. Neste sentido, metodologicamente dialogo com Fortin (2006), acerca da autoetnografia, quando a mesma afirma:

> A autoetnografia (próxima da autobiografia, dos relatos sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si.” (FORTIN, Sylvie. 2006)

O uso de relatos diretos e memórias resgatadas se faz presente neste artigo, no intuito de desvelar as construções e reelaborações dos processos artísticos-pedagógicos e culturais presentes em minha trajetória, compreendendo que esse acesso se torna fundamental para revelar a estrutura epistemológica em que a construção do espetáculo “Meia-noite” se ancora.

O presente texto busca justamente acessar esses caminhos/memórias que acionaram a criação do espetáculo de minha concepção, interpretação e direção, a fim de evidenciar o desenvolvimento, a estrada, as pedras, buracos e obstáculos desse labirinto em espiral, o encontro com as entranhas desse processo e consequentes soluções encontradas por mim.

2. MEM[OR(AÇÃO)]

Nas décadas de 1970 e 1980, período de redemocratização brasileira pós período militar brasileiro, surgem movimentos precursores no promover de práticas afirmativas de arte e cultura negra em Pernambuco, com recorte em Recife e Olinda, mais especificamente em algumas de suas comunidades periféricas. Instigados pelo surgimento, espaço de ação e força do MNU, Movimento Negro Unificado, no Brasil e no estado destacam-se o surgimento de grupos que articulavam movimentação política e cultural de formas simultâneas, foram eles: grupos de capoeira, cias. de dança, conjuntos musicais e afoxés.

Em *"Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos"* o historiador Petrônio Domingues diz:

> O nascimento do MNU significou um marco na história do protesto negro do país, porque, entre outros motivos, desenvolveu-se a proposta de unificar a luta de todos os grupos e organizações antirracistas em escala nacional. O objetivo era fortalecer o poder político do movimento negro. Nesta nova fase, a estratégia que prevaleceu no movimento foi a de combinar a luta do negro com a de todos os oprimidos da sociedade. A tônica era contestar a ordem social vigente e, simultaneamente, desferir a denúncia pública do problema do racismo. Pela primeira vez na história, o movimento negro apregoava como uma de suas palavras de ordem a consigna: negro no poder! (DOMINGUES, 2006, p.114 e 115)

Essas palavras de ordem incitam à nós ações ainda mais diretas e nos tira da antiga "necessidade" em ser servil, aponta para nós negros em diáspora encabeçar movimentos para ocupar espaços de ação e poder em diversas áreas, assim como também nas artes. Quando não havia possibilidade de alcançar os espaços já existentes, uma estratégia era a criação de novos espaços de ação e poder, tendo como exemplo Palmares e demais quilombos, referência de sucesso às práticas negras em diáspora.

Gilson Santana, conhecido como Mestre Meia-noite, capoeirista, educador e bailarino com longa trajetória nacional e internacional com o Balé popular do Recife, articulado com as propostas de ação do movimento negro pernambucano funda, junto a Vilma Carijós, também bailarina e educadora com trajetória também com o Balé Popular do Recife, o Centro de Educação e Cultura Daruê Malungo, estabelecendo

sede na comunidade de Chão de estrelas em 1988, realizando atividades como grupo desde 1985.

Desde o surgimento o Daruê Malungo vem construindo uma história forte e consistente como centro formativo de bailarinos, músicos, educadores e artistas aliados às tradições culturais afro-brasileiras, tornando-se referência cultural da cidade e estimulando diversos artistas. O Daruê Malungo é uma Organização não governamental (ONG) e ponto de cultura reconhecido pelo governo estadual e federal desde 2010, o centro nasceu com o objetivo de apresentar as expressões da cultura afro-pernambucana às crianças, adolescentes e jovens em situação de vulnerabilidade social das comunidades de Água Fria, Fundão, Beberibe e, principalmente, Chão de Estrelas, em Campina do Barreto, onde está instalado o Centro. Trata-se de uma comunidade de baixa renda em que a maior parte da população é negra e muitas famílias são sustentadas pelas mulheres.

Em entrevista ao Portal Cultura PE, publicada em 01/09/2017, Vilma Carijós, presidente da instituição, declara:

> [...] O trabalho do Centro contribui para o empoderamento da comunidade, ajudando a criar mais oportunidades de educação para crianças, adolescentes e jovens que, por meio da cultura negra, resgatam a autoestima para lutar por uma vida mais digna. (CARIJÓS, 2017)

O Daruê já atendeu mais de 300 famílias desde sua fundação e atualmente atende 30 crianças e adolescentes com idades entre 5 e 17 anos, que participam de aulas de dança afro, percussão e artes plásticas. O espaço abarca também o Maracatu infantil Nação Estrelar, o Bloco Afro Daruê Malungo e a Cia. de dança Afro Daruê Malungo. O projeto sobrevive de doações ou de recursos provenientes de projetos.

Sendo eu artista formado pelo Daruê Malungo, pude vivenciar experiências formativas afirmativas e empoderadoras desde tenra infância, sendo filho de seus fundadores e mantenedores, Vilma Carijós e Gilson Santana (mestre Meia-noite), pude incorporar uma pluralidade de experiências e crescer num espaço de natureza colaborativa que incorpora as tradições e culturas afro-brasileiras em seu cotidiano.

Sobre esses processos de formação vividos, adentro meu próprio universo afetivo, com interesse também em compreender meus processos pessoais e

influências do Daruê, relacioná-los e problematizá-los, dialogando com os atravessamentos estruturais e sócio-político-culturais vivenciados dentro e fora de meu quilombo, Chão de estrelas. “Toda história é sempre sua invenção e toda memória um hiato no vazio”. (MARTINS, 2000, p.219).

Quando lembro de mim criança pela primeira vez, uma das primeiras imagens que me vem à mente é da criança negra sem camisa, shorts, descalço e com as canelas cinzentas brincando na rua não asfaltada em Chão de estrelas, meus amigos comigo tocando lata, jogando bola, festejando gol dançando maracatu ou dando saltos de capoeira em qualquer monte de areia ou na barreira perto do mangue, margens do encontro do rio Beberibe com o canal do Arruda. Essa imagem que me atravessa, constrói nuances temporais com várias das outras crianças pretas do Brasil, lugares de memórias presentes nos tempos que giram e espiralam em mim, em nós e sobre nós. Lembro-me também da minha avó, conhecida como Dona moça, de nome Iracy, benzedeira de sua região, de mim e minha grande família, um galho de pião-roxo, reza baixa e de uma força tremenda, era uma sábia das medicinas tradicionais e nossa grande cuidadora. A memória é corpo vivo e pulsante nas construções e escolhas dos caminhos e descaminhos do tempo.

A dramaturga, poeta e ensaísta brasileira Leda Maria Martins, sobre tempo espiralar, afirma:

> […] o tempo espiralar é uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, correlacionados. (MARTINS, 2000, p. 79).

Nesse trecho, Leda Maria Martins traz o conceito de tempo em espiral, me fazendo pensar/lembrar em minhas memórias como corpo presente sendo evocados para criação no processo inicial do espetáculo, como reativar movimentos/memória de meu aprendizado na capoeira e na dança, fez-me tornar real e atual no presente a minha história e dos meus antes de mim.

Chão de Estrelas é uma região território situada entre os bairros de Peixinhos e Campina do Barreto, no mapa do Recife não consta “Chão de Estrelas”, esse chão é uma grande invenção de quem um dia resolveu habitar um antigo terreno da marinha do Brasil cuidada por Severino José de Santana, o Biu Preto, meu avô. Conta-se a

história que toda a região era mato, mangue e cheia de muitos coqueiros, esses que por sua vez formavam no chão suas sombras, em forma de estrelas, logo, Chão de estrelas. O lugar ao longo da década de 50 do século XX foi sendo ocupado pela população preta pobre e necessitada de casa para morar, logo, barracos, palafitas e pequenas casas estreavam ali suas moradas, começando uma constelação familiar que enreda em mim também suas histórias.

Biu Preto, como diz o pseudônimo era preto retinto, natural de Nazaré da Mata, zona da mata norte pernambucana, negociante de animais, tinha a sabedoria da medicina veterinária da vivência, sendo sempre requisitado no tratamento de cavalos, vacas, cabras e bois, mesmo sabendo escrever apenas seu nome, chegava a prestar serviços para Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), uma matemática invejável, segundo meu pai.

Quando nasci (1990) a comunidade já havia crescido bastante, algumas casas, muitos barracos e palafitas, ainda rural, porém mais habitada. A pobreza e a vida difícil em diferentes aspectos aplicadas para a população negra dessa e de várias outras comunidades pelo Brasil era e ainda é regra, as construções e organização socioambiental seguem o padrão de precariedade impostos pela estrutura racista e colonial, faz-se com o que tem, com muita criatividade, aprendida por séculos de memória ancestral escravizada. Contudo, não só de precariedade a memória negra vive, a sobrevivência se mantém viva pelos saberes geracionais, oralidade que ensina como educar para sobrevivência, sabedorias africanas e indígenas, essas presentes em Iracy e Severino, em Meia-noite, em Vilma e em mim.

Segundo Fernando Ferraz (2018), professor na Escola de Dança da UFBA, pesquisador, cofundador do Grupo GIRA (Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios Afro-brasileiros e Populares):

> Esses fazeres negros precisam ser entendidos em sua complexidade e vislumbrados em suas contradições. As práticas das danças negras conectam com sensos de ancestralidade, pois são elaboradas a partir de saberes e fazeres da tradição, referenciais constantemente atualizados no tempo presente. Seus diversos usos do corpo refletem modos de vida incorporados coletivamente, filosofias e relações de respeito com os mestres. Os referenciais legados produzidos por artistas pioneiros são constantemente atualizados pela produção inventiva de jovens coreógrafos que instauram e atualizam políticas de resistência ao estabelecer links intergeracionais. Desta forma, a ancestralidade se realiza por práticas educacionais e sensíveis marcadas pela oralidade, fenômeno relacional e ético responsável por

> compartilhar os saberes e renovar as tradições.” (FERRAZ, 2018, p. 3).

Vilma e Meia-noite como criadores e professores construíram aulas, espetáculos, coreografias e vivem plena “pedagoginga” (ROSA, Allan da, 2013). A mim e aos meus contemporâneos alunos do Daruê Malungo fica também a responsabilidade para com esse legado e sua atualização, assim como foi dado aos primeiros. Como fala Ferraz, esses fazeres negros precisam de atualização e renovação, assim como respeito aos mestres e aos saberes em constante relação coletiva de construção, estabelecendo os links intergeracionais. Em seu livro “Pedagoginga, autonomia e mocambagem” o escritor e angoleiro Allan da Rosa trata da *pedagoginga*, definindo-a assim:

> a miragem da Pedagoginga é firmar no fortalecimento de um movimento social educativo que conjugue o que é simbólico e o que é pra encher a barriga, o que é estético e político em uma proposta de formação e de autonomia, que se encoraje a pensar vigas e detalhes de nossas memórias, tradições, desejos. (ROSA, Allan da. 2013. p. 15).

O Daruê Malungo é um espaço que surge como proposta de quilombo urbano, seus fazedores ali na periferia, lugar abandonado e a margem da ação do estado onde já residia descendentes dos pretos e pretas escravizados, fizeram daquele lugar morada permanente e com garantia de vida. Ali em Chão de Estrelas nasce um movimento socialmente engajado e abraçado na educação popular, fizeram e fazem acontecer o que Allan da Rosa chama de encher a barriga, pelo Daruê Malungo e outros grupos, de estética, política e acima de tudo em busca de autonomia.

Para começar a adentrar o universo do espetáculo “Meia-noite” não poderia não iniciar trazendo meus ancestrais e meu território (quem fui e de onde falo) preciso trazer o Daruê Malungo, Vilma Carijós e Meia-noite. Nesse encontro/caminho vielas são muitas, os caminhos são de pedras e cheios de atravessamentos, encruzas e topadas, remelexos de imagens-memória no desequilíbrio que ginga e teima não cair, pensar reverberações das minhas memórias-corpo como realizações criadoras, uma tentativa de tradução da tradição, construção em dança negra contemporânea ancestral, jogo com o tempo.

Sobre o corpo negro em Diáspora, Simas e Rufino declaram:

> É através do corpo negro em diáspora que emerge o poder das múltiplas sabedorias africanas transladadas pelo Atlântico. O corpo objetificado, desencantado, como pretendido pelo colonialismo, dribla e golpeia a lógica dominante. A partir de suas potencias, sabedorias encarnadas nos esquemas corporais, recriam-se mundos e encantam-se as mais variadas formas de vida. Essa dinâmica só é possível por meio do corpo, suporte de saber e memória, que nos ritos reinventa e ressalta suas potencias. (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 49)

Simas e Rufino no livro *"Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas" (2018)* trazem a importância da presente necessidade de olhar o corpo negro em diáspora de outra maneira, pois penso que é no e pelo corpo que é carregada a vida, a vida é memória biológica de nossos movimentos, gracejos e bailados em entrelaçada dança com outros corpos visíveis e invisíveis que transitam as encruzilhadas das territorialidades.

Na capoeiragem a ginga é movimento fundamental e primordial, segundo a qual sua tridimensionalidade física amplia-se também a outras dimensões relacionais, fazendo morada num conceito ampliado de corporalidade e significação. A partir da ginga é possível criar e negociar com os corpos em relação, espacial, simbólica, ritual e afetiva no jogo da vida. O pensar/agir educação e arte mais próximas às perspectivas ampliadas como a da capoeiragem no lugar da normatização institucionalizada das estruturas sociais, mostra-se urgente enquanto possível solução de sobrevivência de uma humanidade nas relações político-sociais que atravessam a contemporaneidade. Nesse jogo com o tempo, as permanências sobreviventes emergem como forças resilientes do processo colonizador esmagador.

No ensaio *"A capoeira do pensamento"*, Tiganá Santana (2021), filósofo baiano, cantor, primeiro brasileiro a compor em línguas africanas, afirma:

> Pensar pode ser transitar em meio a essas poéticas; transitar entre as possibilidades de poéticas (no sentido de fazeduras); transitar entre as poéticas das possibilidades; não chegar nunca por já se ter chegado desde o haver. A capoeira do pensamento é a ocupação do corpo no ar do mundo de forma simultânea à irrupção de um mundo a partir de um corpo – a partir, portanto, da encarnação da mobilidade do que vive: as passagens de fora dão-se dentro, num duplo que opera no fazer existir. Assim, a pergunta de Pastinha e a afirmação de Bimba não são voltadas a respostas – o que seria antifilosofia –, mas jogo de respiração nos pulmões a que se chama de experiência. (SANTANA, 2021, p. 85)

Pensar novas possibilidades de poéticas abre “frestas” (RUFINO, 2016), fissuras, um lugar para ser, questionar o ser e a forma de ser, aceitando também as rasteiras e as bênçãos como possibilidades de jogo, buscando possíveis respostas em comunhão com as dimensões envolvidas, muito mais interessadas nas perguntas que nas respostas, o convite vem a viver a experiência.

Segundo Simas e Rufino (2018):

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

O espetáculo Meia-noite chega para mim num momento cruzo de vida, encruzilhada fêmea, em que o caminho bifurca e o ato de escolha instaura transmutação, sendo filho de Oxaguiã me vejo nesse jogo energético direto com Exu e Oxalufã, de mãos dadas sendo ponte entre fronteiras, pego meus patuás e me preparo para o inevitável, abraçar as dores e jogar o corpo no abismo sem saber voar, certo de que durante a queda algo vai acontecer para que eu sinta os pés de volta ao Chão de Estrelas e siga.

3. ANCESTRALIDADE DO PRESENTE: ESCRITA VIVA SOBRE O ESPETÁCULO MEIA-NOITE.

O público chega, uma recepção, estou lá agachado, em acesso internamente àquela figura do menino de canelas cinzentas, olhar vivo, no pé da calçada, na encruzilhada, meu eu Exu, Orixá dos caminhos. Observo sinais das estradas que cada um, cada uma trouxe até ali para mim, o que vieram fazer? O que vieram ver? Expectativas. Enquanto olho os pés através dos olhos também me conecto ao meu próprio trajeto do dia presente, antes de estar aqui, onde estive e onde estou? Vivo esse estado de relação com quem veio e o que trouxeram, quem

trouxeram? Estar presente no tempo momento do permeável perene. Estabelece-se o lugar de troca, quem chegou deu o que tinha de dar para Exu, vamos trabalhar.

A cabaça na mão inicia a construção da história contada através do pó, branco de oxalá reluzente no linóleo preto, uma espiral, caracol, iniciado do centro e indo à extremidade que dissolve ao fim virando fumaça. Olhar para minha própria história me colocando no fim, porque tudo tem um fim, a fim de ser novamente começo, poeira espacial sonha ser planeta, enquanto os planetas, espiralam querendo encontro, abraço. Entro na espiral do tempo (MARTINS, 2000), me ocorre entrar num labirinto de memórias-tempo, minhas e dos que me constituem, entrando e entrando fundo, adentrando e encontrando a primeira célula embrionária. O pó que constitui meu caminho, o caminho da minha vida, uma espiral, mas também um vórtice que me atravessa ao longo do espetáculo. Uma espiral que sobe e também desce, é assim a capoeira, feita de torções que se espiralam para cima, para baixo ou para os lados, de acordo com a necessidade. O tempo é o que estabelece a criação dessa linha desenhada pelo movimento.

Nascimento. Quando foi a primeira ginga? Na capoeiragem há jogo de dentro, assim faço agora, movendo para fora voltado para dentro jogo em minha cabaça ancestral pessoal, no útero de minha mãe, esse que me acolhe, guarda e banha de amor e afeto com água. Me arrisco um mover semente, crescer de dentro para dentro, um mover ser embrionário, honrar o bio e crescer ali o melhor dos que vieram antes de mim, pedir licença e chegar ao mundo um aú cabeça, movendo a moleira saúdo meu Orí.

O jogo com o tempo começa, ou continua, os primeiros anos de vida-jogo são rascunhos de movimento dos grandes saltos do futuro, um futuro do subjuntivo que agita o pó temporal e cria novas atmosferas, borra o presente, cria os abismos necessários para o jogo tornar-se bom de ser jogado. Sendo esse embrião, eu levanto, danço o silêncio, olho para a frente e me mostro quem sou agora, neste momento, nesse presente.

Enquanto danço com o silêncio e me olho no espelho, outro corpo dança, a luz, ela corta e recorta nuances desse corpo, os focos de luz parecem dar um zoom, proporcionadas por *chases* luminescentes, a revelar parte por parte, isoladamente, os centros deslocados que compõem esse corpo. E aí, movendo, pouco a pouco, encontro minha parceira na luz e dançamos juntos. Os rascunhos de movimento voltam, em crescimento, abrindo e indo mundo a fora, expandindo a

roda, aprendendo mais a ser sendo, a buscar variações das bases constitutivas dos movimentos iniciais. Novos centros sendo acionados e fazendo parte do jogo. Maturidade.

A ambiência sonora que me acompanha desde o pó constrói até então conteúdo importantíssimo para o mergulho gradual dos elementos fundamentais do espetáculo, mas, a partir deste momento as ranhuras e estalos encontram o ritmo do corpo. O berimbau gravado improvisado previamente em estúdio dá o tom dos vácuos, quedas, abismos e posteriores vórtices corporais, pouco a pouco vou desfazendo as voltas da espiral com os pés do centro para fora, avançando e crescendo a cada camada descamada, volta a volta, parte por parte abrindo a roda enquanto cresce a movimentação, expande do centro corporal para as extremidades, até que com uma sequência de aús em velocidade, o berimbau e eu rasgamos o ar, finalizando esse primeiro quinto do espetáculo nesse súbito estridente, deixando o silêncio encontrar o espaço cênico.

Quebra de cena. Saio de cena e visto a calça branca do meu pai.

Vestido e na busca de encarnar, presentificar e escancarar o que tantos dizem da minha semelhança com ele e que tanto me atormentou em parte da infância e início da juventude, caminho em direção aos mestres berimbaus, Gunga, Médio e Viola, respectivamente, tocados e reverberados no corpo, criando uma nova célula de movimento a cada toque, mantidos em looping um após o outro. O berimbau Gunga é o grande sábio, tocado pelos mestres nas rodas, cabaça grande e som grave (avô). O berimbau médio sustenta o ritmo e conduz o tom que equilibra e media as relações (pai). A viola é espevitada, vira e revira, ataca e salta, sua sonoridade é ágil e agida (filho). Suas sonoridades vão sendo sobrepostas, assim como as células coreográficas experimentadas no corpo. Assim como chegam, vivem um tempo e saem de cena, primeiro sai a Viola, depois o médio e por último o Gunga. Na tradição, o respeito aos tempos de vida mostra-se muitíssimo importante, cada um deles têm sua importância fundamental para o exercício de suas funções na roda. Para mim estabeleço paralelo também às minhas relações familiares, avô, pai e filho, entendendo a mim nesses momentos, assim como meu pai, avô e filho em seus momentos presente, passado e futuro. Encaro o berimbau como símbolo fálico representante das figuras masculinas no espetáculo, os encaro de frente pois são meus desafios também nessa vida, a necessidade do encontro de mim enquanto homem com minha ancestralidade masculina e sua cura.

Ao fim da última batida do Gunga, chego aos pés do berimbau de meu pai, agacho e o pego, a luz vai construindo uma rua estreita em que corta meu corpo e ilumina o berimbau à minha frente, inicio lentamente. Começo tocando o toque de angola (é o primeiro momento no espetáculo em que o ritmo é definitivamente capoeira), sigo somando outras sonoridades que acionam moveres enquanto caminho para frente, caminham junto à luz, que vai alargando a rua enquanto avanço, samba, maracatu e ciranda, chegando ao proscênio toco o toque de Iúna, toque fúnebre na capoeira, sinto, aos poucos vou acelerando o toque, trazendo ranhuras e improvisando, acionamos o reverb, eco e distorção ao microfone acoplado ao berimbau, trazendo a raiva e a força no toque enquanto agacho visualizando um Jimmy Hendrix do berimbau envolto na emoção da dor trazida com o toque de Iúna e anunciando o vem depois.

Parada súbita, reverb e eco soam alto. Abaixo o berimbau ao chão, recortado por luz a pino, tiro um lenço branco bordado de vermelho a escrita de “MOA VIVE”, levanto acima da cabeça para ser lido, fico, desço lentamente até colocá-lo para cobrir o corpo “morto” do berimbau no chão, observo atônito. Recuo arrastando os pés no chão, resquícios do pó inicial desenham o apagamento dessa memória antes viva, as luzes da “rua” vão se apagando enquanto recuo. Após recuar quase até o inicio do caminho mergulho de corpo inteiro num torpor que me toma, chamo essa próxima cena de perseguição, a ideia principal do momento é continuar gingando, mas as interferências de som e luz me perseguem, passos atrás de mim, pessoas me olham, vultos que me assombram, entro numa paranoia, sou perseguido por entre as matas, dentro de supermercados, até que reajo, solto rabo-de-arraia, meia-lua, saio na esquiva, me sinto, sinto-me bêbado, de alguma maneira tudo a minha volta me joga num beco sem saída, até que sou encontrado e enquadrado. Levanto os braços acima da cabeça, mãos abertas, olhos arregalados, medo, luz vermelha, a polícia me achou, me apontou e me atirou, oitenta tiros, levo, ainda vivo, olho raivoso, tiro final, caio morto no chão. Mais um jovem negro morto pela polícia, assim como tantos amigos de infância.

Deixo essas dores aqui suspensas a planar no ar, girar sobre e dentro da espiral, sobre a morte, assassinato e como constante e diariamente esse processo têm se tornando natural para jovens e velhos pretos. A representação da violência, mesmo que de forma sutil, ainda me incomoda, porém ainda mostrou-se necessária, ainda é inevitável, ainda estamos em fuga.

Metade de Meia-noite, o meio do espetáculo, até aqui fomos à morte, daqui para frente seremos renascimento, presente.

O que vem depois da morte?

Não será de respostas que o que segue se encarregará, mas sim de perguntas, pois das perguntas vem o encanto, e para haver encanto é preciso mistério. De certo é preciso renascer, do lodo, da lama, do fundo da caverna em que a sonoplastia composta por Vitor Maia[1] cria para esse ambiente. Algo se move, como se tivesse acabado de nascer, o primeiro movimento de um filhote de cavalo assim que tomba ao chão após sair do útero materno, memória que trago da cocheira de Biu preto, viscosidade do suor das cenas anteriores misturada ao pó espalhado pelo chão, vida e morte entrelaçadas.

O pequeno animal move-se a fim de criar estrutura que o sustente, não há mais som, somente silêncio e respiração, o visco o derruba, a gravidade é eficaz, o pó (morte) aos poucos ajuda a sustentar, as patas vão encontrando os caminhos de apoio. O animal espalha o pó com a “venta”, cada pé que se sustenta ganha força, o torço expande e logo o ser que renasce está armado, em quatro apoios, bufando como se ainda sentisse raiva. A sua frente uma cerca (o objeto que está a sua frente estendido são dois badalos ligados por um arame flexível de cor vermelha), a sua volta um retângulo de luz que delimita sua morada. O animal emite sons guturais, grunhe, bufa e se agita dentro de seu curral, mal nasceu e já está cercado. Não sei se é boi ou cavalo este animal, mas gosto de pensar que se ele surge diante da morte, ou após a morte, ele chega com a energia de Oyá, cujo um dos animais de poder é o búfalo. Oyá, assim como Omolu, no candomblé é responsável por conduzir os egúns (almas dos mortos) para o Órun (mundo espiritual), o que colabora para construção dramatúrgica do elo morte e vida, vida e morte. Então, esse búfalo acuado em seu curral, agitado, cheio de muita força e gana investe em romper a cerca, avançar, em busca de uma fresta (RUFINO, 2016), de um espaço para passar, se estreitando e diminuindo sua magnitude para conseguir uma fuga. Com extrema dificuldade e muita força consegue atravessar a cabeça para fora e a levantar com o pescoço. Porém, a cerca de sangue (arame vermelho) quando elevada mostra-se uma armadilha, quando tenta se erguer a

[1] Vitor Maia é graduado em produção fonográfica, responsável pela trilha sonora do espetáculo Meia-noite e amigo de infância de Orun.

cerca traz consigo os badalos, que batem um no outro e rompem com o silêncio e atropelam os urros do búfalo que perde o ar para passar, revelando o cabresto e o símbolo de boi domesticado. O badalo na cultura do boi serve para ajudar os pastores/criadores a localizar seu gado, quer dizer que tem dono.

Mesmo encabrestado a figura avança e rompe o cercado de luz, invadindo o terreiro, executa grandes movimentos, trupés e giros, com os badalos perigosamente rodando a sua volta, batendo em seu corpo, machucando-o, avançando cada vez mais em direção à plateia. Em sua corporalidade é presente movimentações nos níveis médio e baixo, sempre na intenção de avançar e romper. Subitamente o corpo se esguia, se aproximam as pernas, e as mãos juntam-se puxando os badalos pelo arame, trupés leves, peitoral suspenso, olhar firme. Ele, o vaqueiro que chega traz corpo e voz humana para domar a fera, onomatopéias musicais inspiradas nas sonoridades do boi que estabelecem a comunicação entre as figuras que ali começam um duelo num mesmo corpo, ora vem o boi, ora vem o vaqueiro. O boi busca liberdade, emoção e fúria, enquanto o vaqueiro exercita o papel do controle, da razão, laça e rodopia os badalos em volta de si afim de gastar a energia do animal próximo à platéia, que vê a um palmo de seu nariz a risco dos badalos de ferro lhes alcançar a face.

Em algumas apresentações pude ver pessoas desviando, se escondendo do risco. Por fim da cena o vaqueiro “vence” e segura as rédeas depois de duro duelo, silenciando a força horizontal e mais próxima do chão, elevando-se como se estivesse sobre o animal, amarrando o arame vermelho-sangue às mãos. Com um dos dedos de uma das mãos levantado, impõe silêncio ao bicho, “pxiiiu”. Leva os badalos ao proscênio e os deixa no chão, ainda com ar de superior e dedo em riste pedindo silêncio, recua e vai redirecionando lentamente o dedo para algumas pessoas (negras) da plateia. Ainda recuando, mas sem perder o olhar de seus alvos (na plateia) o dedo do silêncio vai transformando-se em arma (polegar para cima e indicador para frente), alcançando outros alvos enquanto recua e vira de costas.

Nova cena, de costas, fundo do palco, centralizado, ajoelho em frente à carcaça de um crânio de boi preparado previamente. Visto o primeiro manto de fios brancos que compõem a próxima figura, em seguida a máscara-carcaça, por fim um terceiro elemento composto de fios elásticos longos ligando um grupo de 10 caxixis a outros 10 caxixis de uma ponta a outra, penduro-os no pescoço, eles pendem e se encontram, como antes os badalos faziam. A figura levanta, gira para

frente, caminha lenta e sinuosamente para frente, a iluminação ajuda à força que esse caminhar projeta, uma mistura de boi e vaqueiro, meio gente meio bicho, uma quimera nordestina que evoca ancestrais para uma nova forma de vida. A quimera chega ao proscênio e retira a máscara lentamente, deixando-a no chão como em um altar (foco de luz no crânio).

Renascido quimera, esse novo homem retorna sorrindo um sorriso largo demais, engraçado e assustador, inicia os primeiros trupés, joelhos fletidos, uma grande brincadeira se inicia, dançando por todo o palco/terreiro, sorrindo, brincando consigo e com a publico, batendo forte os pés no chão, chacoalhando os caxixis e os girando com uso dos fios elásticos que lembram o movimento dos badalos no arame vermelho, criando música com o corpo e uma grande algazarra por cima do antigo silêncio que imperava. Essa figura que agora brinca e joga, executa por vezes danças conhecidas, frevo, samba, vogue, capoeira, brega-funk, cavalo-marinho, maracatu, sempre gargalhando e sorrindo. Um pulo sobre a platéia quebra a quarta parede do palco italiano, sobe nas cadeiras, provoca e mexe os quadris, volta ao palco e sai brincando de volta ao fundo do palco. Dispo-me da figura e agradeço.

Black-out, foco na grande cabaça.

Sento-me no ar frente à cabaça, eu tremo, nervoso, a agonia e os pensamentos me consomem e querem me levar à loucura, ser preto no Brasil às vezes é isso. Mergulho a cabeça na cabaça (mãe) com água, fico de ponta-cabeça, bananeira sobre a cabaça, as pernas dançam no ar, flutuam numa nova densidade, como se brincasse de mergulhar para o fundo do rio, botar as mãos no chão e as pernas para fora d'água, memória de infância. Tombo de costas à frente, numa ponte, coluna envergada como bambu e em seguida pouso de joelhos no chão, com o tronco expandido olho a luz. O tilintar da trilha sonora evocam a presença de Oshun, que banhou minha cabeça e me lembrou do útero da minha mãe. Danço de joelhos para Oshun, para minha mãe Vilma, filha de Oshun. Só o encontro com a mãe, com o feminino que me habita consegue tranquilizar as tensões, da vida e das minhas relações com o masculino, esse tem sido o caminho. Dançar para Oshun me leva a reerguer-me e me compreender belo, lindo, poder me olhar no espelho de mim, ver no espelho de meu corpo molhado e deixar escorrer o que precisa escorrer e fluir. Aprender a brilhar e refletir.

Mas, como a espiral, a dor volta, ela sempre volta e te pega de surpresa. A tensão volta à sonoridade e caminho novamente no corredor de luzes em direção ao berimbau (pai), vou rápido e com a intenção de pisar, quebrar, mas paro, suspenso no ar. Não há como negar e quebrar tudo o que meu pai é para mim, apesar de querer, apesar de pulsar raiva dele e de mim mesmo pela construção de homem que somos, que sou. Soa o berimbau de Naná Vasconcelos[2], música de título “dado” do disco chamado saudades, solo de berimbau de Naná que vai embalar esse jogo/luta entre mim e meu pai em mim. Ao longo dos próximos três minutos e trinta e seis segundos jogamos, eu o desafio como nunca o tinha conseguido desafiar antes. Assim como nas rodas de capoeira da vida, vamos descobrindo as motivações do jogo enquanto jogamos, neste é descoberto que não precisamos ser inimigos, ou estar em locais de hierarquia distintos, podemos nos colocar lado a lado, velho e novo, em pé de igualdade, podemos ser amigos e caminhar juntos. Na cena, levanto o berimbau, o ergo e o carrego sobre os ombros, sentindo o peso no corpo da responsabilidade com o passado (futuro) que carrego, mas, descubro também no jogo que nos manter em movimento é também caminho para conseguir encontrar lugar para acomodar em mim as angústias. Tudo torna-se mais leve se a gente pode compartilhar e carregar juntos, como malungos (companheiros). Finalizo a cena no meio, entre a cabaça e o berimbau, de um lado pai, do outro lado a mãe, feminino e masculino, somos um e somos três, tríade.

Encaminhando para encerrar, esse novo momento me aciona a memória para presentificar-lá, na trilha trazemos partes sonoras do solo de capoeira de meu pai no espetáculo “Nordeste: a dança do Brasil”, do Balé Popular do Recife[3], de 1976, entrelaçadas com berimbaus e tambores tocados por mim em estúdio, passado e futuro. Assim como na trilha, misturo movimentações reperformadas do solo de meu pai com torções e espirais corporais que, para mim, acionam o infinito no e pelo movimento, torcer o passado. O que segue da experimentação desemboca no uso do último objeto de cena, uma luminária envolta por cordas pendurada ao teto, com um pedaço sobrando para baixo com um laço que lembra

[2] Naná Vasconcelos (1944-2016) foi músico, compositor, arranjador, produtor musical recifense, eleito oito vezes o melhor percussionista do mundo pela revista americana de jazz DownBeat.

[3] Fundado em 1977, o Balé Popular do Recife é um dos primeiros grupos profissionais de dança do Recife. O grupo foi idealizado por Ariano Suassuna, dirigido e coordenado por André Madureira, o grupo realizou pesquisa sobre danças brasileiras tradicionais e desenvolveu o método Brasílica a partir dessa pesquisa.

a forca. Pego essa corda e giro a luminária, assim como giro o corpo, a luz é acesa, pisca e pulsa como um coração que bate enquanto todas as outras luzes vão se apagando. Trilha e pulsação luminosa giram e descendem, em volta do palco cheio de pó, água e resquícios de tudo que aconteceu, continuo girando o corpo em volta de mim até que paro e olho para a agora pequena luz que pulsa num giro pequeno. Juntos, luz, som e corpo vão parando e se olhando. *Black-out!*

Voz em off de Mestre Meia-noite:

> O lamento dos negros persiste, faz soar os atabaques
> vira até os orixás
> O lamento dos negros é profundamente triste
> mas é a sua arma e seu modo de manter-se vivo
>
> trazemos no corpo o mel do suor
> trazemos nos olhos a dança da vida
> trazemos na luta a morte vencida
> no peito marcado trazemos o amor
>
> eu nasci na senzala
> na senzala me criei
> me criei cortando cana
> cultivando algodão
> mas a vida que eu levava era muito desprezada
> inventei a capoeira por que a hora era chegada
> Iê viva meu Deus camará
> Iê viva meu mestre camará
> Iê viva a vida
> (berimbau toca em *fade out*)
>
> (adaptação da música “ofertório” de Milton Nascimento)

Agradecimento: Entro abotoando camisa branca de manga comprida, canto:

> Dou boa noite, pra quem é de boa noite
> Eu dou bom dia, pra quem é de bom dia
> A bênção, meu pai a bênção
> Maculelê é o rei da valentia.
> (música de maculelê. Domínio público)

Emendo com o hino do Daruê Malungo:

> E surgiu, Daruê Malungo
> Contra todas as formas de opressão do mundo
>
> E surgiu, Daruê Malungo
> Contra todas as formas de opressão do mundo

> E o verbo amar, se fez som nesta canção amor...
> E o verbo amar, se fez som nesta canção amor
> Proclamando que amar é viver
> Contra todas as formas de dor...
>
> É que a morte em nosso mundo não existe não...
> Nossa vida é nossa luta eterna contra todas as formas de opressão!
> É que a morte em nosso mundo faz parte da vida reluzente...
> Daruê Malungo, movimento energético e consciente!
>
> E morrer é
> É não lutar!
> E lutar é
> É viver para sempre!
> E morrer é
> É não lutar!
> E lutar é
> É viver para sempre!
>
> Ê Malungo Angola Janga
> ê ê á
> Ê Malungo Angola Janga
> Ê ê
> Ê Malungo Angola Janga ê
> ê ê á
> Ê Malungo Angola Janga
> Ê êêê...
>
> (Parte do Hino do Daruê Malungo. Composição de Joab Jó Malungo Jundiá)

Black-out final.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS?

Considerar e reconsiderar os fins é um possível início para uma longa conversa. Os meios são diversos e o fim nem sempre é o começo de algo, mas acredito que está tudo interligado. Parece nada com nada, mas o danado é que verbo não dá conta das considerações sentidas e experimentadas no corpo. Começo por trazer a fala de quem precisa falar, Mestre Meia-noite diz em entrevista:

> […] é difícil… como eu falei, são gerações… e gera não só desafios, mas conflitos… de ideias, que elas podem ser benéficas e de ideias que podem não ser úteis para determinadas situações. Enquanto filho eu buscava esse entendimento. Por exemplo, meu pai não sabia nem ler nem escrever, então eu procurava ir por aí… não era fácil lidar com uma criatura que está certa o tempo todo, de uma matemática invejável e que quando ia escrever não conseguia. A partir daí nós estabelecemos uma ligação, não só de pai e filho, mas de amigos que

> podíamos um ajudar o outro. Então quando tive a ideia, vou implantar aqui o que eu quero, vou morar aqui… mas vá morar no exterior, lá por onde tu andou… não, eu quero morar aqui. Aí foi quando ele arranjou um lugarzinho, então ó faça sua casa aí e se vire, dentro da própria vaquejada… então veja só, o próprio tempo tempo foi moldando, sem ninguém perder a personalidade ou o caráter, tanto de um lado quanto do outro… E tudo isso fez com que nós tivéssemos uma abertura maior e um entendimento entre nós bastante forte, tão forte que mesmo com as pessoas, a sociedade, falando algo de encontro… olha praí, olha só o que o filho de Biu Preto ta fazendo, se Biu Preto souber ele tá lascado… mas a gente já tinha a ligação, então não era novidade pra ele… olha teu filho tava dançando ali não sei que lá… é mesmo? ele não tava dançando montado na burra-mula não?... então acontecia essa comparação e acho que é isso mesmo. Quando eu dançava… e sinto isso até hoje… eu pensava estar montado em uma mula que deve ser domada ou treinada. Num cavalo, que precisa ser erguido, precisa ser eficaz em suas passadas sabe, ser digno de sua… (gesto de elevar o peito) (MEIA-NOITE, 2021).

Através de mim vejo meu filho, através de meu pai vejo a mim, através de meu avô vejo meu pai. A transgeracionalidade no espetáculo Meia-noite se mostra cerne de diversos discursos dramatúrgicos elaborados em sua criação. Falas como essa de uma entrevista despretensiosa acabam por revelar ainda mais a profundidade do acesso do sensível. As cenas que emergem em 2017, no processo de montagem, ainda não tinham a informação dita, a criação que parte da memória do sensível consegue carregar história, prova viva da memória que o corpo carrega.

O espetáculo Meia-noite é mergulho e acesso à memória viva em movimento. Sempre que apresentado constrói, destrói e reconstrói esse labirinto em espiral, reencontro com o minotauro, respiração e fluidez. Meia-noite é uma obra que coleciona referências simbólicas e apresenta a capoeira como griô condutor de histórias, contos diferentes que acontecem no mesmo tempo e espaço, coabitam gerações e presentifica o corpo negro. Revela e intenciona uma decupagem do corpo do brincador nordestino das culturas e danças populares. O brincador nada mais é que o boi e o vaqueiro ocupando o mesmo corpo-espaço, infringe as leis newtonianas da física. Tanto no frevo, quanto no cavalo-marinho, no samba ou no brega-funk o corpo tem a força e a sagacidade de um boi bravo, causa espanto e medo, incita transgressão em suas ações, ao mesmo tempo em que, como o boiadeiro puxa as rédeas e canta onomatopéias musicais, aboia, medía e guia o bicho para que caiba nos moldes da sociedade e consiga seguir vivo na estrada da vida. O encontro com esse corpo só é possível pelas relações de troca e negociações que a vida em coletivo propõe.

O Daruê Malungo, para mim, foi o grande terreno gerador, o tempo meus voos foram quem maturaram aprendizados e conhecimentos, que nunca cessam. Em entrevista à Tv Viva, em 1989, o Mestre Meia-noite fala:

> [...] É a coletividade de se estar junto e trabalhar em prol de um crescimento, de ordem e progresso mesmo como tem na bandeira né, mas que muitas vezes não é vista, por ser pequenininha. Mas a gente se vê nessas coisas pequenas, por exemplo, a gente tá começando uma plantação, estamos passando a história através da alfabetização de que o homem planta e colhe pra poder se alimentar, essa coisa toda, e que não é necessário matar, não é necessário ficar estrangulando, usando armas, a gente está sempre conscientizando, passando o conhecimento através da realidade da comunidade que eles vivem (MEIA-NOITE, 1989).

O Daruê Malungo resiste, existe e tem corpo, vive em mim, em cada um que passou por lá e pelos que ainda passarão. Como fala o mestre, as coisas importantes às vezes parecem pequenas, mas precisamos nos ver na nossa pequenez e perceber que o básico é fundamental, aprendermos que plantar e colher é o grande princípio do alimento e que a paz ainda é arma eficaz contra a violência e a morte, isso aprendemos juntos, olhando para quem está à nossa volta. Viva o Daruê Malungo, viva Vilma Carijós e viva Mestre Meia-noite.

5. REFERÊNCIAS

CARIJÓS, Vilma. Daruê Malungo promove semana afro em Chão de Estrelas. Portal Cultura PE. Recife, 2017. Disponível em http://www.cultura.pe.gov.br/canal/funcultura/darue-malungo-promove-semana-afro-em-chao-de-estrelas/

DOMINGUES, Petrônio. **Movimento negro brasileiro:** alguns apontamentos históricos. *In:* Revista Tempo. 2006. p. 100 - 122.

FERRAZ, F. M. C.; SENA, M.; AMOROSO, D.; GONCALVES, T. **Danças Negras**: historiografia e memória de futuro. 2018. (Programa de rádio ou TV/Mesa redonda).

FORTIN, Sylvie. 2006. **Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethonographie pour la recherche en pratique artistique.** *In:* La recherche en création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique, sous la dir. de Gosselin, P. etc E. Le Coguiec, p. 97 - 109, Québec: Presses de l'Université du Québec

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. *In:* Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais / Graciela Raveti e Márcia Arbex (org.). Belo Horizonte - MG, 2002. ISBN: 85*87470-31-0

MEIA-NOITE. Entrevista do mestre Meia-noite concedida para o vídeo desmontagem do espetáculo Meia-noite. *In:* Plataforma Cena, Canal Sesc Brasil no youtube. Recife, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UDFTGDBwo5o&feature=youtu.be

MEIA-NOITE. Entrevista do mestre Meia-noite concedida para a Tv Viva em vídeo documental Daruê Malungo. Recife, 1989. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nclTaav9MNA&t=12s

ROSA, Allan da. **Pedagoginga, autonomia e mocambagem**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

RUFINO, Luiz. **Performances afro-diaspóricas e decolonialidade:** o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. Revista Antropolítica, Niterói, n. 40, p. 54-80, 1. sem. 2016.

SANTANA, Tiganá. **Ensaio "a capoeira do pensamento".** 2021.[JF1] IN: livro digital Cajubi: ruptura e reencanto. 1 edição, São Paulo, março de 2021.

SIMAS, Luiz Antônio.; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato:** a ciência encantada das macumbas. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018. 124p.

ANEXO 1

ESPETÁCULO MEIA-NOITE

ORUN SANTANA

JUNHO DE 2019

DESMONTAGEM “MEIA-NOITE FRACTAL”

AGOSTO DE 2021

ANEXO 2

Diretrizes para Autores da Revista Cena - UFRGS (Qualis B1 Artes/Música / B3 Educação)

Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/about/submissions#authorGuidelines>.

Diretrizes para Autores

Cena é aberta a professores e pesquisadores, doutores ou doutorandos em Artes Cênicas e áreas conexas. Submissões de mestres ou de mestrandos bem como de graduados serão avaliadas desde que em co-autoria. Cena compõe-se das seguintes seções:

Artigos originais: trabalhos resultantes de pesquisa acadêmica. Sua estrutura deve atender a um formato reconhecido na área de conhecimento específica (Artes) e deve conter pelo menos os seguintes itens: Introdução; Bases Teóricas; Abordagens Metodológicas; Considerações. Serão aceitos artigos originais escritos em espanhol sem a necessidade de tradução.

Conexões: artigos não-inéditos, escritos originalmente em outro idioma que não o português e o espanhol, traduzidos para o português.

Entrevistas: trabalhos resultantes de entrevistas realizadas com personalidades das artes (diretores, atores, coreógrafos, bailarinos, etc.). Sua estrutura deve conter uma introdução, na qual se apresenta o entrevistado e a seguir, entrevista transcrita e revisada.

Ensaios: seção destinada a artigos de revisão e/ou reflexão sobre um determinado tema ou trabalho cênico, apontando para possíveis conclusões e/ou novas interpretações, sem ter a necessidade de sustentação em base empírica.

Resenhas: seção destinada a análises críticas de obras que tenham sido lançadas recentemente ou livros clássicos reeditados que tenham relação direta com o escopo da revista. Não serão aceitos manuscritos sobre obra de qualquer natureza (lançamento ou reedição) que já possua resenha publicada.

As seções Ensaio e Resenhas terão sua publicação conforme decisão da Comissão Editorial.

As submissões deverão obedecer aos seguintes requisitos:

1. Texto inédito no Brasil, não tendo sido publicado em outro periódico científico ou livro e que aborde quaisquer dos diversos aspectos das artes cênicas sob a forma de artigo, ensaio, crítica ou atualização bibliográfica, resenha de livro ou hipermídia.

2. O envio de todas as submissões deverá ser feito através da plataforma eletrônica http://seer.ufrgs.br/cena

3. Os trabalhos serão submetidos à avaliação de dois pareceristas. O autor será informado da necessidade de alterações ou adaptações no texto, caso sejam solicitadas nos pareceres.

4. Os trabalhos devem apresentar as seguintes características: devem ser escritos em fonte Arial 12; folha A4; espaçamento entre linhas 1,5; margem superior, inferior, direita e esquerda 2,5cm. Os artigos e ensaios devem ter extensão de 20 a 40 mil caracteres com espaço. As resenhas e críticas, de 3.500 a 5 mil caracteres com espaço.

5. Todas as folhas devem ser numeradas na margem superior direita com numeração corrida.

6. A primeira página do texto deve conter o título do trabalho em letra maiúscula, centralizado, negrito e espaçamento simples. Abaixo, o título em inglês, com a mesma formatação.

7. Os artigos devem conter Resumo e Abstract com no máximo 300 palavras, espaçamento simples e em um único parágrafo. A seguir, devem constar as palavras-chave e keywords (mínimo de três e máximo de cinco).

8. Para citações bibliográficas, usar os seguintes sistemas: citação direta: (Autor, data, página) e paráfrase: (Autor, data).

9. Citações com até três linhas devem aparecer no corpo do texto, entre aspas. Citações com quatro ou mais linhas devem vir em bloco, espaçamento simples, fonte Arial 11, recuado 4cm da margem esquerda do texto.

10. Ilustrações e tabelas devem ser numeradas em arábico, consecutivamente, sempre que possível na ordem em que aparecem no texto. Para cada uma, indicar fonte: dados bibliográficos, autor, data, título e página. Para todas as referências às ilustrações e tabelas no texto, empregar, respectivamente, as abreviaturas Fig. e Tab. Acima das ilustrações devem vir seus respectivos títulos.

11. As referências devem aparecer no final do texto, em ordem alfabética, sob o título "REFERÊNCIAS" e devem obedecer às normas da ABNT.

12. O (s) nome(s) do(s) autor(es), bem como seu(s) vínculo institucional(is) devem constar somente nos metadados. No texto propriamente dito não pode haver nenhuma forma de identificação de autoria.

ATENÇÃO: Para a submissão de artigo para a Revista Cena é preciso fazer login em nosso sistema e no canto direito da aba "Página do Usuário" encontrará a opção "Nova Submissão". Caso essa opção não apareça para você, aconselhamos entrar no seu perfil e verificar se a opção "Autor" está marcada, caso ela não esteja, marque-a e salve as modificações. Voltando para a página de usuário aparecerá a opção "Nova Submissão" e então é só seguir os passos que ali indicam.

Condições para submissão

Como parte do processo de submissão, os autores são obrigados a verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

1. A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, justificar em "Comentários ao Editor".
2. Os arquivos para submissão estão em formato Microsoft Word, OpenOffice ou RTF (desde que não ultrapasse os 2MB)
3. Todos os endereços de páginas na Internet (URLs), incluídas no texto (Ex.: http://www.ibict.br) estão ativos e prontos para clicar.
4. Os trabalhos devem apresentar as seguintes características: devem ser escritos em fonte Arial 12; folha A4; espaçamento entre linhas 1,5; margem superior, inferior, direita e esquerda 2,5cm. Os artigos e ensaios devem ter extensão de 20 a 40 mil caracteres com espaço. As resenhas e críticas, de 3.500 a 5 mil caracteres com espaço.
5. O texto segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos descritos em Diretrizes para Autores, na seção Sobre a Revista.
6. A identificação de autoria deste trabalho foi removida do arquivo e da opção Propriedades no Word, garantindo desta forma o critério de sigilo da revista, caso submetido para avaliação por pares (ex.: artigos), conforme instruções disponíveis em Asegurando a Avaliação por Pares Cega.