

A
ENCRUZILHADA
DE ZÉ
PELINTRA COM
TRÊS MESTRES-
SALAS
PARAENSES:
Por Uma
Ancestralidade
Artística

ARIANNE ROBERTA
PIMENTEL GONÇALVES



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

ARIANNE ROBERTA PIMENTEL GONÇALVES

**A ENCRUZILHADA DE ZÉ PELINTRA COM TRÊS MESTRES-SALAS PARAENSES:
POR UMA ANCESTRALIDADE ARTÍSTICA**

Belém, Pará
2024

ARIANNE ROBERTA PIMENTEL GONÇALVES

**A ENCRUZILHADA DE ZÉ PELINTRA COM TRÊS MESTRES-SALAS PARAENSES:
POR UMA ANCESTRALIDADE ARTÍSTICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da
Universidade Federal do Pará como requisito parcial à obtenção
do título de Doutora em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Santa Brigida Junior

Linha de Pesquisa 2: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes.

Belém, Pará
2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD Sistema de Bibliotecas da
Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

G635e Gonçalves, Arianne Roberta Pimentel.
A encruzilhada de Zé Pelintra com três Mestres-Salas paraenses
: por uma ancestralidade artística / Arianne Roberta Pimentel Gonçalves. — 2024.
2v. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Miguel Santa Brigida Junior
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa
de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2024.

1. Mestre-sala. 2. Zé Pelintra. 3. Riscado. 4. Espetacularidade. 5. Ancestralidade
Artística. I. Título.



CDD 299.672



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**

Aos vinte e seis (26) dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e quatro (2024), às dezesseis (16) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência do orientador professor doutor Miguel de Santa Brígida Júnior, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Arianne Roberta Pimentel Gonçalves, intitulada: **A Encruzilhada de Zé Pelintra com três Mestres-Salas Paraenses: por uma Ancestralidade Artística**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Miguel de Santa Brígida Júnior (Presidente); Ana Flavia de Mello Mendes (Examinador Interno); Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Examinador Interno); Maria Ana Azevedo de Oliveira (Examinador Externo ao Programa); Ana Claudia Moraes de Carvalho (Examinador Externo à Instituição); Daniela Maria Amoroso (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, o professor Miguel de Santa Brígida Júnior, passou a palavra à doutoranda, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela doutoranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação () aprovação (x)**. A tese foi aprovada com louvor e distinção e com indicação para publicação em sua integridade. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela doutoranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor Miguel de Santa Brígida Júnior agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela doutoranda. Belém-Pa, 26 de fevereiro de 2024.

Miguel de Santa Brígida Júnior (Presidente)	
Ana Flavia de Mello Mendes (Examinador Interno)	 Documento assinado digitalmente ANA FLAVIA DE MELLO MENDES Data: 15/03/2024 11:39:13-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br
Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Examinador Interno)	
Maria Ana Azevedo de Oliveira (Examinador Externo)	
Ana Claudia Moraes de Carvalho (Examinador Externo)	
Daniela Maria Amoroso (Examinador Externo)	
Arianne Roberta Pimentel Gonçalves (discente)	

“O presente trabalho foi realizado com apoio parcial da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”

“This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES)) - Código de Financiamento 001”

Ao grande ancestral malandro da minha vida, meu avô Ludgero Pimentel (in memoriam)!

Aos meus filhos Ravi e Inaê!

E aos malandros e malandras da Amazônia Paraense!

AGRADECIMENTOS

A Exu, por abrir as encruzilhadas da minha vida.

A Seu Zé Pelintra, por ter me conduzido e sustentado no espaço-tempo desta pesquisa-encruzilhada. Por me tornar uma pesquisadora malandra que toma para si as regras do jogo, sem medo!

Aos meus guias espirituais, em especial às minhas mães Iemanjá e Oxum, donas da minha cabeça.

Ao meu filho Ravi, o Menino Sol que aquece meu coração e ilumina meus passos. O serzinho que me fez mãe e me ensina a cada dia a ser mais forte, corajosa, *“educada e gentil”*, como ele mesmo diz.

À minha filha Inaê, a Rainha do Mar, a sereia que acaba de chegar ao mundo me encantando com sua serenidade, leveza e doçura. Obrigada, minha filha, por ser a *“surpresinha”* mais linda, benção de Iemanjá na minha vida.

Ao meu esposo, companheiro de vida, Raoní Paixão, por todo amor, paciência, força, por estar ao meu lado e me mostrar que sempre há uma saída, um novo caminho a ser traçado. Gratidão por não medir esforços e me ajudar a chegar até aqui.

À minha mãe, Elenise Pimentel, minha ancestral viva. Gratidão, mãe, por sempre me lembrar da minha força e competência, por me ensinar a caminhar e riscar minhas próprias encruzilhadas. Se cheguei aqui é porque vim de ti!

À minha irmã, Anna Luiza Pimentel, por todo apoio, irmandade e amor. Minha filha, amiga e porta-bandeira que faz meu coração pulsar!

Ao meu irmão Thiago Pimentel, por me fazer olhar essa pesquisa pelas lentes do perdão e da reconstrução.

Ao Abel Bonfim, grande amigo e cunhado que a vida me presenteou. Sou grata por teu amor emanado de muitas formas em minha vida.

À minha tia Eloiza Pimentel, minha ancestral desencarnada, por todas as vezes que vibrou com as minhas conquistas. Ela viu parte disto aqui, não pôde ver o fim, mesmo em outro plano sua existência está viva aqui!

Ao meu orientador, Miguel Santa Brigida, por toda sensibilidade, escuta, comunhão, amor, amizade e cumplicidade emanados ao longo dessa pesquisa-encruzilhada. Por ser meu ancestral, minha grande inspiração, por ter segurado na minha mão no momento que mais precisei e pensei em desistir. Desculpa por bagunçar tantas vezes teus cronogramas, calendários... Sem você eu não teria firmado o ponto neste chão!

Ao Fábio de Cássio, Nando Elegância e Bené Brito, por toda entrega, disponibilidade e partilha que vivemos ao longo desses anos. Gratidão por me permitirem riscar suas trajetórias.

À Cláudia Palheta, a professora que me fez reapaixonar pelo meu carnaval, pela minha ancestralidade adormecida, quem me apresentou a Etnocenologia e me trouxe a alegria do carnaval novamente. Hoje cheguei aqui porque ela começou a riscar esta encruzilhada na minha vida em 2011 no curso de Licenciatura em Dança da UFPA.

Aos companheiros e companheiras do grupo GETNO/TAMBOR, por todo o afeto e partilhas etnocenológicas. Aprendi tanto com vocês!

À minha querida amiga Ana Cláudia Moraes, a Aninha Preta, por ter me levado pela primeira vez a pisar no chão sagrado de um terreiro de Umbanda e encontrar com seu Zé Pelintra encarnado.

À Otávia Feio, pela escuta e sensibilidade na revisão desta pesquisa. Pelas trocas, disponibilidade e afeto.

A todos meus amigos e amigas que não estão em nome aqui, mas riscados em meu coração, na minha história.

Aos mestres-salas e a comunidade do carnaval paraense.

A todos que contribuíram em profundas dimensões com esta pesquisa.

RESUMO

GONÇALVES, Arianne Roberta Pimentel. **A encruzilhada de Zé Pelintra com três mestres-salas paraenses: por uma ancestralidade artística.** 2024. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

Esta pesquisa versa sobre a instauração poética da noção de *Ancestralidade Artística* assentada pelas dimensões encruzadas entre Zé Pelintra – o grande ancestral malandro da Umbanda – e o Mestre-sala, emblemático artista do carnaval brasileiro de escola de samba, na relação mítica, sagrada e artística da espetacularidade ancestral do samba. É uma *pesquisa-encruzilhada* de construção epistemológica afrocentrada e de guerrilha decolonial que propõe desconstruções de perspectivas emolduradas e hierarquizadas estabelecidas ao corpo. Exu é o grande ancestral-epistemológico, força transgressora e movente, a encruzilhada enquanto motriz de atravessamentos e a malandragem enquanto filosofia e poética dos homens-malandros pesquisados. Zé Pelintra e Mestre-sala são corpos encantados, homens da rua, do terreiro, do samba, assim denominados pela observação das diversas e profundas relações destes espaços-territórios em suas poéticas. A pesquisa apresenta uma iconografia própria, com símbolos e significados específicos atrelados aos fundamentos da Escrita Sagrada da Umbanda, os pontos riscados, e do riscado dançado dos mestres-salas Nando Elegância, Bené Brito e Fábio de Cássio, três “entidades”, negros, afro-religiosos, célebres mestres-salas do carnaval paraense, sujeitos-protagonistas da pesquisa que evidenciam a espetacularidade do riscado na Amazônia. A *Metodologia-Etno-Encruza* é uma instauração autoral da pesquisa, assentada pelo processo de escuta sensível do fenômeno, sustentada pela Etnocenologia, principal base teórico-metodológica e pelas imersões ancestrais e criações artísticas da pesquisadora exuística enquanto mulher, mãe-artista-porta-bandeira.

Palavras-chave: Mestre-sala; Zé Pelintra; Riscado; Espetacularidade; Ancestralidade Artística.

ABSTRACT

GONÇALVES, Arianne Roberta Pimentel. **The crossroads between Zé Pelintra and three mestres-salas from Pará:** for an ancestralidade artística. 2024. Thesis (Doctoral in Arts) – Program of Post Graduation in Arts, UFPA, Belém.

This research deals with the poetic establishment of the notion of *Ancestralidade Artística* based on the crossed dimensions between Zé Pelintra – the great streetwise ancestor of Umbanda – and the Mestre-sala, an emblematic artist of the Brazilian carnival of the samba school, in the mythical, sacred and artistic relationship of the ancestral spectacularity of samba. It is a *crossroads-research* of Afrocentric epistemological construction and decolonial guerrilla that proposes deconstructions of framed and hierarchical perspectives established to the body. Exu is the great epistemological ancestor, a transgressive and moving force, the crossroads as a motive power for the crossings and the streetwiseness as a philosophy and poetics of the researched streetwise-men. Zé Pelintra and Mestre-sala are enchanted bodies, men of the street, from the terreiro and samba, so called by the observation of the diverse and deep relationships of these spaces-territories in their poetics. The research presents its own iconography, with specific symbols and meanings linked to the fundamentals of Umbanda's Sacred Writing, the riscado signs, and the danced riscado of the mestres-salas Nando Elegância, Bené Brito and Fábio de Cássio, three “entities”, black, afro-religious, famous masters of the carnival of Pará, subjects-protagonists of the research that evidence the spectacularity of the riscado in the Amazon. The *Ethno-Crossed-Methodology* is an authorial creation of the research, based on the process of sensitive listening to the phenomenon, supported by Ethnocenology as the main theoretical-methodological basis and by the ancestral immersions and artistic creations of the exuistic researcher as a woman, mother-artist-flag bearer.

Keywords: Mestre-sala; Zé Pelintra; Riscado; Spectacularity; Ancestralidade Artística.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – É preciso pisar devagarinho.....	20
Imagem 2 – Do ponto ao corpo. Da dança ao fenômeno.....	34
Imagem 3 – Ponto riscado do Caboclo Rompe Mato do espetáculo “A dança brasileira riscada no chão”, 2017.....	35
Imagem 4 – Um ponto em nascimento. Artista Rosilene Cordeiro.....	36
Imagens 5-6 – Entidade encarnada, um(a) malandro(a) em cena. Artista Rosilene Cordeiro.....	38
Imagem 7 – A bailar com seu Zé nas encruzilhadas da Cidade Velha – Auto do Círio, 2018.....	44
Imagem 8 – A espetacularidade em fundamentos. Altar do terreiro Dom Rei Sebastião – Icoaraci-PA.....	46
Imagem 9 – Mestres-salas, sujeitos-protagonistas da pesquisa.....	58
Imagem 10 – Esse chão se risca com sapato sola lisa.....	62
Imagem 11 – A Lapa na Amazônia.....	67
Imagem 12 – Três Zés em festa para Exu.....	71
Imagem 13 – Inscrição com pemba na pele da terra. Processo de experimentação artística da pesquisadora.....	82
Imagem 14 – O giz ancestral que ativa os ancestrés. Processo de experimentação artística da pesquisadora.....	84
Imagem 15 – Caderno de experimentação e criação imagética da pesquisa.....	86
Imagens 16-17 – Ponto riscado do Mestre-sala Nando Elegância. Criação artística da pesquisa.....	87
Imagem 18 – Processo criativo do ponto riscado do Mestre-sala Nando Elegância, recortes do caderno de experimentação da pesquisadora.....	88
Imagens 19-20 – Ponto riscado do Mestre-sala Bené Brito. Criação artística da pesquisa.....	91
Imagem 21 – Processo criativo do ponto riscado do Mestre-sala Bené Brito, recortes do caderno de experimentação da pesquisadora.....	92
Imagens 22-23 – Ponto riscado do Mestre-sala Fábio de Cássio. Criação artística da pesquisa.....	95
Imagem 24 – Processo criativo do ponto riscado do Mestre-sala Fábio de Cássio, recortes do caderno de experimentação da pesquisadora.....	96

Imagem 25 – O pedido de licença ao dono da rua para riscar.....	100
Imagem 26 – Bené Brito pelintrando.....	101
Imagem 27 – Nando Elegância malandreando.....	102
Imagem 28 – Fábio de Cássio capoeirando.....	103

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ogó de Exu.....	23
Figura 2 – Imagem-força da pesquisa-encruzilhada.....	27
Figura 3 – Ponto riscado da metodologia da pesquisa.....	53
Figura 4 – Pontos riscados de Exu.....	74
Figura 5 – Dikenga – Cosmograma Kongo.....	77
Figura 6 – Ponto riscado de Zé Pelintra.....	83
Figura 7 – Ponto riscado de Nando Elegância. Experimentação e criação da pesquisa.....	89
Figura 8 – Ponto riscado de Bené Brito. Experimentação e criação da pesquisa.....	93
Figura 9 – Ponto riscado de Fábio de Cássio. Experimentação e criação da pesquisa.....	97

SUMÁRIO

EBÓ

1 RISCANDO ENCRUZILHADAS p. 19

2. INSCRIÇÕES SAGRADAS: PEMBA, CORPO E DANÇA p. 63

2.1 PONTO RISCADO p. 72

2.2 CORPO-ENCRUZILHADO p. 99

REFERÊNCIAS p. 109

3. SAMBORÊ, FÁBIO DE CÁSSIO! - MALANDRAGEM: A POÉTICA DA (R)EXISTÊNCIA DO HOMEM QUE RISCA

3.1 A INSCRIÇÃO DO MALANDRO NO TERRITÓRIO

3.2 DE PILANTRAS À PELINTRAS: MALANDRAGEM, RESISTÊNCIA E PERTENCIMENTO

3.3 DE ARENGUEIROS A MESTRES-SALAS: POÉTICAS DE GUERRILHA

4. SAMBORÊ, NANDO ELEGÂNCIA! - ANCESTRALIDADE: O RISCAR DE AUTORIAS NO SOLO SAGRADO

4.1 ANCESTRALIDADE E MEMÓRIA: COM QUANTAS PERNADAS SE FAZ UM RISCADO?

4.2 INSPIRAÇÃO, TRANSMISSÃO E APRENDIZADO DA DANÇA DO MESTRE-SALA

4.3 O RISCADO DO MESTRE-SALA: UMA DANÇA AUTORAL

5. SAMBORÊ, BENÉ BRITO! - A ESPETACULARIDADE DO RISCADO NA AMAZÔNIA PARAENSE

5.1 A CONSTRUÇÃO DE UM PELINTRA PARA O CARNAVAL PARAENSE

5.2 ANCESTRALIDADE E ESPETACULARIDADE: O PELINTRA NA AVENIDA

5.3 UM PELINTRA RISCANDO A AMAZÔNIA

6. FIRMANDO O PONTO: POR UMA ANCESTRALIDADE ARTÍSTICA

EXU, O DONO DAS ENCRUZILHADAS

Exu não tinha riqueza, não tinha fazenda, não tinha rio, não tinha profissão, nem artes, nem missão.

Exu vagabundeava pelo mundo sem paradeiro.

Então um dia, Exu passou a ir à casa de Oxalá.

Ia à casa de Oxalá todos os dias.

Na casa de Oxalá, Exu se distraía vendo o velho fabricando os seres humanos.

Muitos e muitos também vinham visitar Oxalá, mas ali ficavam pouco, quatro dias, oito dias, e nada aprendiam.

Traziam oferendas, viam o velho orixá, apreciavam sua obra e partiam.

Exu ficou na casa de Oxalá dezesseis anos.

Exu prestava muita atenção na modelagem e aprendeu como Oxalá fabricava as mãos,

os pés, a boca, os olhos, o pênis dos homens,



Tridente

as mãos, os pés, a boca, os olhos, a vagina das mulheres.

Durante dezesseis anos ali ficou ajudando o velho orixá.

Exu não perguntava.

Exu observava.

Exu prestava atenção.

Exu aprendeu tudo.

Um dia Oxalá disse a Exu para ir postar-se na encruzilhada por onde passavam os que vinham até à sua casa.

Para ficar ali e não deixar passar quem não trouxesse uma oferenda a Oxalá.

Cada vez mais havia mais humanos para Oxalá fazer.


Oxalá não queria perder tempo recolhendo todos os presentes que todos lhe ofereciam.

Oxalá nem tinha tempo para as visitas.

Exu tinha aprendido tudo e agora podia ajudar Oxalá.

Exu coletava os ebós para Oxalá.

de Exu



Exu recebia as oferendas e as entregava a Oxalá.

Exu fazia bem o seu trabalho e Oxalá decidiu recompensá-lo.
Assim, quem viesse à casa de Oxalá teria que pagar também
alguma coisa a Exu.

Quem estivesse voltando da casa de Oxalá também pagaria
alguma coisa a Exu.

Exu mantinha-se sempre a postos guardando a casa de Oxalá.
Armado de um ogó, poderoso porrete, afastava os indesejáveis e
punia quem tentasse burlar a sua vigilância.

Exu trabalhava demais e fez ali a sua casa, ali na encruzilhada.
Ganhou uma rendosa profissão, ganhou seu lugar, a sua casa.

Exu ficou rico e poderoso.

Ninguém pode mais passar pela encruzilhada sem pagar alguma
coisa a Exu.

(MITO DE EXU - Prandi, 2001, p. 41)

1 RISCANDO ENCRUZILHADAS

A quem de tudo se alimenta eu abro passagem

Ele começou a riscar antes de mim esta pesquisa-encruzilhada.

Deixei que se aproximasse e me mundiasse com seu hálito quente e fome incontrolável.

A cada hora um desassossego, uma inquietação criativa que não cabia mais em mim, tudo isso precisava ser expurgado para depois me retroalimentar.

Fiz ebó, comi dendê, senti o cheiro da sexualidade transbordada em líquidos nas ruas em dias de carnaval.

Ele me trouxe até aqui, lançando-me em um jogo do desequilíbrio para riscar trajetórias artísticas, fortalecer meu feminino, desvelar o meu masculino e me perder em modos de existências malandras.

Ele que está em tudo, faz tudo mover, o grande comunicador, EXU!

O dono do corpo, do movimento, da comunicação, do equilíbrio e desequilíbrio.

O dono das três cabaças,

Do tridente,

Das Encruzilhadas!

LAROYÊ, EXU!

DEIXE OS SAPATOS À PORTA...



Imagem 1 – É preciso pisar devagarinho Foto-experimentação da pesquisa.

Para adentrar nesta pesquisa-encruzilhada é preciso tirar os sapatos, deixando a pele do corpo sentir a pele da terra (Nobre, 2019), mas depois é preciso calçá-los novamente para riscar com movimentos o solo sagrado do samba. Para pisar neste chão é preciso pisar com cuidado, “pisar devagarinho”¹ para embrenhar em um espaço do saber riscado pelos pés.

Aqui tudo aqui é criação, por isso me incorporo das forças de Exu, orixá da criação, para riscar esta pesquisa, em especial da energia de Exu L’Onan², o Senhor dos Caminhos, permitindo-me dilatar espaços, criar novos e encruzihá-los. Exu rompe barreiras impostas, é transgressão, e ao carregar consigo seu tridente nos possibilita uma terceira escolha, um outro caminho para além do dualismo emoldurado. A terceira ponta é afiada, corta, faz sangrar, o três e toda sua simbologia sagrada dentro das práticas afrocentradas nos ajudam a desconstruir os padrões impostos e cristalizados, levam-nos a África, nos aproximam de suas filosofias, corpos, modos de atuação, sagrado, ancestralidades.

Exu com seu tridente na mão atravessa minha carne e me lança ao jogo, ao imprevisível, este atravessamento me apresenta um outro caminho possível, onde é permitido se perder, errar, transgredir, desconstruir, reconstruir, reformular, escrever, reescrever, riscar, apagar, me permite ser o que sou, o que somos, pessoas que a todo momento escolhem e constroem caminhos. Somos pessoas atravessadas, cortadas, intercortadas, conectamos, aproximamos, tocamos, encostamos, criamos diversas encruzilhadas ao longo da nossa existência nesse espaço-tempo e isso leva-me a considerar que somos encruzilhadas moventes e que o atravessamento é o que nos constitui.

Exu é o princípio de tudo, o grande pai ancestral, é a boca que de tudo se alimenta, o grande comunicador, “[...] é fruto da interação entre o masculino (água) e feminino (terra), portador mítico do sêmen e útero ancestral” (Sodré, 2017, p. 177). Exu é o princípio da diferença dos modos de existências, da individuação, é o princípio dinâmico, é o movimento!

Surge a necessidade de destacar que Exu está nesta pesquisa, não somente como plano de fundo ou abrindo os caminhos, ele é quem me permite riscar esta instauração poética, é a grande força vital. Simas (2020), em seu artigo “*Exu, o senhor da comissão de frente*”, faz uma crítica aos enredos de escolas de samba que, em sua maioria, se apropriam das forças exuísticas “abrindo os caminhos”, mas o deixam como coadjuvante.

¹ Passagem do samba “Alguém me avisou”, de Ivone Lara.

² Exu possui dezesseis atributos, o senhor dos caminhos é um deles.

Contudo, essa tomada do protagonismo e empoderamento das forças deste orixá no âmbito dos enredos e desfiles das escolas de samba começam a ser potencializados, rompendo com o preconceito cristão ao apresentar como enredo Exu, o senhor das encruzilhadas!

Olurum³ concedeu a Exu a função de dar movimento aos seres, segundo Sodré (2017), todos possuímos um princípio dinâmico, sendo este Exu, até os animais, coisas, todos possuímos um Exu. É importante saber que “[...] o pensamento nagô não toma o ‘eu’ como figura de fundamento da subjetividade e sim como uma unidade diferencial e pré-individual (EU) investida de uma potência (axé) cuja intensidade se desdobra no desenvolvimento ontogenético do indivíduo [...]” (Sodré, 2017, p. 176), ainda segundo o autor:

No quadro de uma arqueologia da subjetividade, Exu implica uma concepção não subjetivista da personalidade, portanto, algo distante da ‘individualização’ (tornar-se sujeito dentro do isolamento de uma particularidade) típica das culturas que abriam mão de seu enraizamento holístico em favor da atomização social. [...] a personalidade se desenvolve por aportes de qualidades coletivas, trazendo a si o cosmo ou o mundo. Na matéria originária (*ipori*, a placenta) que Exu transfere do espaço suprassensível (orun) para o natural (aiê), estão contidos os elementos desprendidos da ‘matéria-massa’ cósmica (os orixás, assim como os ancestrais míticos e familiares) (Sodré, 2017, p. 176).

Antes de seguir riscando esta *pesquisa-encruzilhada* preciso mencionar o desvelar do meu EU-EXU-PESQUISADORA, um processo de dor (no limite da morte) e de encantamento ao mesmo tempo, ao passo que me permiti caminhar ao risco da minha rua-corpo, fui conhecendo desordem, outras habitações, malandros transgressores em suas esquinas, gosto de cachaça, cheiro de cigarro, ao passo que me perdia nos meus próprios becos desmoronavam grandes construções aos arredores, construções bem estruturadas, enraizadas no concreto. Meu EU-EXU, com seu

³ Ser supremo que criou a terra, a humanidade e os orixás. “Literalmente, Dono do Céu, nome pelo qual é denominado preferencialmente no Brasil o Deus Supremo” (Prandi, 2001, p. 569).

tridente em uma mão e seu Ogó⁴ em outra, rasgava alguns paradigmas em mim amalgamados, fruto do tecido que cobria meus pés por vários anos, enlaçando-me com delicadeza acetinada de uma dança colonizadora que suscitava uma extrema cobrança ao acerto e encaixe em padrões aos quais nunca pertenci.

Por anos fui uma bailarina desencorpada, menina da periferia que para ir às aulas de ballet clássico no centro da cidade tinha que atravessar a ponte de madeira que passava por cima do canal da rua de casa, os antigos dizem que esse canal já foi um braço de rio que por ali morreu. Sempre fui da margem e por muitas vezes marginalizada. O rio Guamá fica do outro lado da rua de casa e por ali via os moleques pulando das palafitas, pontes e barcos, hoje compreendo que a margem é uma das minhas localizações geopolíticas e isso se tona latente nesta pesquisa.

Ser da margem e se localizar artisticamente no “centro”, em uma dança que me colonizava em vários sentidos, desencadeou vários apagamentos, inclusive da minha identidade marajoara-cabocla, minha relação com a água, ruas e as festas do meu bairro, o Jurunas⁵. Essa localização e marginalização, ao mesmo tempo, sempre exerceram uma dualidade conflitante, pois considerava-me líquida ao percorrer espaços e “preenchê-los”, entretanto, essa liquidez corporal nunca passou de uma malandragem de quem sempre pertenceu à beira e à rua.

Ogó

As crianças habitam as ruas, são corpos encantados (Rufino, 2020), fui uma criança encantada que cresceu e aprendeu com a rua. Lembro-me das andanças noturnas pelas ruas do Jurunas, da quadrilha mirim da qual era brincante, povoada de Exus-mirins⁶ a dançar em terreiros de chãos cobertos com serragens e bandeirinhas coloridas a enfeitar. O acordo com os donos dos terreiros era dançar em troca de uma cuia de mingau de milho, mas a verdade mesmo é que queríamos deixar o corpo celebrar a noite, a festa, brincar e nos alimentar disso, do que Exu nos dá de comer quando habitamos a rua!

Figura 1 – Ogó de Exu. Desenho: Arianne Pimentel.

⁴ Instrumento de Exu, pênis. Símbolo de *vitalidade, dinamismo e movimento*.

⁵ Um dos bairros mais antigos de Belém do Pará, periférico, ribeirinho, que se desenvolveu à beira do Rio Guamá (Rodrigues, 2008).

⁶ Espíritos infantis pertencentes à linha de Exu.

O carnaval é minha rua pulsante, meu alimento de todos os dias. Aos oito anos de idade senti “*meu corpo ficar odara*”⁷ ao desfilar pela primeira vez em uma escola de samba como destaque do carro das crianças do Rancho Não Posso Me Amofiná⁸, desde então o carnaval de escola de samba passou a ser uma “entidade” a quem venho dedicando-me há vinte e sete anos.

É possível a rua morrer? Lanço a pergunta e ao mesmo tempo já respondo que sim! Nós a deixamos morrer à medida que nos tornamos adultos, efetuamos um acasulamento, mesmo depois de livres e com asas voltamos a nos guardar. As crianças habitam as ruas, os adultos passam! Concordo com Simas (2020) quando diz que “as ruas vivem quando são dos erês e morrem quando são dos carros” (p. 133). Mas há o povo que mesmo crescido nunca largou a rua, o chamado “povo da rua”: malandros, prostitutas, boêmios, jogadores, vendedores, trapaceiros, brincantes, quadrilheiros, povo do samba, do carnaval, povo do santo, artistas. Zé Pelintra e Mestre-sala são homens da rua, os denomino assim por observar diversas relações e importâncias deste espaços-territórios em suas poéticas.

A rua sempre está aberta ao jogo e quem se permite com ela se arriscar. Na adolescência me afastei da rua e percorri outros caminhos que mais tarde, curiosamente, me levaram a vivenciá-la novamente. Ao me apaixonar por esta pesquisa me (re)apaixonei pela rua guardada em mim, adormecida, calada, vazia. E a partir desse (re)encontro com a rua nasce uma *pesquisadora exuística*, coloco meus sapatos para saber onde e como pisar aqui “nessas ruas”, já que “malandro usa sapato para continuar andando descalço”⁹, se adequa para transgredir. Rafael Haddock-Lobo (2020) apresenta uma noção muito importante nessa andança, a da sabedoria dos pés, ao mencionar que para entrar em determinados lugares, como a macumba, por exemplo, é preciso agir de acordo com a lei do lugar, ter cuidado ao pisar, já que cada terreiro tem seu próprio macumbar, suas sabedorias, assim como a capoeira, o jongo e o samba, como podemos ver:

⁷ Passagem da música “Odara”, de Caetano Veloso.

⁸ “Primeira escola de samba fundada em Belém do Pará e a quarta mais antiga do Brasil. Raimundo Manito trouxe do Rio de Janeiro o modelo de carnaval de escola de samba, semeando em Belém, no bairro do Jurunas, “[...] uma outra visão do carnaval de rua, onde os cordões carnavalescos saíram dos salões para brincar nas esquinas, nas praças, nas avenidas da cidade [...]” (Manito, 2000, p. 15 *apud* Gonçalves, 2012, p. 64). Declarada patrimônio cultural do Pará no dia 18 de abril de 2017. Fonte: <http://rancho-pa.com/pa/escola-de-samba-rancho-nao-posso-me-amofina-e-declarada-patrimonio-cultural-do-para/>

⁹ Aforismo do Malandro Camisa Preta.

“Pisa na minha aldeia, caboclo, pisa mas não bambeia”, canta um ponto, dizendo que a pisada de caboclo tem que ser certa, sem hesitação. Mas também precisa ser leve quando for necessário, como canta esse outro ponto: ‘Pra pisar na folha de macaia tem que saber pisar, se não pisar direito ele vai escorregar. Caboclo pisa, sabe como está pisando. Ele pisa firme, balanceia e sai andando’. A sabedoria da macaia exige controle dos pés no chão, e essa estranha medida da pisada é o que de mais importante se tem a aprender com esses encantados, diante de um mundo doido em que aprendemos que o bom é “chegar chegando” (Haddock-Lobo, 2020, p. 133).

Ao observar as práticas espetaculares afro-brasileiras percebo que os pés possuem relação sagrada com o chão e nos apresentam diversas sabedorias. O arrastar dos pés das marujas e marujos brangantinos¹⁰ ao dançarem para São Benedito, pés que passam pelas ruas em cortejo antes de adentrarem o barracão, pés descalços colados ao chão como um abraço às forças ancestrais do santo preto. Pés que sambam em roda, na roda e para a roda, pés que volteiam o mundo como na capoeira, pés que caminham em cortejos, procissões, pés que sambam miudinho, sambam pra caboclo, no Tambor de Crioula, que dançam cirandas e fazem movimentar o xirê. Podemos considerar o pé como uma importante força motriz e epistemologia das práticas afro-brasileiras na diáspora. Cada prática apresenta maneiras e sentidos próprios conectivos e cada indivíduo também, sendo o corpo um portal relacional aberto e não hierárquico, contudo, os pés no fenômeno do riscado do mestre-sala potencializam a conexão ancestral, demarcam espaços, trajetórias, firmam e desestabilizam ao mesmo tempo.

Ao tratar o fenômeno aprofundando no prisma do “pensar pelos pés”, desconstruímos perspectivas cristalizadas no âmbito da dança, em especial, ao adentrarmos em saberes que pisam no território da arte e do sagrado afro-religioso da Umbanda. Ao mesmo passo que rompemos com

¹⁰ Devotos de São Benedito da Marujada de Bragança-Pa. A festividade acontece no mês de dezembro em Bragança-Pa, a marujada é um conjunto de práticas, dentre elas as danças, que acontecem dentro da festa em homenagem ao santo preto. O arrastar dos pés descalços nas procissões religiosas e danças é uma importante característica da Marujada Bragantina, ao passo que se liga ancestralmente com os negros escravizados e suas dores sofridas no passado colonial. As mulheres marujas possuem significativa liderança nos rituais religiosos e festejos, o que demarca o protagonismo feminino, especialmente pela liderança e hierarquia que detém a Capitoa dentro desta prática (Corrêa, 2017).

a hierarquia colonizadora imposta ao corpo, partindo de baixo, da planta do pé em contato com a terra, depois vamos aos sapatos, pele do corpo dos homens que riscam, e ao movimento do corpo que risca poéticas nos espaços.

A disciplina *Movimento Criador do Ato Teórico*¹¹, ministrada por duas *mulheres-exuísticas*, exerceu um lugar de encontro e descobertas ao iniciar os riscos desta pesquisa, despontando pensamentos teóricos advindos do desenho, da imagem, da criação e da implicação do traço que cada pesquisador detém, e ao longo dessa imersão criativa, proporcionada pela disciplina, identifiquei as imanências do fenômeno, o que ele já traz consigo e o que eu dou a ele, e neste processo de escuta do que a pesquisa nos solicita, de trocas, torna-se imprescindível a inserção do meu riscado, riscar uma iconografia artística própria da pesquisa, com símbolos e significados específicos atrelados ao estudo dos fundamentos da Umbanda, dos pontos riscados e do riscado dançado dos mestres-salas do carnaval de escola de samba. A seguir disponho a imagem-força da pesquisa, imagem que carrega em si pensamentos espiralados, verbos-ações e importantes noções afloradas do desenho como dispositivo de fazer pesquisa em arte:

¹¹ Disciplina optativa do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES), ministrada pela Profa. Dra. Wlad Lima e pela Profa. Dra. Ivone Xavier em 2019.

Na imagem-força, o pé se finca ao solo sagrado a partir do tridente de Exu, conectando-se a terra, grande motriz dos corpos dançantes, fazendo a energia vital alcançar as três pontas e se expandir ao universo. O tridente é uma ferramenta perfeita por se constituir da inter-relação dos quatro elementos da natureza, é um símbolo de poder, suas três pontas voltadas para cima representam evolução espiritual e a haste conectada a terra representa a vida mundana das entidades Exus e Pombogiras.

A imagem reflete o saber dos pés que ao mesmo tempo desencadeia movimentos dançados rumo às encruzilhadas, constituindo os corpos dos homens da rua, mundanos e malandros deste estudo, atrelados a Exu, o grande *ancestral-epistemológico* aqui

assumido. Estes homens se expressam nessa vida mundana e se expandem em outras energias, seja pela força sagrada da entidade da Umbanda, seja pela força poética do artista do carnaval de escola de samba, se expressam na marginalidade em busca da evolução, estão em constante movimento e transformação.

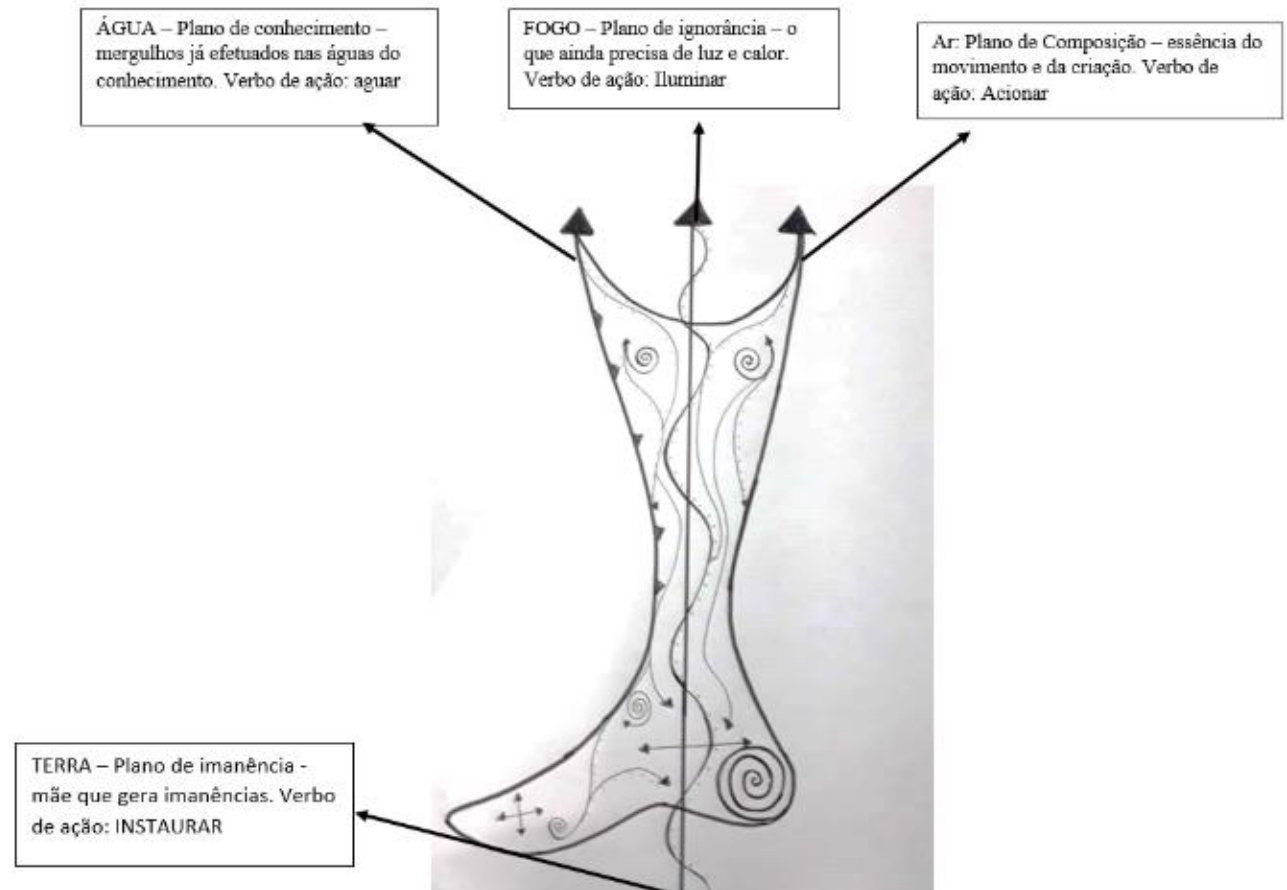


Figura 2 – Imagem-força da pesquisa-encruzilhada.

Apresento como fenômeno da pesquisa a relação mítica, sagrada e artística do Zé Pelintra e Mestre-sala na espetacularidade ancestral do samba. Como objetivo geral: assentar a noção de *Ancestralidade Artística* do Zé Pelintra – entidade da Umbanda – e do Mestre-sala – artista de escola de samba do carnaval brasileiro –, nas encruzilhadas de suas malandragens, tendo como principal base teórico-metodológica a Etnocenologia, imersões ancestrais e criações artísticas da pesquisadora-exuística enquanto mulher-mãe-artista-porta-bandeira.

Zé Pelintra é uma entidade que no Catimbó¹² pertence à linha dos Baianos¹³ e na Umbanda trabalha na esquerda ao lado de Exu e Pombagiras (Barbosa Júnior, 2014). Em vida foi um homem comum, nordestino, sua narrativa mítica conta que saiu do Nordeste brasileiro para o Rio de Janeiro onde consolidou-se como o grande malandro. Zé Pelintra é um mistério, há muitas narrativas em torno de quem foi em vida, como podemos ver uma delas:

[...] aquela que me contaram, refere-se a certo José de Aguiar, pernambucano nascido na Vila do Cabo Santo Agostinho. Criado em Afogados da Ingazeira, Aguiar foi morar no Recife, na rua da Amargura, próximo à zona boêmia da cidade. Sofrendo de mal de amor, apaixonado perdidamente por Maria Luziara, Zé teria resolvido percorrer os sertões e praias do Nordeste para esquecer o infortúnio. Bateu perna na Paraíba e Alagoas. Até hoje os terreiros cantam o desamor e a sua sina: “Na rua da Amargura,/ aonde seu Zé Pelintra morava,/ ele chorava por uma mulher/ que não lhe amava”.

Nessa peregrinação, Aguiar foi iniciado nos ritos da jurema sagrada por mestre Inácio, que conheceu o culto com os caetés. Após se encantar ou morrer (há controvérsias), Zé de Aguiar baixou em dia no juremeiro José Gomes da Silva e disse era Zé Pelintra, Príncipe da Jurema e Mestre do Chapéu de Couro (Simas, 2020, p. 19).

¹² “[...] o culto do Catimbó abrange um conjunto de atividades místicas que envolvem desde a pajelança indígena até elementos do catolicismo popular; com origem no Nordeste. Tem como seus fundamentos mais gerais a crença no poder da bebida sagrada da Jurema – utilizada nos rituais de cura dos tapuias – e no transe. Os mestres trabalham tomando o corpo dos catimbozeiros” (Simas, 2020, p. 18).

¹³ “Alegres, brincalhões, adoram festas e apreciam desmanchar trabalhos de magia deletéria, sendo bons conselheiros e orientadores. Gostam muito de dançar, o que, além de ser uma descontraída manifestação de alegria é também uma maneira dirigida de manipulação de energia” (Barbosa Júnior, 2014, p. 191).

Alguns pontos cantados fazem referência ao traslado do seu Zé do Nordeste para o Rio de Janeiro, onde na primeira metade do século XX observa-se o intenso movimento de chegada à capital do Brasil, na época, de imigrantes nordestinos que buscavam melhores condições de vida. E no Rio de Janeiro Zé Pelintra consagra-se como o grande malandro da Umbanda carioca. “Há quem diga que foi morar na Lapa, farreou à vontade e teria morrido numa briga de faca no morro de Santa Teresa. Abandonou as vestes de mestre da jurema e passou a baixar nos terreiros da Guanabara nos trinques, trajando terno de linho branco, sapato de cromo, chapéu-panamá e gravata vermelha” (Simas, 2020, p. 19).

*“Antigamente era seda,
hoje a camisa é larga
A noite começa em qualquer lugar
e acaba é na Lapa
O que era calça branca agora virou bermudão.
Mas continua o anel, a pulseira e o cordão”¹⁴*

O trecho da música ressalta as transformações arquetípicas do malandro ao longo do tempo. Contudo, a Lapa continua sendo o lugar de firma dos malandros e para onde sempre voltam, espaço ancestral, de resistência, lugar sagrado e de consagração. De acordo com Ligiéro (2010), fora na Zona Boêmia do Rio de Janeiro que Zé Pelintra tornou-se conhecido e famoso, por lá também circulavam outros malandros que buscavam sobreviver driblando as mais diversas violências que o processo de urbanização e desenvolvimento industrial gerava à população afro-brasileira, em especial. Ressalto a importância da Lapa enquanto lugar que mantém vivo o imaginário do malandro delineado em seus arcos e esquinas boêmias, exalado pelos cheiros de cigarro e cachaça, constituindo-se como o lugar sagrado-artístico da malandragem e espaço das mais diversas batalhas traçadas, especialmente pelo povo da rua.

Nas primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro o samba já se consolidava como importante manifestação cultural da população afro-brasileira, Zé Pelintra talvez tenha sido um sambista, quem sabe? Ligiéro (2010) faz esse apontamento ao estudar a filosofia da malandragem desta entidade, aproximando-o do samba:

¹⁴ Trecho da música “Malandragem”, de Marcelo D2.

Nesse contexto, Zé poderia ser qualquer habitante do morro, como numerosos sertanejos que vieram para a capital da República em busca de melhores oportunidades. Como muitos deles, teria conseguido fama por sua coragem e ousadia, obtendo ampla aceitação na pequena África do Rio, bem como nos bairros do Estácio e da Lapa [...]. Contam alguns que seu Zé era um grande jogador, amante da vida noturna, amigo das prostitutas, exímio capoeirista, sambista de rara inspiração, um verdadeiro bamba (Ligiéro, 2010, p. 34).

Na mesma localização espaço-temporal que Zé Pelintra se consagra como o grande malandro da Umbanda, observa-se o surgimento do Mestre-sala como emblemático artista do carnaval de escola de samba, formando ao lado da porta-bandeira o nobre casal responsável pelo maior símbolo de uma agremiação, a bandeira.

Os apontamentos históricos nos levam para um cenário carioca onde ranchos e blocos carnavalescos desfilavam nas ruas da cidade. Neste contexto, observa-se a presença de Porta-estandartes, pessoas que carregavam o estandarte, símbolo de representação dos ranchos e blocos. A função era desempenhada, em sua maioria, por homens, mas que também passou a ser efetuada por mulheres, “(...) no rancho Ameno Resedá, por exemplo, a primeira porta-estandarte foi uma mulher, Maria Adamastor, que se vestiu de homem para conduzir o estandarte” (BRÍGIDA, 2006, p. 192). Desta forma, já podemos identificar a presença feminina no carnaval portando um estandarte, a porta-estandarte, que a posteriori passou a ser chamada de porta-bandeira devido a substituição do estandarte, de formato retangular, por uma bandeira. O ingresso da mulher neste cenário consolidou a firmação da figura feminina como responsável por portar e dançar com a bandeira. (Gonçalves, 2018, p. 604).

Neste período o campeonato era garantido através do roubo do estandarte do bloco ou rancho carnavalesco oponente que saíam às ruas do Rio de Janeiro durante a folia momesca, e como forma de proteção ao estandarte, devido à competição acirrada e violenta, houve a necessidade da inserção da figura masculina aos arredores da porta-estandarte, em sua maioria bons de ginga e capoeiristas, desempenhando importante função de proteção. “A ele cabem os segredos e a manipulação da navalha qual usava com maestria nas mãos e entre os dedos dos pés. Não era qualquer um que possuía esse privilégio. O mestre-sala navegava bem no caldo cultural da sociedade e tinha a noção dos protocolos e das etiquetas próprias das avenidas e desfiles, não por acaso ele também matinha a festa dentro dos parâmetros morais e dos bons costumes” (Barros, 2009, p. 2).

Ao longo do tempo o Mestre-sala começou a construir sua poética dentro do espetáculo, identificamos movimentos que remetem à proteção ao circundarem de braços abertos a porta-estandarte, movimentos rápidos e ágeis com os pés e pernas oriundos da esquivada da capoeira, deslocamentos, corpo balanceado, malandro e o riscado. “Ao estudar a dança do mestre-sala na atualidade podemos identificar esses elementos, remontando uma herança e preservação da corporeidade e gestual do mestre-sala do século XIX” (Gonçalves, 2018, p. 604).

Esta pesquisa, ao encruilhar os malandros Zé Pelintra e Mestre-sala, coloca-se nas frestas, na pluralidade dos caminhos, à sorte da rua, pois tais homens são subversivos, não se encaixam em convenções, trazem a liberdade das ruas em seus corpos, nas suas poéticas, figuras arquetípicas que se moldam nas esquinas, nos terreiros, nos bares, nas escolas de samba. Concordo com Lapoujade (2017, p. 12) quando diz que “em todos os casos, o problema geral é o mesmo: como tornar mais real aquilo que existe?”, desta forma, surge a seguinte problemática: como assentar a noção de *Ancestralidade Artística* a partir das encruzas traçadas e criadas entre uma entidade da religiosidade afro-brasileira – Zé Pelintra – e o Mestre-sala, um artista do carnaval de escola de samba? Volto a Lapoujade (2017) ao enfatizar que não instauramos nada, a vida já existe! Portanto, o fenômeno desta pesquisa já existe e o que me cabe é escutá-lo.

Todo Zé Pelintra tem um quê de mestre-sala e todo mestre-sala tem um quê de Zé Pelintra. As relações entre essas duas figuras masculinas já foram apontadas por vários pesquisadores, pelo povo do santo e do carnaval. É comum a efetuação de analogias entre esses homens da rua, principalmente pelo arquétipo já delineado em nosso imaginário: homens malandros, da vida noturna, da cachaça, do improviso, da vestimenta bem alinhada, do sapato social, do chapéu panamá, amante das mulheres. As ruas, a cachaça, a jogatina, a malandragem, a vaidade são apenas algumas das dimensões das quais denomino de *encruilhadas*, que ligam esses dois célebres homens das ruas e sustentam a noção de *Ancestralidade Artística*.

É interessante salientar que a história do primeiro¹⁵ Mestre-sala do carnaval de escola de samba, o *Maçu da Mangueira*, se confunde com a do Zé Pelintra. Morador do morro da Mangueira, Maçu foi um homem conquistador, amante das mulheres e da cachaça, arengueiro, bom de briga, da jogatina, malandro, transgressor das regras, bom de “pernada” – disputa que consistia na derrubada do oponente através de golpes com as pernas – e, acima de tudo, do terreiro (Gramático Júnior, 2009). Quem sabe Zé Pelintra não fora um desses homens “arengueiros” do morro que se tornaram mestre-sala? Notadamente podemos identificar que sua morte, de origem incerta, não significou desaparecimento, pelo contrário,

¹⁵ Título atribuído pelo pesquisador Sérgio Gramático Júnior em seu livro “Maçu da Mangueira: o primeiro mestre-sala do samba”.

simbolizou continuidade, da qual podemos verificar na figura do mestre-sala, perpetuando a malandragem do Zé nas escolas de samba através da dança, vestimenta, modos de se comportar, dentre outros. Sobre Zé Pelintra, Ligiéro nos diz que “ele habita o mesmo tipo de contexto mitológico que alimenta comportamentos típicos do chamado povão” (2010, p. 22), desta forma, compreendemos que seu Zé está onde o povo está e boa parte do povo brasileiro se encontra no samba e nos terreiros, sendo seu Zé “[...] um ancestral africano que aprendeu a ser bamba [...]” (Ligiéro, 2010, p. 22).

Nas seguintes passagens, retiradas dos seus contextos originais, podemos identificar a confluência existente entre Zé Pelintra e Mestre-sala, podendo ser aplicadas facilmente a qualquer um dos dois: “*Sua figura esguia de capoeirista, de bamba vestido de branco, andando com seu chapéu-panamá, no passo do ‘urubu-maladro’ [...]*” (Ligiéro, 2010, p. 21); “*Quem não tinha terno de linho branco e não usava salto carreta não era bom de presença*” (Gramático Júnior, 2009, p. 31). A primeira passagem faz referência ao Zé Pelintra e a segunda ao mestre-sala, todavia, é notória a relação no que tange à visualidade, aos comportamentos e aos gostos destes homens, em vários aspectos não consigo dissociar um do outro, meu imaginário permeado por suas existências encruzilhadas no mesmo território urbano, mesmo século, mesmos gostos, vidas noturnas, corporeidades malandreadas, leva-me a pensar que não há separação dual entre esses malandros, mas uma integração que pode ser vista por diferentes facetas, onde um pode ser outro, se confundir com o outro e até mesmo ser o outro, e tudo isso atribuo à ancestralidade e à arte, em que aprofundarei ao longo desta caminhada riscada!

Esta pesquisa não se insere em locais distintos para o estudo do fenômeno apontado, como terreiro x escolas de samba, mas em lugares dos quais considero comuns, sem linhas divisórias, fronteiras, visto que na cultura afro-brasileira, como na Etnocenologia, não há separação entre o ritual e a festa, entre os deuses, entidades, caboclos e os humanos, entre a casa e a rua, entre o sagrado e o profano.

Para chegar até esta proposição fui arrebatada por três afetos que desencadearam trajetórias. O primeiro aconteceu ainda durante a realização do mestrado, onde pesquisava a dança dos casais de Mestre-sala e Porta-bandeira das escolas de samba de Belém do Pará¹⁶. Contudo, uma nova paixão começou a surgir ao ser arrebatada pela espetacularidade do riscado do mestre-sala. O segundo afeto aconteceu na III Gira de Artistas-

¹⁶ Pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Flávia Mendes e coorientação do Prof. Dr. Miguel Santa Brigida, 2014. Ver mais em: GONÇALVES, Arianne Roberta Pimentel. **Defendendo o Pavilhão:** a dança autoral dos casais de mestre-sala e porta-bandeira das escolas de samba de Belém do Pará. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

pesquisadores do TAMBOR¹⁷ em 2017, no quintal do PPGARTES, assim como o candomblé acontecia no fundo das casas das tias baianas no Rio de Janeiro, no quintal, no terreiro, lugar de festas, devoção, dancei sobre uma imagem riscada no chão com giz, por uma artista umbandista¹⁸, dentro de um círculo, em meio a artistas, “povo da rua”.

A cada afeto e trajeto me conectava com a nova pesquisa emergente que me abraçava e me lançava ao encontro da minha ancestralidade religiosa e artística. Nesta noite eu já sabia que a pesquisa estava viva, pulsante dentro de mim.

¹⁷ Grupo de pesquisa em Carnaval e Etnocologia (CNPq – 2008), coordenado pelo Prof. Dr. Miguel Santa Brígida.

¹⁸ Flores Astrais, artista trans e produtora da Amazônia, em 2018 desenvolveu a pesquisa de TCC “Esquadra da Marinha Brasileira Mariana – Rito – Travessia – Performance”, apresentando como umas das singularidades das instaurações poéticas da sua pesquisa um *“inventário-riscado” com a criação de pontos riscados como viés metodológico e de escrita artística*, orientada pelo Prof. Dr. Miguel Santa Brígida.



Imagem 2 – Do ponto ao corpo. Da dança ao fenômeno. Imagem concebida e riscada por Flores Astrais. Ao fundo os artistas Aninha Moraes e Thales Branche. Foto: Raoní Paixão.

O CHAPÉU DO MALANDRO CHEGOU EM MINHAS MÃOS



Rosilene Cordeiro
 Mulher Cis, Negra, Amazônida,
 Professora
 Umbandista
 Afro-indígena
 Artista
 Ativista
 Feminista
 Performãtriz
 ARISCAR o chão de madeira
 do Teatro Universitário Cláudio
 Barradas
 Em uma noite carnavalizante
 Espetáculo e Espetacularidades
 riscadas
 Com pamba
 Com pés
 Com samba!

Imagem 3 – Ponto riscado do Caboclo Rompe Mato do espetáculo “A dança brasileira riscada no chão”,
 2017. Artista Rosilene Cordeiro. Foto: Arianne Pimentel,

U
M
P
O
N
T
O
E
M
N
A
S
C
I
M
E
N
T
O



Imagem 4 – Um ponto em nascimento. Artista Rosilene Cordeiro. Foto: Arianne Pimentel.

As imagens remontam o terceiro afeto do meu encontro com o fenômeno desta pesquisa. Em uma noite de festa, carnavalizada, com o povo do samba ocupando o Teatro Universitário Cláudio Barradas da Universidade Federal do Pará, fui conduzida ao lugar sagrado, ao lugar do encantamento. Ao assistir ao espetáculo *A dança brasileira riscada no chão*¹⁹, o fenômeno se apresentou, mostrou seu corpo, sua energia, sua força, seu movimento, complexidades, existência, levando-me a adentrar em seu mundo próprio. E ao ver seu surgimento senti um arrebatamento, o que aponta Lapoujade:

Um fenômeno surge, surpreende por sua beleza, e lá estamos nós presos no interior de uma espécie de monumento perceptivo do qual exploramos a composição momentânea. Nossa perspectiva se encaixa em outra perspectiva, nosso ponto de vista em outro ponto de vista, como se houvesse uma intencionalidade, ou melhor, um princípio de ordem, visível na arquitetura do fenômeno. Não temos uma perspectiva sobre o mundo, pelo contrário, é o mundo que nos faz entrar em uma de suas perspectivas (Lapoujade, 2017, p. 47).

Rosilene Cordeiro iniciou o espetáculo riscando um ponto no chão do teatro com giz, ao passo que riscava e cantava seu corpo negro-feminino foi se transformando, nem homem, nem mulher, tomada pelas forças de Exu, brotava uma entidade com saia rodada, guias ao pescoço e chapéu panamá. Um(a) malandro(a) nasceu ali, bem diante de mim! Ele(a) veio até minha direção, que estava sentada na plateia, bem próximo da cena, como na avenida encostada ao parapeito vendo a escola desfilar, e nesse lugar a gente se sente dentro também, e entregou-me o chapéu da malandragem. Inevitavelmente ingressei naquela cena riscada ao som dos tambores e tamborins.

Passei todo o espetáculo guardando em minhas mãos um dos maiores símbolos da malandragem: o chapéu panamá. Objeto do uso pessoal, tanto nos terreiros como no samba, fazendo parte da construção social-artístico-sagrada do malandro nos contextos de atuação, mas, sobretudo, corroborando para a coroação da malandragem. O malandro sabe da força que esse objeto carrega, fazendo uso das sombras que

¹⁹ Espetáculo realizado pela Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte, no ano de 2017, em homenagem ao Mestre Dionísio, grande referência do carnaval brasileiro. Teve direção artística de Miguel Santa Brigida, realizado no Teatro Universitário Cláudio Barradas.

ele provoca ao cobrir parte do rosto, o enigma está ali instaurado, o malandro nunca revela o que de fato é, sempre surpreende com cartas na manga, mostra o rosto com sutileza, inclina a cabeça em diagonais, escondendo o olhar por baixo da aba do chapéu, vez ou outra coloca uma das mãos na ponta evidenciando seu lado cortês, humilde e confiante de quem sabe jogar o jogo da vida.



Logo em seguida mestres-salas adentraram o palco em forma de passarela e vinham riscando o chão de madeira do teatro com seus corpos carnavalescos-sagrados, majestosos, malandros como entidades a baixar nos terreiros de Umbanda. Fui transportada a um lugar de intensa comunhão, e vi, bem diante de mim, em plena respiração cênica, o fenômeno desta pesquisa.

Espetacularidades pelintras, mestres-salas-pelintras, chão riscado com pomba e por pés com sapatos de sola lisa, o fenômeno estava ali, em vida! Diante de mim a principal encruzilhada era riscada, com seus próprios modos, pois “[...] o fenômeno tem uma maneira de se colocar ele mesmo, na sua perfeição própria que o distingue de qualquer outro modo de existência” (Lapoujade, 2017, p. 29). A existência espetacular do fenômeno, naquele momento, foi como um novo mundo que se abria, que se rasgava, se mostrava e riscava poesias no chão de madeira corrida.



Imagens 5-6 – Entidade encarnada, um(a) malandro(a) em cena. Artista Rosilene Cordeiro. Foto: Arianne Pimentel.

Ao final do espetáculo fui devolver o chapéu à atriz que estava envolta por várias pessoas, arrumei um espacinho e bati sutilmente em suas costas, ela virou tempestuosamente e eu estendi os braços com o chapéu em sua direção, ela, que mais parece uma entidade a todo tempo encarnada, me olhou firme nos olhos e disse: “*espero que você saiba o que fazer com esse chapéu, que ele te traga muitas respostas*”. O chapéu foi um presente pelintra que me trouxe aqui, a riscar esta pesquisa, quanto às respostas ainda não as encontrei, talvez nem as encontre, pois a cada nova encruzilhada que se abre mais perguntas nascem, muito mais que respostas, chego a pensar que as “respostas pelintras” não almejam um resultado, um fim, uma solução, elas desencadeiam o movimento de sempre estar em busca, em constante ação e transpiração do corpo nas encruzilhadas da vida.

Após os três afetos comecei a efetuar os trajetos, visitei o terreiro de umbanda *Templo de Rainha Bárbara Soeira e Toy Azaka. Icoaraci/PA*, fui até seu Zé Pelintra, pois já tinha conhecimento da sua presença neste terreiro. O encruzo aconteceu. O vi, o toquei e conversamos como dois amigos sentados na mesa de um bar, foi então que recebi passagem para estudá-lo. Seu Zé me deu sua permissão para a efetuação desta pesquisa.

O mundo dos homens malandros me parecia bem distante e ao mesmo tempo desafiador, por algumas vezes, no próprio eixo acadêmico, fui questionada do porquê de pesquisá-los, já que sou mulher e porta-bandeira o universo feminino seria “automaticamente” meu lugar de fala (Ribeiro, 2019). Mulher deve falar de mulher, isso quando não lhe é negado a fala, e homens estão aptos e a falarem do que quiserem, essa prerrogativa do falo como poder pode ser vista em vários setores da sociedade, inclusive no meio acadêmico, do carnaval e religioso, reforçando pensamentos e padrões de uma sociedade patriarcal e machista. De alguma forma tento guerrilhar com esse padrão aqui, posicionando-me como mulher que fala de e com homens.

Embora Exu detenha o ogó, falo com duas cabaças penduradas, enquanto símbolo, seu significado não se assenta nas forças do patriarcado e nem o propaga, pelo contrário, o ogó que este orixá carrega correlaciona-se à vitalidade, vigor, dinamismo, fertilidade, logo, nas religiões de matrizes afro-brasileiras, em seus cernes, os poderes em seus sistemas relacionais, estruturais e organizacionais não preconizam a superioridade do homem em detrimento à mulher, “[...] o campo do sagrado das religiões de matrizes africanas consiste não

somente em guarnição espiritual contra-hegemônica, como também em epistemologias e práxis feministas.” (Rosa, 2018, p. 313), embora na diáspora muitos valores coloniais, inevitavelmente, tenham atravessado o povo afro-brasileiro e suas mais variadas práticas.

Assim como as religiões afro-brasileiras o samba é matriarcal, as tias baianas²⁰, famosas mães de santo que residiam no Rio de Janeiro no final do século XIX, em tempos de proibição e perseguição guardaram o samba em seus terreiros, mulheres que iam às ruas vender quitutes para sustento familiar tornaram-se o alicerce da família e das práticas culturais, sociais, religiosas do povo negro em território carioca. As festas promovidas por essas mulheres em suas casas, espaços de circulação cultural, de pessoas de distintas classes sociais e cargos políticos, demarcam estratégias de luta contra a imposição do poder em razão do apagamento da cultura afro-brasileira, na sala tocava-se o que era permitido e no fundo, no terreiro, o batuque acontecia (Gonçalves, 2012). Com jogo de cintura ludibriavam o cruel sistema imposto na época que visava calar o corpo preto.

O presidente Venceslau Brás recorreu aos trabalhos religiosos de cura da famosa baiana da Pequena África²¹, Tia Ciata, para tratar-se de uma ferida na perna que nenhum médico havia obtido êxito. A baianinha boa²² conseguiu curá-lo do “incurável”, como gratidão o presidente lhe ofertou recompensa, Tia Ciata não aceitou para si própria, mas para seu marido que fora empregado na Guarda Municipal, com este feito sua casa passou a ficar livre das perseguições e batidas policiais, passando a disseminar e potencializar as práticas afro-brasileiras, inclusive para não negros. Tia Ciata foi a grande matriarca do samba, uma líder Ialodê²³: “[...] aquela que tem os atributos da

²⁰ Ver mais em: GONÇALVES, Arianne Roberta Pimentel. MÃES-DE-SANTO, MÃES-DO-SAMBA: a espetacularidade da Ala das Baianas da Escola de Samba Rancho Não Posso Me Amofiná de Belém do Pará. **Repertório**, Salvador, ano 18, n. 25, p. 60-71, 2015.2. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/15396>.

²¹ “Os negros, mesmo marginalizados, entregues ao descaso e descuido do poder público e de uma sociedade que explorava sua mão de obra e os apontava como empecilho para o progresso, continuaram a abraçar o Rio de Janeiro, se alojaram nos morros próximos do centro e nos arredores da Praça Onze, esta que se consolidou como um pedaço da África no Brasil, sendo o local de segregação das origens negras em terra brasileira e principalmente por ter sido o berço do samba” (Gonçalves, 2012, p. 22).

²² Como chamavam as baianas que residiam na Pequena África, vendiam quitutes nas ruas e traçavam relações político-sociais com pessoas de distintas classes sociais.

²³ “Ialodê designa mulheres emblemáticas na tradição afro-brasileira, especialmente aquela de origem iorubá, cujas trajetórias são mantidas em circulação nos dias atuais por meio de lendas nos diferentes ambientes em que essas tradições são vividas. Ela refere-se em especial a Oxum e Nanã, divindades do candomblé, que reagiram às investidas de produção de sua subordinação e de realização plena do poder masculino patriarcal” (Werneck, 2020, p. 17).

representante das mulheres, aquela que leva a voz das mulheres às esferas sociais e às políticas para a defesa de seus interesses e pontos de vista” (Werneck, 2020, p. 34).

Os terreiros das tias baianas como territórios do sagrado, da festa e resistência demarcaram toda essa potência e importância da mulher em meio a uma sociedade patriarcal, excludente e elitista a devanear por uma modernidade europeia no início do século XX. Mulheres da rua, do mercado, negociantes, vendedoras, comunicadoras, empoderadas, políticas, estas mulheres são forças ancestrais de várias outras que lutam pelas causas feministas, especialmente no meio do samba!

O silenciamento das vozes femininas, especialmente das mulheres pretas, fora violência enraizada em diversos segmentos neste país, as mulheres não podiam falar, inclusive de si mesmas, e os que publicaram sobre elas, em sua maioria homens brancos, cometeram mais violências, apagamentos e silenciamentos. Como luta contra as diversas violências sofridas, principalmente as aplicadas no regime escravocrata, a mulher passou a se inserir na política, a tomar a liderança e gerir ações de enfrentamentos. Podemos ver suas atuações de combate na formação de quilombos, na organização de revoluções urbanas, nos enfrentamentos com os brancos, na luta diária na Casa Grande (Werneck, 2020), dentre muitas outras inserções e atuações, como no mercado de trabalho, por exemplo.

Um exemplo da herança escravocrata patriarcal do apagamento das ações das mulheres no final do século XIX e início do XX aconteceu com Tia Ciata²⁴, sua casa, denominada de capital da Pequena África, funcionava como espaço de grande potência cultural e circulação, território que foi útero sagrado-artístico de muitas gestações, como vários sambas gravados, dentre eles o famoso “Pelo Telefone” do qual há a especulação da baiana Ciata ter feito parte da sua autoria, embora os domínios autorais tenham sido apropriados por Donga

²⁴ “Nasceu Hilária Batista de Almeida no dia de Santo Hilário em Salvador, no ano de 1854, sete anos após o nascimento de Chiquinha Gonzaga no Rio de Janeiro. Segundo Roberto Moura (1983), ela teria vindo para o Rio de Janeiro como parte de grande fluxo migratório ocorrido da Bahia em direção ao Rio iniciado no século VXIII, tornando-se a baiana mais famosa da região carioca a que Heitor dos Prazeres denominou de Pequena África. Essa região, tornada emblemática em consequência da importância atribuída ao grupo baiano na história da cidade, em particular da presença negra, está geograficamente situada entre as imediações do Cais do Porto e Saúde de um lado, até a Cidade Nova, em Torna da Praça Onze, de outro. É, opinião de Mônica Pimenta Velloso que a região e o grupo em torno de Tia Ciata teria sido responsável pelo surgimento do ‘embrião da cultura popular carioca’” (apud Gomes, 2003, p. 177)” (Werneck, 2020, p. 43).

(Ernesto Joaquim Maria dos Santos), mesmo diante de um cenário em que ocorriam rodas de sambas e muitas produções musicais de cunho coletivo nasciam.

Tia Ciata soube adentrar no jogo político e jogá-lo com maestria, como uma verdadeira mulher-malandra, negociadora, gerenciadora, mobilizadora. Todas as suas ações propiciaram à comunidade negra visibilidade e legitimação nos processos de formação cultural do país, fatores que passaram a fortalecer e abrir portas para que as mulheres negras, notadamente, passassem a ocupar maiores espaços na cultura nacional (Werneck, 2020). Contudo, é válido destacar que Tia Ciata carrega uma importante representação na historiografia brasileira, embora suas conquistas não sejam unicamente suas, muitas outras mulheres, baianas, mães de santo, também contribuíram para tal processo, embora seus nomes não sejam comumente referenciados, foram elas: Perpétua, Veridiana, Calú, Boneca, Maria Amélia, Rosa Olé, Sadata, Mônica, Carmem do Xibuca, Gracinda, Perciliana, Lili Jumbaba, Davina. As lutas dessas mulheres, as estratégias de inserções, corroboraram “[...] também às mulheres negras (e as demais mulheres) de sua época e das épocas subsequentes formas de representação capazes de valorizar novos comportamentos e atitudes que permitam a elaboração de novas estratégias de negociação, confronto e participação no ambiente híbrido da diáspora” (Werneck, 2020, p. 55).

Como reverência e enaltecimento das mulheres baianas, afro-religiosas, para a resistência do samba e efetuação dos festejos de rua momescos, os ranchos passaram a desfilar em frente de suas casas pedindo proteção e reverenciando tais matriarcas, mães do samba. A posteriori, com o surgimento das escolas de samba, criaram a ala das baianas demarcando a ancestralidade destas mulheres no carnaval brasileiro. Quando uma baiana gira movimentada o todo, o cosmo ancestral que habita as práticas afro-brasileiras, especialmente o carnaval de escola de samba.

Enquanto neta de uma Ialodê, uma baiana do carnaval paraense, desenvolvi a partir do afetamento da espetacularidade de minha avó baiana, de sua força ancestral, a pesquisa de conclusão de curso “Mães-do-santo, Mães-do-samba: a espetacularidade da ala das baianas da escola de samba Rancho Não Posso Me Amofiná”²⁵, pesquisa que se constitui como o ventre ancestral da pesquisadora que sou hoje, das

²⁵ A pesquisa teve como orientador o Prof. Dr. Miguel Santa Brigida, que também me acompanha nesta pesquisa-encruzilhada.

pesquisas que entrego ao mundo. Além de permear toda minha prática, concepção e fundamentos artísticos, especialmente na dança. A força de enfrentamento, resistência, política e liderança da mulher constituem meu assentamento neste mundo.

Riscar esta pesquisa-encruzilhada é, também, uma luta contra o apagamento e abrandamento da voz da mulher na estruturação sócio-política do carnaval de escola de samba, portanto, precisei nutrir-me da minha potência mulher para adentrar espaços entalhados pela política de poder do falo. Logo, o (re)encontro com meu sagrado feminino e o fortalecimento com minha ancestralidade sagrada sustentada pelas iabás Iemanjá e Oxum, donas do meu orí, me alicerçam e me empoderam a ecoar minha voz nos espaços de circulação desta pesquisa. Para falar de e com homens malandros precisei, primeiramente, de um profundo mergulho para entrar em conexão com minhas ancestrais, com a Mãe-terra, e destas conexões, especialmente com meu sagrado feminino, tornei-me fértil! Em meio a este processo passei a gerar uma vida dentro de mim, um menino, e desde então novos riscados começaram a ser (re)desenhados nessa trajetória.

Ser mulher e retratar homens é uma das transgressões fincadas aqui, não que isso seja revolucionário diante do mundo, mas é revolucionário para mim, uma mulher-mãe-artista que sempre teve medo de adentrar mundos desconhecidos, medo resultante da incorporação do estruturalismo patriarcal imposto. A terra é feminina e aqui eu sou a terra, solo sagrado, e eles riscam em mim! E eu risco sobre eles e com eles. O fenômeno me convidou a adentrar seu espaço e por ali explorar. Aceitei ser a porta-bandeira do pelintra, a Rosinha Malandra, e bailar pelas encruzilhadas riscadas pela malandragem.



Imagem 7 – A bailar com seu Zé nas encruzilhadas da Cidade Velha – Auto do Círio, 2018. Arquivo pessoal da pesquisadora.

UM MARINHEIRO EM MINHA VIDA

Ao me perguntar sobre a origem do meu encantamento pelos homens malandros, acabo encontrando a resposta em minha ancestralidade familiar. Minha memória leva-me à imagem do meu avô sentado à mesa de casa jogando baralho, rodeada de homens e cartas. Jogadores com cigarros à boca, encobertos por uma fina camada de fumaça, consigo sentir o cheiro desses jogadores e da noite... A noite, para mim, tem cheiro de cigarro! Esse cheiro leva-me à infância, uma contradição, mas as crianças da minha família é que eram mandadas à taberna para comprar cigarro aos adultos. E nesse processo muitos aprendizados foram despontados, como atravessar a rua, a comunicação com outros adultos no sistema de compra e “mexer” com dinheiro, por exemplo, qualidades de Exu, o dono dos mercados.

Meu avô quando jovem fora marinheiro, homem da maré, das águas doces e barrentas da cor da sua pele. O navegar pelas águas ribeirinhas desaguaram seu corpo caboclo-marajoara na cidade grande para se alistar na Marinha do Brasil. Naquela época, por volta da década de 50, ser marítimo era uma grande oportunidade de emprego e prestígio social.

Ludgero dos Anjos Pimentel, na juventude, foi um malandro arruaceiro, boêmio, minha avó, Benedita Mota Pimentel, mais conhecida como dona Bené, sempre contava que ele deu muito trabalho, era rotineiro ir buscá-lo no bar bêbado de volta para casa e nessas andanças alteradas pela cachaça já viu sua vida passar pelo “fio da navalha” várias vezes. Malandro não vive sem paixão e mulher, e o medo de perder sua “Rosinha Malandra” fez meu avô se “aquietar”. Eu não cheguei a conhecer esse malandro boêmio das esquinas e bodegas, já conheci o homem caseiro, sóbrio, ainda amante do carteadado, mas jogava dentro de casa, os outros malandros é que vinham ao seu encontro. Conheci um malandro muito amoroso, acasulado e entregue à vida familiar, mas como um bom malandro que era, nunca batia de frente com a mulher, grande matriarca, ele sabia jogar com maestria o jogo do amor!

O FUNDAMENTO



Imagem 8 – A espetacularidade em fundamentos. Altar do terreiro Dom Rei Sebastião – Icoaraci- PA
Foto: Arianne Pimentel – 2019.

NO ALTAR DA UMBANDA

A estrela de cinco pontas riscada no chão
É oxalá
Que por um caminho de folhas se liga a
Jesus Cristo
Primeira linha da dikenga a iniciar o
fundamento

JESUS



OXALÁ

De braços abertos a abraçar quem pisa
nesse chão
Barroco, vermelho, encarnado, cristão
Coração fora do peito a pulsar na batida
do tambor
Dele nascem nonas linhas, uma
encruzilhada com mulheres
Em sua direita perpetua o grito de
socorro
a escorrer por seu manto vermelho
perseguições, preconceitos, intolerâncias
pregadas ao povo de santo

Nossa Senhora do Perpétuo Socorro,
nos ampare em teu colo materno
Rogai por nós!
Na esquerda com os olhos a luzir está
Santa Luzia
Sincretizada a Ewá
Mulheres videntes
Em uma linha para baixo encontra o mar
e firma a encruza
Ali está Iemanjá com sua liquidez celeste
Serena, com mãos em conchas a jorrar
água em maresias
É o candomblé em guias azuis e brancas!
Singelo cordão com luzes a piscar
atravessa outros
Emaranha e enlaça todo o povo de santo
São Jorge guerreiro
Ogum!
Velas de Fátima acesas
Santo casamenteiro
O pai de Jesus, humilde e amoroso José
Bastião
Damião
Buda
Padre Cicero
Altar habitado
Encantado...
De um lado pretos velhos a tomarem café

Reencarnação Kardecista
Mais um fundamento!
De outro os pontos cantados
ao som do tambor do candomblé
Outro fundamento que amarra a tríade
da umbanda
No seu altar tem poderes nas quartinhas
Divino Espírito Santo a chamar Expedito
a conversão
Pés que esmagam o corvo
Firma a cruz ao peito
o santo das causas impossíveis na linha de
Oxalá
Velas ciganas
Cachaça pra João da Mata beber
Onça pintada
Forças da floresta amazônica
O altar da umbanda é coberto por cetim
branco
Encruzilhada do amor
Da cura
Coração atravessado por um monte de
muitos
Seu maior fundamento é a diversidade
Que riscam encruzilhadas encantadas²⁶.

²⁶ Texto de minha autoria.

Diante da espetacularidade do altar do terreiro *Dom Rei Sebastião*²⁷, verifico que em todas suas linhas encruzas a Umbanda toca essa pesquisa fundamentando-a, também, em seus princípios metodológicos. A Umbanda tem como fundamento a tríade candomblé, espiritismo e cristianismo, tem Jesus Cristo como referência espiritual, santos católicos, trabalha na linha de cura, dá “passe” aos pretos velhos, cultua os orixás, entidades, caboclos e encantados. Apresenta variações a depender do terreiro, da região do país, da filosofia da casa, da linha de trabalho. Tem seu próprio macumbar (Haddock-Lobo, 2020), suas próprias leis, por isso é diversa, “dizem que um dos grandes mistérios da umbanda é que seu estranho fundamento é não ter um só fundamento” (Haddock-Lobo, 2020, p. 132). Considero-a, em seu(s) fundamento(s), uma encruzilhada-mãe, uma mulher, negra, fértil a parir existências. Útero da diversidade negra-ancestral-sagrada, cabendo sempre mais um em seu coração, mais um caboclo de cura, mais um encantado que driblou a morte, mais um filho, filha e erês a brincar.

Miguel Santa Brigida²⁸, enquanto *artista-pesquisador-participante* no âmbito das pesquisas em artes cênicas, em especial, como professor na atuação do ensino da Etnocenologia, despontou na investidura de novas metodologias a fim de “ampliar o modo de olhar” (Santa Brigida, 2015) em torno da diversidade das práticas espetaculares brasileiras, na busca da desconstrução dos moldes (en)quadrantes e rígidos que permeiam, ainda em dias atuais, as epistemologias e metodologias das pesquisas em arte cênicas no Brasil, como podemos ver:

[...] constituí desde o início da minha trajetória no mestrado (2002-UFBA), até o pós-doutorado (UNIRIO) uma condução metodológica a partir da dimensão simbólica e numerológica do número 3, a qual venho exercitando em minhas aulas de teatro e dança nos cursos técnicos, graduação e pós-graduação do Instituto de Ciências das Artes da UFPA, notadamente na Escola de Teatro e Dança, além de outras instituições e em outras práticas artísticas fora do ambiente acadêmico. Esta condução

²⁷ Terreiro localizado em Icoaraci-PA.

²⁸ Mestre em Artes Cênicas (UFBA/2003), Doutor em Artes Cênicas (UFBA/2006), Pós-Doutor em Artes Cênicas (UNIRIO/2011), líder do Grupo de Pesquisa TAMBOR – Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocenologia (CNPq-2008), Consultor Ad Hoc CAPES em Etnocenologia e coordenador do GETNO – Grupo de Estudos em Etnocenologia. Coordenador do GT Etnocenologia da ABRACE (2016-2018).

metodológica a partir do número 3 originou-se de uma inspiração pessoal deste algarismo na construção, organização e escrita da dissertação de mestrado – O Auto do Círio: Drama, Fé e Carnaval em Belém do Pará – centrada na Etnocenologia como fulcro teórico-metodológico. (Santa Brígida, 2015, p. 2).

A Umbanda traz o número três para esta pesquisa e eu o acolho em toda sua dimensão simbólica e metodológica. Para Sodré (2017, p. 178), “é o número três, portanto, que abre a possibilidade do infinito diverso” e essa diversidade triádica me interessa muito por se constituir como um terceiro caminho, possibilitando um novo olhar sobre os métodos já consolidados nas pesquisas em artes cênicas, suscitando uma metodologia própria, em construção, que se elabora ao longo da tessitura poética. Na pesquisa de mestrado (2014-UFPA) adotei o três metodologicamente, em consonância com a Etnocenologia, ao constatar a indissociabilidade da tríade *bandeira-mestre-sala-porta-bandeira*, uma trindade sagrada do carnaval de escola de samba. Outras tríades surgiram a partir do exercício metodológico de identificação de tríades imanentes do fenômeno, da criação de novas tríades, olhares, percepções e proposições triangularizadas.

Ao estreitar meu olhar para esta pesquisa-encruzilhada pela lente do três, também verifico importante contribuição metodológica pelos vieses do simbólico, sagrado e artístico, haja vista que “do número três se originam muitos” (Sodré, 2017, p. 178), e assentada nesta perspectiva do três como parturiente nasceram:

TRIDENTE DE EXU / TRÊS PONTAS / TRÊS CABAÇAS / TRÊS FUNDAMENTOS / CANDOMBLÉ-ESPIRITISMO-CRISTIANISMO
 / TRÊS MESTRES-SALAS / NANDO-BENÉ-FÁBIO / TRÊS SAMBORÊS / TRÊS VERBOS / ENCRUZILHAR-RISCAR-MALANDREAR
 TRÊS ANCESTRAIS / MIGUEL-LÍGIA-LIGIÉRO / TRÊS EUS / ARTISTA-MÃE-PESQUISADORA / ETNO-CENO-LOGIA/
 CORPO-RISCO-GRAFIA.

Exu é o dono da terceira cabaça, seu mito conta que:

Ifá diz ainda que em certa feita Exu foi desafiado a escolher, entre duas cabaças, qual delas levaria em uma viagem ao mercado de Ifé. Uma continha o bem, a outra continha o mal, uma era remédio, a outra era veneno. Uma era corpo, a outra era espírito. Uma era o que se vê, a outra era o que não se enxerga. Uma era a palavra, a outra era o que nunca será dito. Exu pediu imediatamente uma terceira cabaça. Abriu as três e misturou o pó das duas primeiras na terceira. Balançou bem. Desde este dia, remédio pode ser veneno e veneno pode curar, o bem pode ser o mal, a alma pode ser o corpo, o visível pode ser o invisível e o que não se vê pode ser presença, o dito pode dizer e não dito pode fazer discursos vigorosos.

Exu virou o Igbá Ketá: Senhor da Terceira Cabaça. É com ela que ele caminha pelo mercado, com o passo gingado, o filá, o cachimbo e o flautim. Vez ou outra, retira um pouco do pó da cabaça e sopra entre as mulheres e os homens. Ele sempre nos desafia, assim, a serpentear como a cobra coral de três cores que lhe pertence, as entranhas do mundo (Simas; Rufino, 2018, p. 114).

Embebida pelo mito de Exu, considero a Etnocenologia a terceira cabaça de Exu! Nascente da mistura, não é opositiva e não rejeita o que já se constituiu antes, ela se mistura para surgir como a cobra coral de três cores a serpentear, movimentando-se de forma sinuosa em meio a paradigmas preestabelecidos para desconstruí-los. *PRADIER-KAZNADAR-BIÃO*²⁹ são as cores *VERMELHO-PRETO-BRANCO* da cobra, veneno destilado na Europa em manifesto, veneno que passou a matar e curar, veneno retirado da cabaça que chegou ao Brasil e também passou a agregar novos saberes em sua chegada na Amazônia, esse veneno tem erva, tem rio, tem corpo amazônico apurando sua força.

²⁹ Pelos caminhos traçados por estes três pesquisadores me aproximei e me apaixonei pela Etnocenologia, são referências e referenciais que me acompanham desde meu primeiro contato com esta etnociência, por isto os assumo como três forças ancestrais epistemológicas que passam a constituir a metodologia proposta.

E nesse chegar de uma nova disciplina na Amazônia em 2002, trazida da Bahia, Miguel Santa Brígida, como Exu a jogar o pó da terceira cabaça nas pessoas, assenta em solo paraense um novo olhar, fazer e afetar as pesquisas em artes cênicas em Belém do Pará, segundo o autor:

Na última década do século XX o mundo acadêmico e artístico testemunhou o aparecimento da etnocenologia, disciplina que transformou a criação, fruição e reflexão das artes cênicas já consagradas, das festas, dos rituais e de outros correlatados. Lançada na Universidade Paris VII em 1995, liderada por Jean-Marie Pradier, esta nova vertente das etnociências, chegou ao Brasil em 1997 pela UFBA, através do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), inaugurando um novo paradigma teórico-metodológico e promovendo um singular avanço da pesquisa artística no ambiente universitário brasileiro, por meio de um dos principais propositores e pensadores, o Prof. Dr. Armindo Bião, criador do referido programa e da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas. (Santa Brigida, 2015, p. 16).

Em 2010, aluna do curso de Licenciatura em Dança da UFPA, fui arrebatada pela Etnocenologia na disciplina Manifestações Espetaculares II³⁰, foi neste espaço-tempo que pude me reconectar com o meu carnaval adormecido, despertado pelo enlace etnocenológico que me levou a compreender que as falas da minha avó, as festas em sua casa, a vivência como baiana de escola de samba, o colorido dos seus colares, suas fantasias, seus modos de se enfeitar, comportar, sua sabedoria medicinal e ancestral enquanto benzedeira, seus rituais de cura e de reza podiam constituir minha pesquisa de conclusão de curso, e não precisava buscar um fenômeno longe de mim, apartada da minha história e do que sou, pois a Etnocenologia é uma etnociência que surge desmontando estruturas colonizadoras do conhecimento acadêmico, parte do encantamento, permite o encontro, o toque, o corpo, apresenta a sabedoria malandra da adequação para sobreviver e transgredir. É “[...] uma disciplina em construção” (Palheta, 2016, p. 105), encruzilhada.

³⁰ Disciplina componente do desenho curricular do Curso de Licenciatura em Dança da UFPA, ministrada, na época, pela Profa. Dra. Cláudia Palheta.

Esta pesquisa enlaça malandros, homens da rua, do terreiro, do samba, da jogatina, da boêmia, homens insubmissos, logo, solicita uma metodologia própria, flexível, malandra e transgressora. E nesse processo de escuta da imanência do fenômeno e do que a pesquisa pede enquanto construção, proponho uma abordagem metodológica que denomino de *Metodologia-Etno-Encruza* e que visa “[...] ultrapassar as fronteiras em direção à encruzilhada, espaço híbrido por natureza, de cruzamento, de saídas e de chegadas, um lugar de cruzamentos de fronteiras, do vazio produtivo, do nada” (Kawahala, 2014, p. 79) e se alimentar de outras metodologias em artes já instauradas, como a etnografia e autoetnografia, por exemplo, sem o compromisso em fixá-las, mas lançando mão ao passo que a pesquisa solicita, cujo objetivo é se alimentar, assim como Exu que ingere tudo, transforma dentro de si e vomita ao mundo em axé, aqui consolidado como força motriz e ancestral nas construção de uma epistemologia afrocentrada de guerrilha decolonial.

É comum a associação de Exu aos modos desestruturantes, já que ele “[...] vive no riscado, na fresta, na casca da lima, malandrando no sincopado, desconversando, quebrando o padrão, subvertendo no arrepiado do tempo, gingando capoeiras no fio da navalha. [...] é o subversivo que quando está sentado bate com a cabeça no teto e em pé não atinge seque a altura de um fogareiro” (Simas; Rufino, 2018, p. 144), Exu é isso, mas também pode ser o contrário.

Os vieses exuísticos da organização dos caminhos, princípios e ações também constituem a *Metodologia-Etno-Encruza* que não se fecha em si, está em todos os pontos, conectando-se a várias outras a partir da escuta sensível, firmando a Etnocenologia como sua principal base ao que concerne o referencial teórico-metodológico e, sobretudo, ao afeto e à espetacularidade provenientes da integração entre fenômeno estudado e *artista-etno-pesquisadora*, permitindo-me transitar tanto no terreiro como no samba e sempre estar mundiada por Zé Pelintra e Mestres-salas. São caminhos metodológicos possíveis através da firmação desta metodologia que me permite riscar, encruzilhar e olhar de várias “esquinas” a pesquisa.

A encruzilhada que compõe a instauração da metodologia própria da pesquisa é uma grande boca que tem fome e se alimenta de três princípios norteadores: PELINTRACÃO-MOVIMENTO-RISCADO. A seguir disponho o ponto riscado da *Metodologia-Etno-Encruza*:

Metodologia-Etno-Encruza

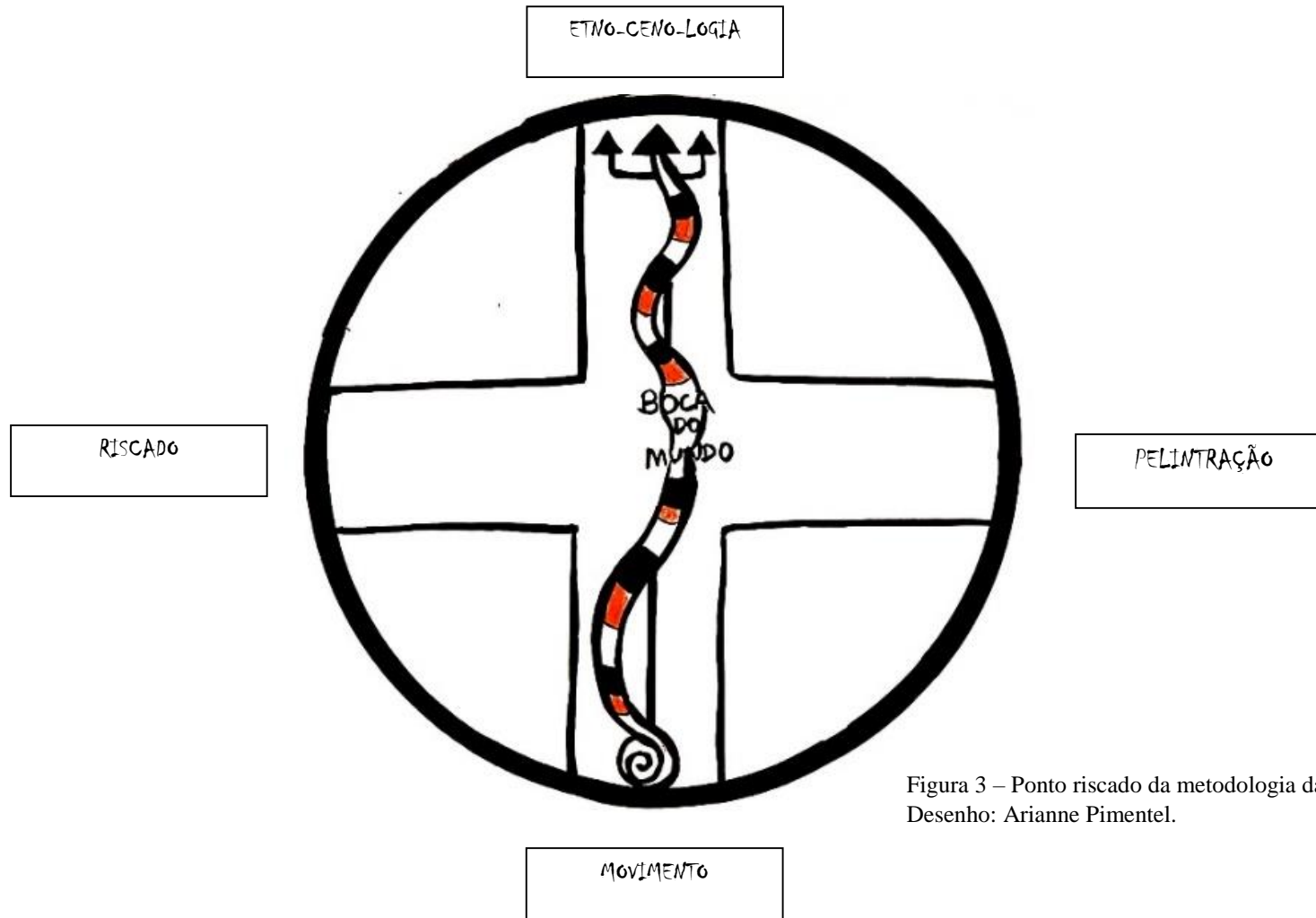


Figura 3 – Ponto riscado da metodologia da pesquisa.
Desenho: Arianne Pimentel.

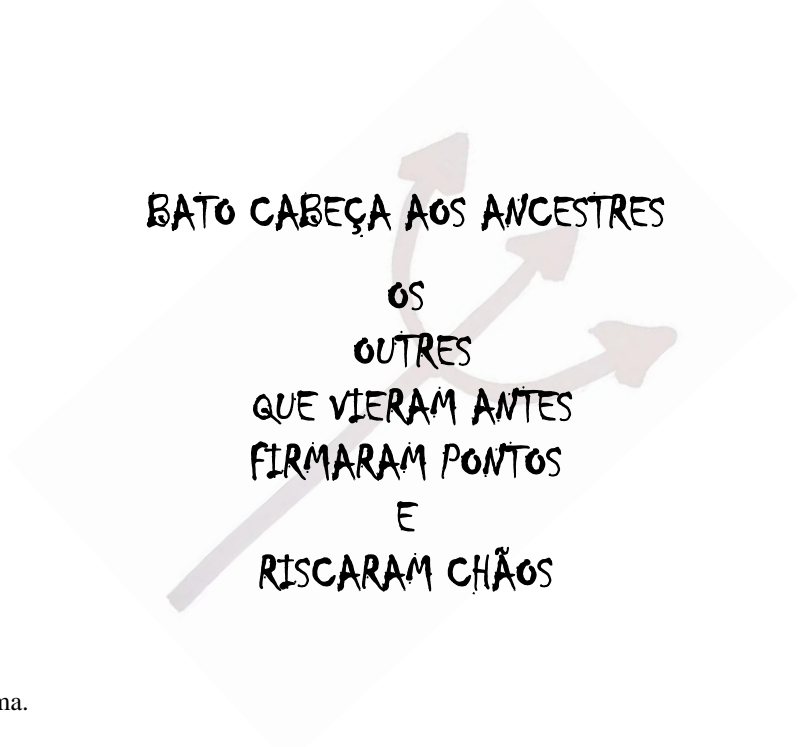
Pelintração é um conceito que o autor Luiz Antonio Simas (2020) vem “brincando”, como ele mesmo diz, com a ideia de ações pelintras, tomando para sua constituição desde os pontos riscados e cantados, histórias, performances, indumentária de Zé Pelintra, dentre outros. Constituindo-se de três princípios norteadores: adequação transgressora, o equilíbrio gingado e o jogo em casa. Pelintração “é levar o jogo para a sua casa [...]. O objetivo do malandro, afinal, não é derrotar o oponente, tarefa impossível, mas jogar assumindo o protagonismo do jogo, propondo gramáticas corporais e sonoras que o oponente é incapaz de dominar. Adequar-se para transgredir, gingar para se equilibrar, levar o jogo para o seu terreiro [...]” (Simas, 2020, p. 88). Desta forma, pelintrar torna-se um princípio fundante desta metodologia, ao assumir a Etnocenologia e olhar o fenômeno pelas suas lentes pelintro no meu terreno, assumindo o protagonismo enquanto mulher-malandra que joga com homens, estabelecendo as regras do jogo e propondo as dinâmicas metodológicas e sistemas de trocas.

O fenômeno já traz consigo suas imanências e o jogo é uma delas. Detém vários sentidos no âmbito dos homens malandros aqui estudados, seu Zé Pelintra, por exemplo, é um grande jogador, joga com os segredos da sua passagem na vida terrena, sempre deixando no ar um mistério, seu corpo é escorregadio e esconde suas cartas para usá-las com maestria em momentos oportunos. O que um bom mestre-sala deve saber fazer? Lanço a pergunta ao mesmo passo que respondo: jogar! Ele joga consigo mesmo, com seus pés a riscar, com seu corpo, com a porta-bandeira, joga com o público, o mestre-sala precisa saber jogar para se consolidar no meio social-artístico do carnaval de escola de samba, precisa ser bom, malandro e dominar os princípios da pelintração, em especial, o jogo. Ao passo que riscarei esta pesquisa-encruzilhada adensarei em outras camadas e desdobramentos do jogo neste contexto.

Esta pesquisa-encruzilhada é corpo, dança, transpiração, é movimento! É (an)danças! Rua! Dinamismo! Exu Bará – o Dono do Corpo – é quem derrama sua energia dinâmica nos corpos da pesquisa e pesquisadora, pois sem ele tudo é estático! Bará gera o movimento pulsante que se consolida como importante princípio metodológico. O primeiro movimento efetuado antes de riscar estas páginas fora o espiralar em mim mesma, movimento de encontro, percepções e conhecimento, desse espiralar identifiquei que a pesquisa me apelava uma escrita própria, uma escrita com o corpo todo, geradora de palavras e imagens, chamo esta escrita de *CORPO-RISCO-GRAFIA*, que consiste em uma *ESCRITA-EXPERIMENTAÇÃO-ARTÍSTICA* oriunda do meu corpo em suas diversas imersões, dimensões e simbologias, joga com o risco e risca traços, imagens, cujos significados que se assentam nos princípios dos pontos riscados da Umbanda.

Além de uma escrita própria, esta pesquisa-encruzilhada apresenta uma poética em sua estrutura física. A compreensão do riscado do mestre-sala como um fenômeno expansivo, espacializante, de muitas aberturas e do ponto riscado da Umbanda que apresenta em sua matriz o Cosmograma Kongo³¹ formado pela encruzilhada das linhas vertical e horizontal, sendo esta a Kalunga, força que conecta o mundo dos vivos e dos mortos, princípio de mudanças, movimentos. Portanto, assumi a horizontalidade da Kalunga e as folhas que se abrem e desdobram, como o riscado do mestre-sala, em seu formato poético.

Voltemos ao altar da Umbanda “para fechar este ponto” e compreender de forma imagética a *Metodologia-Etno-Encruza*, seus fundamentos e princípios metodológicos. Como o altar, é povoada pela alteridade, aquilomba-se com o do povo da rua, do santo, do carnaval, alimentando-se de pontos riscados, cantados, mitos, sambas, enredos, poesia, fotografias, vídeos... Risca, rasura, se joga ao risco e permite-se errar, atravessa espaços e encruza tudo, todos, todas e todes! É transgressão e organização! É encontro e desencontro, encaixe e desencaixe!



BATO CABEÇA AOS ANCESTRES
OS
OUTRES
QUE VIERAM ANTES
FIRMARAM PONTOS
E
RISCARAM CHÃOS

³¹ Mais à frente irei aprofundar no Cosmograma.

Há os que já passaram antes da gente riscando caminhos, nos permitindo percorrê-los, há os que passam emprenhando os que se deixam envolver. Muitas pesquisas carregam embriões dessas relações entranhadas com seus ancestrais e delas brotam *corpos-pesquisas*. Quem é da rua, do santo e da festa não bebe a cachaça sem antes jogar um gole ao chão, dando de beber ao seu santo, e como sou deste povo também pratico este ritual antes de tomar a cachaça com os homens malandros. Denomino como *ANCESTRES* três pesquisas que apresentam em seu bojo o axé, energia vital, elementos fundantes, moventes e ancestrais desta pesquisa-encruzilhada.

A dança brasileira riscada no chão: a grafia sagrada do samba, artigo de autoria de Miguel Santa Brígida Junior, cujo título parte da iluminação ancestral do grande mestre do bailado do casal de mestre-sala e porta-bandeira do carnaval brasileiro, Mestre Manoel Dionísio³², que, em entrevista concedida ao pesquisador, assim denominou este bailado, fortalecendo os fios que o religam à sua matriz afro-religiosa. O pesquisador efetua um estudo, mergulhado no ritual coletivo do samba do carnaval de escola de samba do Rio de Janeiro, em torno da construção do *corpo devoto-coreográfico*³³ de Claudinho e Selminha Sorriso, primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, no contexto afro-brasileiro do samba. Miguel Santa Brígida é o primeiro pesquisador da cena carnavalesca afrocentrada a encruzilhar o bailado do casal e a grafia sagrada da Umbanda – os pontos riscados –, seu estudo me fez e faz mover, constituindo-se como epistemologia-cósmica-ancestral deste corpo-pesquisa.

A obra literária *Malandro Divino: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa carioca*, de autoria de Zeca Ligiéro, liga as duas pontas da encruzilhada que posicionavam Zé Pelintra de um lado e o samba do outro, apresentando a trajetória mítica desta entidade desde sua saída do Nordeste até a consagração como o grande malandro carioca. Apresenta elementos fundantes para este estudo, como a origem mítica, os rituais, a iconografia dos pontos riscados, pontos cantados, as várias representações da entidade, suas atuações no samba, na capoeira, no futebol, a boêmia, a ginga, malícia, o amor pelas mulheres, filosofia de vida, relação com Exu e povo da rua. Todo esse panorama traçado por Ligiéro (2010) demarca a importância desta entidade afro-ameríndia no construto social, cultural brasileiro, em

³² Homem negro, carioca, mestre da tradição do bailado do casal de mestre-sala e porta-bandeira. Fundador e coordenador da Escola de Mestre-sala e Porta-bandeira Manoel Dionísio em 1990, formando diversos casais e trabalhando na propagação e manutenção do bailado ainda até a atualidade.

³³ “A singular dança do casal é investigada a partir dos rituais que constituem suas práticas espetaculares, na cosmogonia implícita de sua dança e na sua religiosidade enquanto negros e sacerdotes da cena afro-carioca” (Santa Brígida, 2016, p. 2).

especial, pela resistência e filosofia pautada nos saberes ancestrais, orais, adequando-se e transformando-se ao incutir-se nos moldes estabelecidos, garantindo sua consagração e legado. Como podemos ver, seu Zé:

É um ancestral africano que soube aprender a ser bamba após os cinco séculos de extermínio e maus-tratos impingidos pelos antigos senhores de escravos e perpetuados pelos novos executivos contemporâneos. Essa figura do malandro está presente tanto na esfera religiosa como no mundo do samba e do futebol negro/arte brasileiro. Num leque multifacetado passa do universo religioso para o mítico e deste para o campo do divertimento e da cultura popular (Ligiéro, 2010, p. 22).

A tese de doutorado em Estética e História da Arte de Lígia Velloso Nobre (2019), integrada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, intitulada “Terra-chão em movimento: o ponto riscado, arte, ritual” retrata os pontos riscados da Nação Livre Aruanda³⁴. A autora denomina sua tese como *trajetória-escrita-desenho* ao implicar-se na criação de uma cosmografia em torno dos pontos riscados em suas pluridimensionalidades, em suas relações artísticas, ritualísticas, políticas, como experiências e modos de vida.

A pesquisadora realiza um interessante traçado bibliográfico em torno do ponto riscado no Brasil, ligando-se às ‘firmas’ cubanas e aos ‘Véves’ no Haiti, apontando-os como diásporas “[...] nas Américas dos ‘cosmogramas’ Kongo da África ocidental – como riscados afro-atlânticos negros, suas continuidades, rupturas e desdobramentos” (Nobre, 2019, p. 35). Lígia Nobre, em suas tomadas epistemológicas afrocentradas, proposições artísticas e perceptos imagéticos, interliga o viés sagrado da iconografia das religiões afro-brasileiras ao campo das artes visuais, em especial. Esta pesquisa, mediante sua potência encruza, torna-se ancestral, atuando para além dos referenciais teóricos, mas por apresentar-se como uma entidade que carrega forças que alimentam a construção desta pesquisa-encruzilhada.

Estes três *pesquisadores-ancestres* consolidam-se como importantes referenciais, nutrindo-me em vários aspectos com suas energias ancestrais, pelos caminhos já abertos, permitindo-me percorrê-los e criar minhas próprias encruzilhadas.

³⁴ Terreiro de cultos aos orixás e guias-entidades, é também um modo de vida artístico-ritualístico, em Cotia – São Paulo.

AS ENTIDADES

TRÊS ENTIDADES A
RISCAR

NANDO ELEGÂNCIA

BENÉ BRITO

FÁBIO DE CÁSSIO

TRÊS HOMENS

NEGROS

AFRO-RELIGIOSOS

TRÊS PONTOS

TRÊS RISCADOS

TRÊS SAMBORÊS

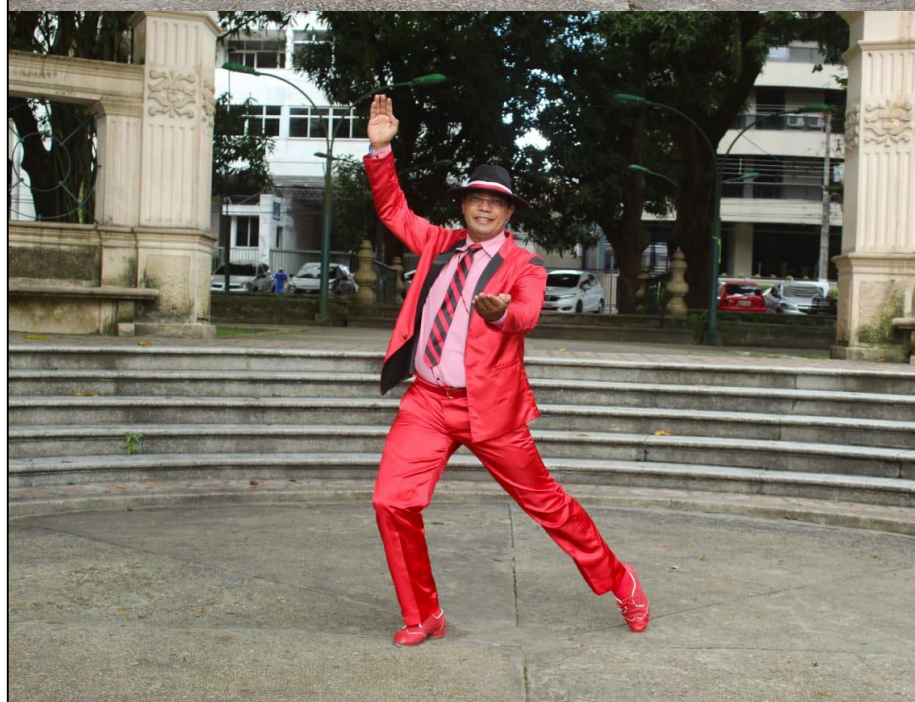


Imagem 9 – Mestres-salas, sujeitos-protagonistas da pesquisa. Foto-experimentação da pesquisa: Arianne Pimentel.

Nando Elegância, Bené Brito e Fábio de Cássio riscam comigo este chão. Evoquei estas três “entidades” negras para construir comigo a noção de *Ancestralidade Artística* devido suas importantes trajetórias, em latência, no carnaval paraense, a espetacularidade de seus riscados, atuações nas práticas culturais da cidade de Belém do Pará, formadores e guardiões da tradição do bailado do casal de mestre-sala e porta-bandeira, afro-religiosos, periféricos. Cada um apresenta uma narrativa singular em torno da construção do seu patrimônio artístico, o riscado. São os sujeitos-protagonistas, donos dos *samborês* e referenciais de primeira grandeza deste estudo.

A pesquisa se organiza em um EBÓ³⁵ LIVRO composto pelas seções integradas **RISCANDO ENCUZILHADAS** (introdução) – e **INSCRIÇÕES SAGRADAS: PEMBA, CORPO E DANÇA**, seções iniciáticas que apresentam os fundamentos da pesquisa como “oferendas” às entidades do ritual sagrado e preparam o chão para receber o riscado. TRÊS SAMBORÊS³⁶ – LIVROS SEÇÕES – da trajetória artística de cada mestre-sala sujeito da pesquisa que evocam importantes questões aprofundadas em cada *Samborê*.

Em **INSCRIÇÕES SAGRADAS: PEMBA, CORPO E DANÇA** adentramos nos fundamentos da Umbanda, princípios, relações com outras raízes e religiões, estreitando o panorama macro da religião genuinamente brasileira e adensando em torno da Umbanda Paraense e da espetacularidade da sua escrita sagrada. Ressaltando os princípios constituintes do ponto riscado, simbologias, fundamentos filosóficos, mágicos. Apresentamos o vídeo-artístico “Corpo-Encruzilhado” que risca esta seção enquanto pensamento, escrita e poética em torno do processo de experimentação artístico-sagrada entre imagem e corpo que se expressa no terreiro e no carnaval de escola de samba, juntamente com os mestres-salas sujeitos da pesquisa.

³⁵ Sacrifício, oferenda, despacho (Prandi, 2001, p. 565). “Ebó é um dos mais importantes conceitos assentes no complexo filosófico iorubá. A compreensão de ebó enquanto sacrifício perpassa diretamente as dimensões do movimento, da transformação, do inacabamento e das dinâmicas de compartilhamento, transmissão e multiplicação das forças vitais. Não coincidentemente, é Exu o mantenedor e dinamizador do axé de Olorun, como é também ele o responsável pela comunicação simbólica e ritual entre todas as forças existentes. Essa comunicação entre os diferentes seres e suas perspectivas tempo-espacialidades é possível a partir das operações advindas dos ebós/sacrifícios. Assim, o ebó opera também como um princípio tecnológico, uma vez que é a partir dele que se estabelecem as comunicações, trocas e invenções de possibilidades” (Rufino, 2019, p. 87).

³⁶ Quando se risca um ponto se canta para a firmeza dos trabalhos: “Samborê, pamba de angola”. Samborê também é um termo do Omolokô que significa *um momento de grande alegria, pular de alegria, sambar!*

No **SAMBORÊ, FÁBIO DE CÁSSIO!** – **MALANDRAGEM: A POÉTICA DA (R)EXISTÊNCIA DO HOMEM QUE RISCA** – ressalto a trajetória artística deste mestre-sala do carnaval paraense, tecendo, a partir da sua inscrição no território da cidade enquanto homem negro, periférico, capoeirista, artista, reflexões em torno do corpo e implicações nos espaços encruzilhados, casa, rua e escola de samba, ressaltando a criação de espaços ancestrais, artísticos e políticos oriundos da ocupação e atuação pelos mestres-salas malandros. Construo uma tessitura crítica em torno do significado da malandragem e dos desdobramentos da terminologia “malandro” empregada de forma pejorativa e preconceituosa a homens negros, pobres, artistas da rua e sem emprego fixo, construto político-social no início do século XX e que se observa até os dias atuais. Nesta perspectiva, mergulho mais a fundo e desdubro o que de fato é a malandragem enquanto filosofia de vida, do fazer artístico, e sua importância nos contextos afro-religiosos e do samba, desdobrando questões latentes do submundo do malandro que busca sobreviver da arte, usando a esquivada da capoeira, a ginga do samba, o improviso e o jogo como estratégias malandras de existências e resistências.

No **SAMBORÊ, NANDO ELEGÂNCIA!** – **ANCESTRALIDADE: O RISCAR DE AUTORIAS NO SOLO SAGRADO** – apresento a trajetória artística de Nando Elegância, em consonância com sua trajetória no “sagrado” enquanto pessoa afro-religiosa. Este samborê é guiado pela luz da ancestralidade. A partir da memória alcançamos uma camada profunda do riscado que se constitui na coletividade, no interior da comunidade em seus processos relacionais. Constituindo-se como um fenômeno de “muitas pernas”, comportando-se como um microcosmo afro-brasileiro iconografado nas avenidas do carnaval brasileiro. Neste samborê, trato o riscado pelas lentes da Ancestralidade e Memória enquanto forças motrizes que nos conduzem à Tradição, cosmovisão africana pulsante e que detém modos próprios de salvaguarda e transmissões. Aprofundamos nos processos de *inspiração, transmissão e aprendizado* do riscado em Belém do Pará, assim como na investida corporal do mestre-sala a fim de aflorar sua assinatura pessoal e imprimi-la no contexto do samba, diferenciando-o dos demais. Nesta perspectiva, ressalto o riscado como patrimônio do mestre-sala, dramaturgia pessoal em constante construção e transformação, fatores que o consolidam como uma Dança Autoral.

No **SAMBORÊ, BENÉ BRITO!** – A ESPETACULARIDADE DO RISCADO NA AMAZÔNIA PARAENSE – apresento a trajetória artística de Bené Brito que desfila a principal encruzilhada desta pesquisa: a relação artístico-ancestral entre Zé Pelintra e o mestre-sala. Mergulhamos no processo criativo do artista para a presentificação do Seu Zé Pelintra carnavalizado para o desfile carnavalesco da escola de samba Piratas da Batucada no ano de 2023. Neste samborê, risco chão e firmo o ponto da *Ancestralidade Artística* ao ressaltar a espetacularidade do riscado efetuado pelos pés do mestre-sala pelintra no chão sagrado da Aldeia Amazônica em Belém do Pará. Apresento como importante resultado o vídeo-artístico, autoral, “*Um Pelintra Riscando a Amazônia*”, que retrata a espetacularidade do riscado na Amazônia Paraense, além de nos apresentar pela poética do *corpo-encruzilhado*, “incorporado”, a principal noção riscada na pesquisa: a *Ancestralidade Artística*. **O FIRMANDO O PONTO: POR UMA ANCESTRALIDADE ARTÍSTICA**, considerações finais da pesquisa, integra este samborê.

AGORA CALCE OS SAPATOS PARA RISCAR ESTE CHÃO! SARAVÁ, SEU ZÉ



Imagem 10 – Esse chão se risca com sapato sola lisa. Foto-experimentação da pesquisa.

2. INSCRIÇÕES SAGRADAS: PEMBA, CORPO E DANÇA



Conta-se que a Umbanda nasceu assim:

Após completar vinte anos, Zélio Moraes, pacato habitante do município de Niterói, fica subitamente paralítico. A medicina não consegue curá-lo. Ele é então trazido ao Rio de Janeiro para consultar-se numa sessão espírita e a sombra de um padre jesuíta lhe revela que sua doença é o sinal de uma missão sagrada. “Ele seria o fundador de uma nova religião, uma religião verdadeiramente brasileira dedicada ao culto e a evolução dos espíritos brasileiros: os caboclos e os pretos-velhos”. A nova religião viria restaurar a esses espíritos a atenção negada a eles pelos kardecistas e o respeito que lhes negava a religião oficial. O espírito do jesuíta lhe revela que o Caboclo Sete Encruzilhadas seria seu guia, e que ele o visitaria no dia seguinte para dar-lhe instruções. Zélio volta para casa curado. No dia e hora combinados, uma multidão de curiosos se aglomera em torno da casa de Zélio, pois a notícia da cura milagrosa espalhara-se como fogo no matagal ressecado. Ele então recebe a profetizadora visita do Caboclo Sete Encruzilhadas, que lhe confirma a missão de fundar uma nova religião, a qual seria denominada umbanda (Ligiéro; Dandara, 1998, p. 104).

O trecho que acabamos de ler trata-se do “Mito da Fundação” da Umbanda que Zeca Ligiéro e Dandara (1998) nos apresentam. A Umbanda, enquanto religião brasileira, já nasce em guerrilha contra a marginalização, perseguição, preconceito, exclusão sócio-religiosa, e até mesmo a demonização de seus rituais sagrados, herança cristã pregada na sociedade. O Caboclo Sete Encruzilhadas ao baixar no seu cavalo pela primeira vez, em solo carioca, rompe com a “fluidez” espírita e embranquecimento religioso que se estabelecia, assim como passou o Rio de Janeiro no final do século XIX, “higienizando” a cidade e praticando intensas e diversas violências com o povo preto que por ali buscava sobreviver, obrigando-os a se aglutinarem nos cortiços abandonados, verdadeiros quilombos urbanos na capital do Brasil, muitos subiram os morros e assim resistiram e se enraizaram. A Umbanda nasceu destes grupos, é uma religião das minorias, sendo um “movimento humano de resistência e consciência política que se reestrutura no tempo presente, em meio às intercorrências da pós-modernidade” (Carvalho, 2021, p. 25).

Se podemos considerar uma religião genuinamente brasileira, esta é a Umbanda! Em constante transformação, maleável, agregadora (Carvalho, 2021), dialógica. Caboclo Sete Encruzilhadas já apresenta em seu nome importantes fundamentos desta nova religião, como o sete e a encruzilhada, ressaltando o atravessamento de ruas, pessoas, coisas, como lugar sagrado, ritualístico, mitológico, simbólico, e, em

especial, como lugar de saber e resistência. Vale ressaltar que “a Umbanda é uma religião espiritualista que ensina que a vida é eterna e que a nossa curta passagem aqui no plano material destina-se à evolução, ao aperfeiçoamento e à conscientização dos espíritos” (Saraceni, 2012, p. 31), este fundamento é comum a todas as casas-terreiros umbandistas. Contudo, também é imprescindível saber que antes do nascimento da Umbanda já eram praticados em diferentes regiões do Brasil vários cultos afro-brasileiros, “além do candomblé, fortemente consolidado no nordeste do país desde o fim do século XVIII, também vamos encontrar manifestações religiosas com fortes elementos afro-brasileiras, como por exemplo, a cabula, a macumba, os candomblés de caboclo, o catimbó, a pajelança e as sessões de cura” (Campos, 2016, p. 16).

Carvalho (2021) compreende a Umbanda “[...] como instituição com cosmovisão única, geradora de conhecimento, espetacularidade e empoderamento social” (p. 25), também destaca a variação cosmogônica desta religião a depender de cada casa. Ligiéro e Dandara (1998) ressaltam a sua vertente ambientalista, dialógica com a cultura local “[...] ao passo que ritualiza os mais variados meios ambientes” (1998, p. 17). Tomando essa perspectiva, podemos adentrar na(s) Umbanda(s) paraense(s), nas diversas Umbandas que se aproximam e se expandem ao mesmo tempo, visto que “as evoluções das várias vertentes da umbanda, as sucessões de liderança nos centros, a dinâmica interna de suas organizações coletivas, as concordâncias e divergências entre as diversas facções são simultaneamente percebidas como causadoras e resultantes da acentuada heterogeneidade desta religião” (Ligiéro; Dandara, 1998, p. 17).

Sendo a Umbanda uma religião pluralista, multicultural e inter-relacional (Ligiéro; Dandara, 1998), sua restrição e classificação dogmática constitui-se como grande equívoco e presunção, mesmo com ampla bibliografia verificada, sua sistematização torna-se impossível mediante sua diversidade, atravessamentos e estar em constantes transformações. Observo em seus modos de existências que desde seu nascimento nunca pretendeu se firmar e definir em bases rígidas, como muitas religiões existentes no Brasil, sua perspectiva inter-relacional, que parte das mais variadas vivências religiosas dos seus líderes a alimentam, não são negadas ou excluídas, pelo contrário, acentuam o seu dinamismo, estando em constante processo de construção, se fazendo e refazendo a partir de suas mais variadas práticas, cuja a força e importância da tradição oral destaca-se significativamente neste processo de firmamento da Umbanda. Campos (2016) nos diz que:

Nascida no entre-lugar, em meio ao fogo cruzado, exatamente no limiar, ou melhor dizendo, na zona de contato, é que faz com que a umbanda seja uma religião desse inter-espço. Lemos diversas teorias das origens umbandistas, que se preocupam em provar a sua ligação direta com os bantos ou ainda em apontar necessariamente que sua origem se deu numa distensão de espíritos que se afinizavam com as macumbas. O problema, porém, é que não há como apontar um único caminho que se abriu em vários. Mas vários caminhos que se encontram num eixo de múltiplas partes, na zona de contato da qual damos nome de umbanda, carregada de significados e significâncias, sobretudo à resistência, que não necessariamente é apenas negra, mas de todos aqueles grupos que foram calados, oprimidos, apagados de suas histórias e que se transformaram nas chamadas linhas dentro da própria umbanda. Já está mais do que claro que qualquer tentativa de classificação em torno da umbanda será falha, pois falar de umbanda é tratar de complexidade, de multidimensionalidade, da diversidade de suas apresentações no tempo, no espaço, na cultura brasileira (Campos, 2016, p. 56).

Não é minha pretensão aqui apontar e firmar a origem da Umbanda, como muitos pesquisadores se dedicam, interessa-me muito mais aprofundar em suas perspectivas pluridimensionais, em seus mundos e me aproximar dos fundamentos políticos, poéticos, espetaculares, espiralar na poesia de cada casa, cada terreiro, cada chão, cada ponto riscado, respeitando o tempo e as coisas que se constroem em nossa frente. Diante disto, retorno à minha primeira imersão de campo poética-ritualística desta pesquisa, que aconteceu na Festa de Exu do dia vinte e quatro de agosto do ano de 2019. Nesta noite vivenciei três festas-rituais, encontrei seu Zé Pelintra em três corpos distintos! Me encontrei com três Zés, em três Umbandas em Belém do Pará!

Nesta imersão, percebi que o entre-lugar que aponta Campos (2016) é um princípio comum a todos os modos de fazer a Umbanda, sendo o entre-lugar muito mais amplo que o espaço físico de localização e existência, mas um importante fundamento de estar no entre das coisas, provocando fissuras, abrindo espaços, embrenhando-se, nem dentro, nem fora, mas no entre. O entre-lugar são leis comungadas e propagadas, atuações político-sociais, filosofias, ideologias, lutas que coexistem nesta religião de guerrilha. Toda essa dimensão tornou-se mais evidente quando vivenciei em uma única noite os três festejos-ritualísticos para Exu que se localizavam em espaços fisicamente distantes, mas com vários pontos tocantes e muitos outros divergentes que demarcam o inter-espaço de cada terreiro-casa, filhos de santos, rituais, dentre outros.

A primeira festa-ritual que vivenciei na noite do dia vinte e quatro de agosto foi no terreiro *Dom Rei Sebastião – Icoaraci- PA*. Cheguei bem no início da noite e tudo já estava arrumado e perfumado para receber os convidados. Pedi permissão ao pai de santo e passei a fotografar aquele espaço-sagrado repleto de singularidades, com oferendas aos pés das entidades, objetos ritualísticos, velas acesas, tudo ali disposto ao olhar. Deparei-me na parte área aberta do terreiro com uma grande imagem do seu Zé Pelintra e bem ao seu lado a imagem de Rosinha Malandra e, em meio a toda aquela espetacularidade,



Imagem 11 – A Lapa na Amazônia. Foto: Arianne Pimentel. Pesquisa de campo – 2019.

ao fundo, pintado na parede, estava seu Zé Pelintra e a Lapa carioca em um terreiro de Umbanda em Belém do Pará. Lugares distantes geograficamente, mas que se conectam, se aproximam e, também, se fundem, desvelando mais uma das forças mágicas da Umbanda. Ao ficar um tempo contemplando a espetacularidade daquelas representações bem ali diante de mim, a parede pintada me trouxe “A Lapa do Zé” e a imagem tridimensional a pajelança indígena através da maraca em sua mão.

Esse encontro fez-me perceber que as fronteiras que separavam estes lugares, espaços, regiões eram construídas por mim mesma. Por vezes recebi o seguinte questionamento: por que falar da Lapa carioca se a pesquisa se faz em Belém do Pará? Quando de fato pude vivenciar a Umbanda, participar de festas, rituais, falar com as entidades encarnadas, compreendi que não há fronteiras que apartam, demarcam ou restringem, nestes mundos que coexistem na Umbanda é possível a Lapa existir na Amazônia e o malandro carioca riscar o chão nortista.

Neste mesmo terreiro seu Zé Pelintra chegou, foi um momento de muita alegria. Fumando cigarro, bebendo e observando tudo, sentando com as mãos apoiadas em sua bengala, com cordões, anéis e pulseiras de ouro, seu posicionamento corporal transmitia sabedoria, serenidade e seriedade ao mesmo tempo. Após alguns minutos me descoloquei para Outeiro, distrito de Belém do Pará, especificamente para uma grande encruzilhada onde muitos filhos e filhas de santo se reúnem para celebrar com festas e rituais o dia de Exu. Cada terreiro celebra à sua maneira, com suas singularidades, decoram seus espaços e montam ao chão altares com suas firmezas ritualísticas, cantam seus pontos. Nessa grande encruzilhada são dispostas oferendas, muitas velas acesas, bebidas, comidas em alguidares. De longe, ainda ao me aproximar da encruzilhada, os sons dos tambores e das gargalhadas das pombogiras já me anunciavam que viveria uma das mais fortes experiências desta pesquisa.

Acompanhei a celebração da Dona Rosinha Malandra do *Templo de Rainha Bárbara Soeira e Toy Azaka - Icoaraci /PA*, como já havia participado de algumas festas neste terreiro me senti acolhida. Fiquei próximo da roda e avistei do outro lado seu Zé Pelintra, que estava descalço, com calça preta com a barra dobrada, com uma camisa de cetim listrada em branco e preto, chapéu de palha, copo de bebida na mão e muita fumaça encobrendo seu rosto. Enquanto ele balançava para um lado e para outro muitas palmas e cantos conduziam esse movimento balanceado, seu Zé passou a maior parte do tempo de olhos fechados, em uma profunda e malandrada conexão espiritual, hora

ou outra chegava um filho pedindo a benção, e ele retornava para um lugar que não pude acessar, mas pude sutilmente sentir através da vibração do seu corpo. Passei um bom tempo contemplando seu Zé, me perdi em um espaço-tempo que não era o meu, mas o dele, e que compartilhava com muita humildade com quem por ali se encostava.

Por volta das 00:00 do dia vinte e quatro cheguei na última festa que havia estipulado a vivenciar naquela noite, me desloquei para o *Terreiro de Rei Sebastião e Toya Jarina*, era a primeira vez que adentrava este lugar e o conheci, justamente, em uma grandiosa festa. Logo na entrada pude observar pela quantidade de carros estacionados ao seu redor que se tratava de um terreiro muito frequentado. A Festa de Exu não aconteceu dentro do salão onde fica o congá, mas na parte externa, uma área aberta, ampla, com algumas pequenas casas com o nome dos seus donos: Exu, Zé Raimundo, Zé Pelintra. Nestas pequenas casas são guardadas estatuetas, objetos e presentes endereçados às entidades, na casa do seu Zé, por exemplo, além de uma grande imagem tridimensional também abrigava muitas garrafas de bebidas, das mais baratas às mais caras, cigarros, charutos, facas, perfumes, chapéus, adagas e até armas antigas.

Logo na entrada avistei uma enorme fila de pessoas com presentes nas mãos, outras sem nada, mas o que me chamou a atenção fora a quantidade de pessoas que estavam ali, e sem entender o motivo ainda. Assim que cheguei senti algo muito próximo do que já havia vivido em festas nas quadras de escolas de samba, tudo muito grandioso, espetacular. Aquele espaço de chão vermelho me fez lembrar uma quadra em dia de festa, o pai da casa tem muitas filhas de santo e todas estavam de vermelho, com saias rodadas, enfeitadas, maquiadas, muito parecidas com as baianas do carnaval de escola de samba, cantavam, dançavam, giravam e ajudavam a delimitar o espaço em que se encontrava bem na ponta, em frente à casa de Exu, seu Zé Pelintra, e aí compreendi que àquelas pessoas que formavam aquela grande e sinuosa “cobra coral” almejavam chegar até ele.

Naquele espaço sagrado-festivo tinha gente de diferentes classes sociais, crianças, jovens, idosos, muitos estavam sentados, outros em pé dançando. As pessoas vibravam com a presença do seu Zé encarnado. Enquanto seu Zé cumprimentava um por um, muito alegre e carinhoso, recebia seus presentes, e quem não levava nada não deixava de ser acolhido por ele, dava a benção e entregava algo que não pude identificar de longe, tudo isso ao som de cantores acompanhados por instrumentos, palmas, fogos de artifícios estourando no céu de Belém do Pará naquela madrugada. Não resisti, fui até seu Zé! Passei um tempo na fila esperando pelo pequeno-intenso momento de chegar diante

dele e pedir sua benção, durante essa espera pude contemplar mais ainda toda aquela espetacularidade que se construía, consegui sentir a alegria que transbordava daquelas pessoas, amor, devoção, gratidão. Comiam, bebiam e dançavam ao mesmo tempo.

Chegou minha vez, não levei nada nas mãos, levei meu coração e ofertei esta pesquisa. Durante aqueles instantes pude perceber que o meu amor por esta entidade afro-ameríndia é minha grande motriz de vida. Ele me recebeu com sorriso, me abençoou e me entregou uma carta de baralho, o Rei de Paus, desvelando-me muitas respostas que inquieta buscava. Após receber todos os seus fiéis, seu Zé foi para uma espécie de pracinha composta por um banco de madeira e um poste, bem na frente da sua casa, lá estava disposto um bolo todo decorado em vermelho e branco, com luzes e um painel atrás com a imagem do seu Zé Pelintra fumando, batemos parabéns a ele, foi o ápice da festa, ele malandreou, gingou. Seu Zé Pelintra, no corpo deste cavalo, mostrou-se comunicativo, generoso, malandro e, em especial, do samba!

Os três Zés apresentavam em comum a cobra coral em forma de guia, chapéu panamá, bebiam e fumavam. Três Zés, três corpos-entidades diferentes que escrevem no chão sagrado da Umbanda a sua diversidade singular. Corpos amazônicos que malandreiam e fazem a(s) Umbanda(s) paraense(s). O corpo é uma escrita e também escreve, é uma inscrição sagrada.



Imagem 12 – Três Zés em festa para Exu. Foto: Arianne Pimentel – Pesquisa de Campo – 2019.

2.1 PONTO RISCADO

DO SANGUE AO PONTO
 QUE FAZ
 SANGRAR
 CONSAGRAR
 RISCAR COM SANGUE
 COM CORPO
 COM PEMBA-CORPO
 DANÇAR-RISCAR-FIRMAR O PONTO
 TRANSFORMAR EM CARNE A ENERGIA QUE NASCE DO CHÃO³⁷

Riscar uma superfície, deixar uma marca, um traço, deixar gravado, inciso sobre o chão, sobre a pele, riscar com o corpo, riscar para dar um corpo... Riscar é uma ação complexa, detentora de vários sentidos, significados, simbologias, dimensões, dentre elas mágicas e artísticas. Desde o início da vida na terra o homem risca! Deixa gravado seu traço, sua existência no espaço-tempo. E desses traços riscados brotam milhares de conjecturas sobre a intencionalidade das existências gravadas nas paredes-peles das cavernas. Segundo Ytaoman (1990), o homem, no início da sua existência, precisou desenvolver técnicas para sua sobrevivência, no meio hostil que se encontrava, que dependiam, majoritariamente, da sua força física, logo passou a desenvolver outros modos através do intenso processo de observação para a compreensão da natureza e dos animais, rendendo diversos conhecimentos que precisavam ser repassados às novas gerações. Diante disto, “[...] da necessidade de tal perpetuação que surgiram as famosas pinturas primitivas em interiores de cavernas e em paredões rochosos [...]” (Ytaoman, 1990, p. 67), tais representações tiveram diferentes objetivos, como a representação mais próxima da realidade do animal a ser caçado, seus

³⁷ Os textos centralizados e/ou com fontes e/ou formatações distintas dispostos ao longo da pesquisa-encruzilhada são de minha autoria, pois compõem a proposição da escritura da pesquisa: a CORPO-RISCO-GRAFIA.

pontos vitais mais frágeis, ângulos de ataque, entre outros. Essas pinturas também demarcavam uma dimensão simbólica, pois acreditava-se que a força do animal representado passaria ao caçador, ajudando-o na captura e, especialmente, na sua sobrevivência, o que fortaleceu a crença nos poderes mágicos das imagens (Ytaoman, 1990).

Ainda segundo o autor, a repetição das imagens e escassez de ferramentas corroboraram para a redução dos traços imagéticos, deixando evidente as características mais representativas dos animais e alcançando uma importante estilização, “o homem aprendera a transformar a matéria, tornando-se ao mesmo tempo um artesão e um mago, pois que, aprendendo a transformar a matéria em símbolos de seu entendimento, numa Magia sublime, transformara a si próprio de animal predatório a criatura criadora” (Ytaoman, 1990, p. 69):

Quando o homem já havia dominado os conhecimentos básicos da natureza, da sobrevivência e da morte, já sabendo também gravar por desenhos e símbolos, *aquilo que via e que lhe sucedia*, ele passou a desenhar *aquilo que ele desejava que lhe sucedesse*, isto é, que as suas próprias armas fossem certeiras e mortíferas, que a caça fosse mais abundante e tímida, que seus inimigos fossem mais frágeis do que ele para que a morte, esta temida força sobrenatural, não viesse ceifar a ele próprio (Ytaoman, 1990, p. 69).

As primeiras escritas mágicas sugeriram de várias capacidades desenvolvidas pelo homem, dentre elas o acúmulo de conhecimentos, a previsão de acontecimentos e a vontade, o desejo, onde a Magia de sobrevivência o levou a instaurar desenhos figurativos, estilizados, simbólicos e ideográficos, cuja finalidade estava muito mais voltada para as questões sobrenaturais do que informativas propriamente, mesmo com o desenvolvimento com o passar do tempo de um alfabeto convencional a tríade *Conhecimento, Magia e Escrita* tornava-se indissociável. (Ytaoman, 1990). “Mas, é sobretudo nas mais antigas formas de escritas que esta ligação permaneceu mais forte e mais evidente, porque nelas as letras eram ideográficas, isto é, não representavam apenas um som, mas sim, uma ideia concreta ou abstrata” (Ytaoman, 1990, p. 71), assim como podemos observar nos pontos ideogramas -pontos riscados- presentes na Umbanda, que dispõem de uma complexa simbologia mágica, onde cada imagem carrega vários sentidos, significados, dentre outros.

As tradições orais e escritas da Umbanda nos mostram seu viés inter-relacional com as mais variadas tradições culturais e religiosas. Nesta perspectiva, Campos (2016) ressalta que “são, sobretudo, nos pontos riscados que ela aponta o quanto é uma religião nascida nas zonas de contato entre realidade humana, natural e espiritual” (Campos, 2016, p. 16). Há evidências da utilização da Grafia Sagrada dos Orixás, a *Lei de Pemba*, desde o nascimento da Umbanda, “tanto assim foi que seu uso regular e metódico nas mãos dos “Pretos Velhos” originou a conhecidíssima expressão “*foi Lei de Pemba*”, para significar que os acontecimentos foram conduzidos pelos Senhores das Forças Vitais na Natureza: Os Orixás” (Ytaoman, 1990, p. 93).

A espetacularidade dos pontos riscados da Umbanda me move, levando-me ao devaneio. Ao contemplar a imagem ao lado começo a imaginar como seriam os corpos nascentes desses ideogramas mágicos, como seriam os cheiros, os gostos, os comportamentos, as risadas... O que também me leva a criar traços, a re-criar, a firmar pontos. Mas antes de partir para um devaneio-criativo e riscar traços, mergulhei primeiramente no estudo da tradição Kongo em busca de uma compreensão mais profunda em torno da iconografia dos pontos riscados da Umbanda.

Segundo Fu-Kiau (2016), “Kongo” também se refere ao povo Bantu que migrou do sul da região do Rio Benue para a floresta tropical do centro-oeste da África, essa inter-relação provocou uma intensa dinâmica de trocas, compartilhamentos, inclusive das tradições culturais, religiosas e a concepção acerca do tempo kongolês. Durante o período do tráfico negreiro, que perdurou do século XVI ao século XIX, foi do Kongo e de outros estados do centro-oeste da África que foram trazidos o maior quantitativo de pessoas sob o regime da escravidão para a América (Fu-Kiau, 2016).

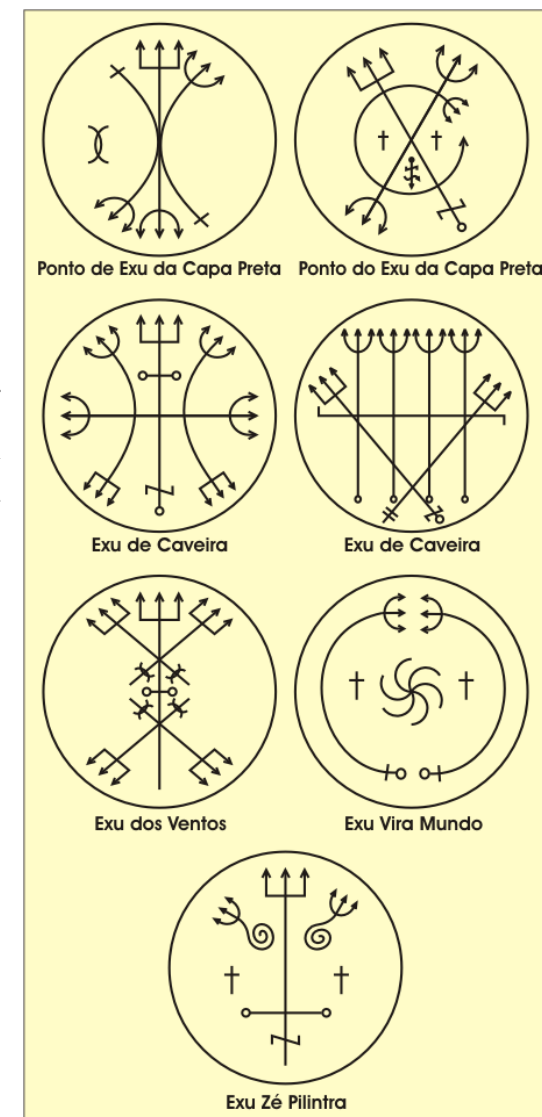


Figura 4 – Pontos riscados de Exu. Disponível no livro 300 Pontos Riscados e Cantados na Umbanda e Candomblé.

Observa-se na Umbanda influências das tradições dos mais diferentes povos africanos, contudo, é da tradição Kongo, em especial, que se nota maior expressividade, como na “[...] performance ritual (música, dança, transe), em elementos pictográficos (ponto riscado, simbolismo das cores), nos elementos ritualísticos (pemba, plantas, pedras)” (Ligiéro; Dandara, 1998, p. 50). Os elementos filosóficos desta tradição, como o culto aos mortos, à natureza, a reencarnação e a compreensão do tempo, também demarcam importante presença nos fundamentos umbandísticos, como podemos ver:

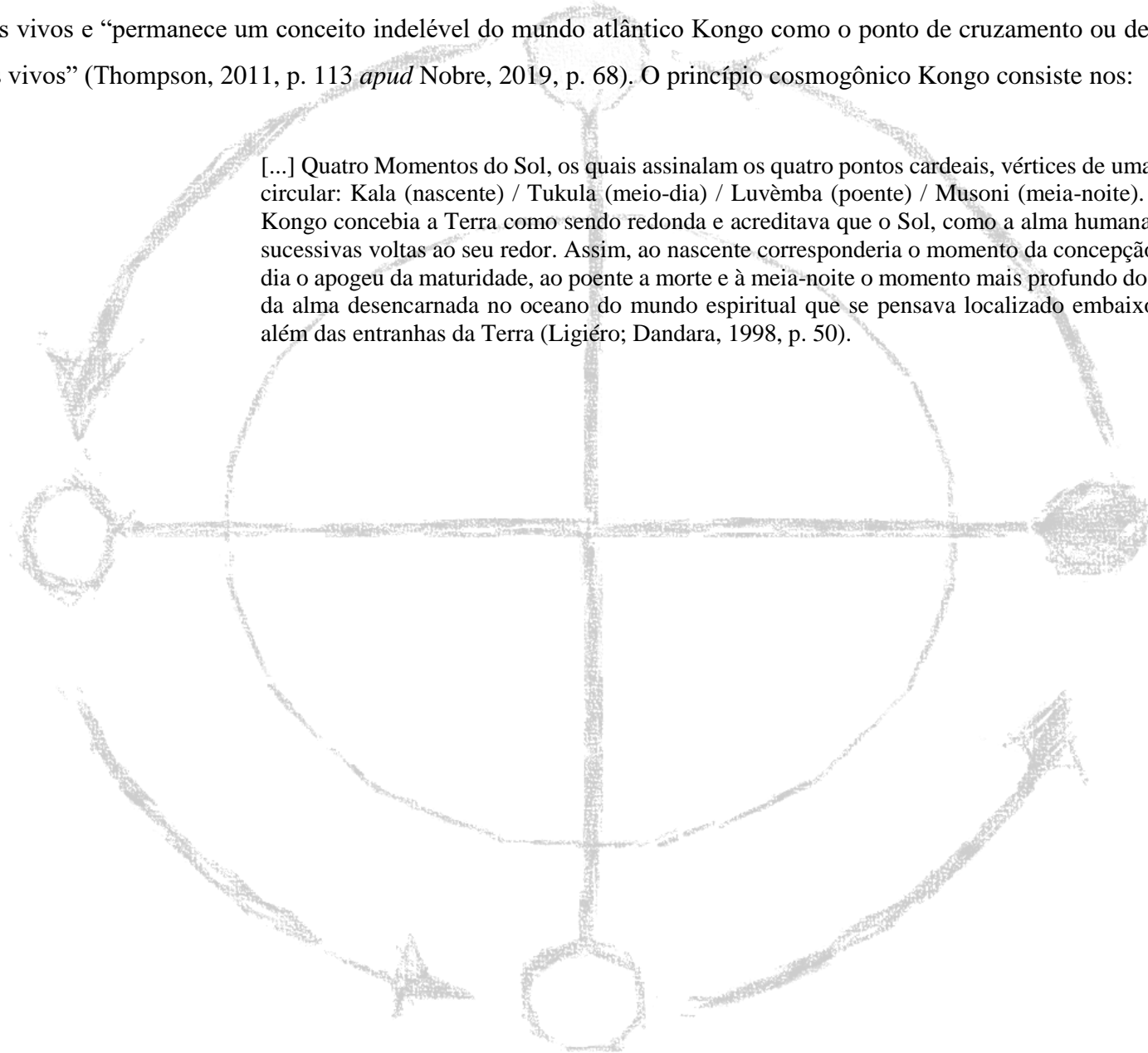
Diferentes tradições africanas participam da herança multicultural da umbanda, sendo uma das mais fortes aquela vinda do antigo reino do Kongo. “Descoberto” pelos portugueses em 1482, catequizado e explorado por vários séculos até sua total destruição política, o Kongo foi transformado na principal região fornecedora de escravos para o Brasil ao longo de mais de trezentos anos. A importação de seres humanos provenientes dessa região, que hoje compreende os países Gabão, Zaire, Kongo e Angola, ocorreu durante toda a história do tráfico negreiro; começou em 1517, em direção à Europa, e em 1537, para o Brasil, tendo aumentado no século XVII e decrescido apenas no fim do século XVIII (Ligiéro; Dandara, 1998, p. 49).

Segundo Nobre (2019), há mais estudos voltados para os pontos riscados na Umbanda do que no Candomblé ou outras religiões de matrizes africanas, mas vale destacar que os usos dos ideogramas mágicos apresentam objetivos e especificidades que dependem de cada religião, até mesmo de um terreiro para outro, isto reflete que “[...] para cada modo de vida – seja umbanda, candomblés etc. –, encontramos uma linguagem e repertórios específicos, além das práticas, rituais e signos com gradações mais ou menos normatizados, flexíveis, mutáveis e múltiplos” (Nobre, 2019, p. 66).

O princípio fundante do “*Tendwa Nzá Kongo*” ou *Dikenga* – cosmograma Kongo – parte de uma encruzilhada de duas linhas de forças que formam a cruz *Yowa*, cruz esta que não corresponde à cruz do cristianismo, esse símbolo já detinha um significado específico para este povo antes da invasão europeia, assim como a crença na reencarnação (Ligiéro; Dandara, 1998). A cruz *Yowa* consiste na cosmogonia

do movimento circular da alma humana sobre as linhas cruzadas, simbolizando passagem e comunicação encruzilhada entre os mundos dos mortos-ancestrais e dos vivos e “permanece um conceito indelével do mundo atlântico Kongo como o ponto de cruzamento ou de intenção entre os ancestrais e os vivos” (Thompson, 2011, p. 113 *apud* Nobre, 2019, p. 68). O princípio cosmogônico Kongo consiste nos:

[...] Quatro Momentos do Sol, os quais assinalam os quatro pontos cardeais, vértices de uma trajetória circular: Kala (nascente) / Tukula (meio-dia) / Luvèmba (poente) / Musoni (meia-noite). A cultura Kongo concebia a Terra como sendo redonda e acreditava que o Sol, como a alma humana, percorre sucessivas voltas ao seu redor. Assim, ao nascente corresponderia o momento da concepção, ao meio dia o apogeu da maturidade, ao poente a morte e à meia-noite o momento mais profundo do mergulho da alma desencarnada no oceano do mundo espiritual que se pensava localizado embaixo dos pés, além das entranhas da Terra (Ligiéro; Dandara, 1998, p. 50).



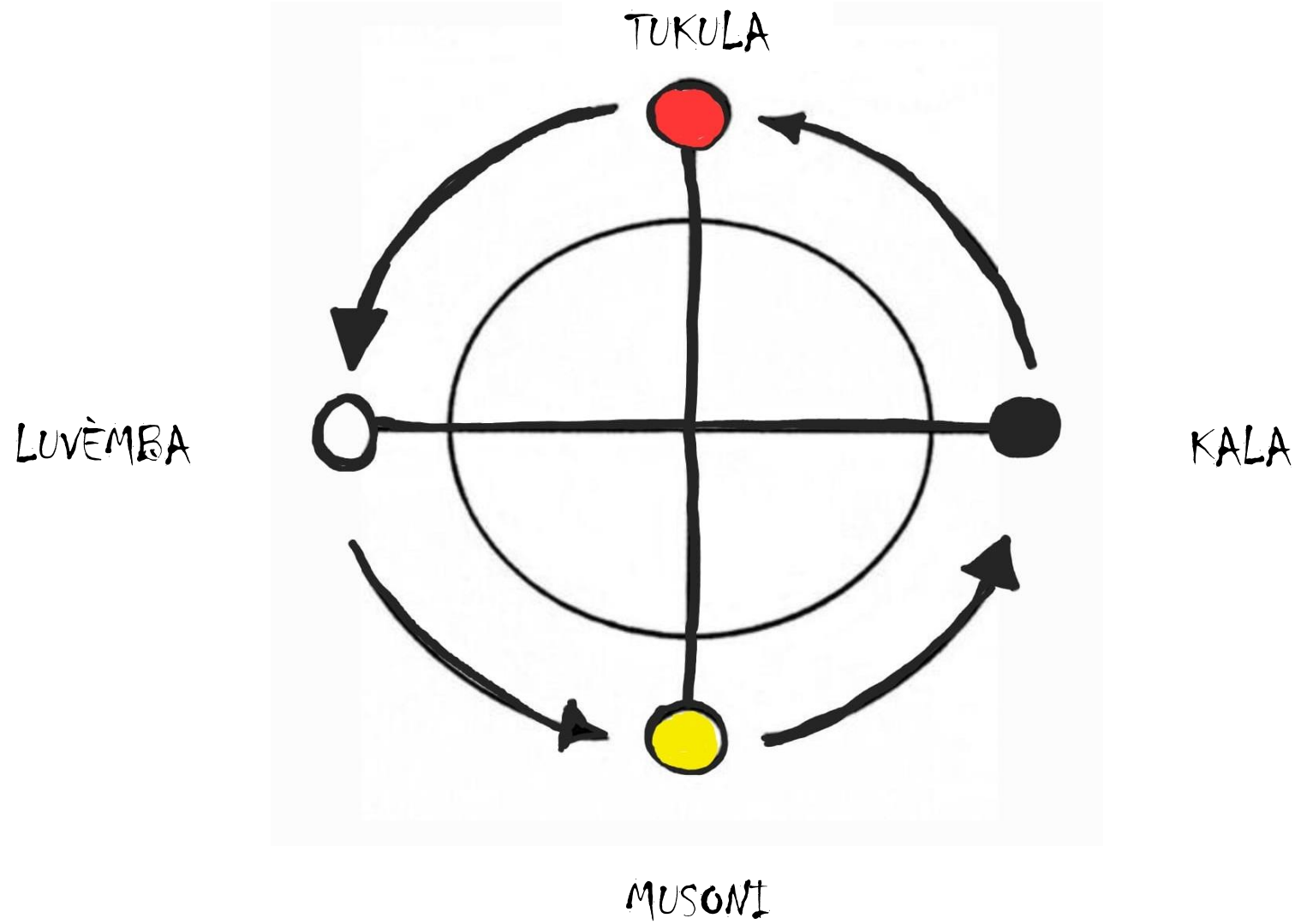


Figura 5 – Dikenga – Cosmograma Kongo. Desenho: Arianne Pimentel.

Fu-Kiau (2016) aponta que o tempo Bantu-Kongo, no campo abstrato, não tem começo e nem fim, é cíclico, e a *Dikenga* representa esta concepção, sendo uma mandala que simbolicamente representa os ciclos do sol, da vida, do universo e do tempo, cortada pela *Kalunga*, linha horizontal que separa o mundo dos vivos do mundo dos mortos, “[...] ela também é uma representação do mar como um grande cemitério a conectar mundos” (Magalhães, 2018, p. 2). “Kalunga, o princípio-deus-da-mudança, é a força em movimento, e, por causa disso, nossa Terra e tudo nela estão em perpétuo movimento. O ser humano, em si, é um “objeto” [ma] em movimento, pois é um trilhador-de-em-volta [n’zûngi a nzila] nos seus mundos inferior e superior (Fu-Kiau, 1969)” (Santos, 2019, p. 23).

No cosmograma Bakongo, Musoni (meia noite do trajeto solar) é o ponto mais baixo do círculo e onde acontece a concepção, o tempo de germinação, representado pela cor amarela, em seguida acontece Kala (sol nascente do trajeto solar), onde dá-se o nascimento, o preto representa o útero, Tukula (meio dia do trajeto solar) é o ponto mais forte, potente, é o amadurecimento, representado pelo vermelho, Luvemba (sol poente do trajeto solar) é onde inicia o processo de declínio que leva à morte física, representado pelo branco que simboliza a cor dos ossos, o pó, sendo um tempo de silêncio que irá mover outro ciclo vital (Magalhães, 2018).

A linha horizontal separa o mundo dos vivos de sua contraparte espelhada no reino dos mortos. A montanha dos vivos é descrita como “terra” (*ntoto*). A montanha dos mortos é chamada de “argila branca” (*mpemba*). A metade inferior do cosmograma Kongo era também chamado de Kalunga e se referia literalmente ao mundo dos mortos como complemento (*lunga*), dentro de si mesmo, e a completude que acontece com uma pessoa que compreende as maneiras e os poderes de ambos os mundos.

Os iniciados leem o cosmograma corretamente, pois respeitam suas alusões. Deus é imaginado no topo do cosmograma, os mortos ao fundo, e a água, no meio. Os quatro discos nos pontos da cruz significam os quatro momentos do Sol e a circunferência da cruz, a certeza da reencarnação: a pessoa Kongo especialmente justa e correta jamais será destruída, mas retornará no nome ou no corpo de sua progênie ou na forma de um lago, de uma cachoeira, pedra ou montanha, todos perenes.

O cume do padrão simboliza não somente o meio-dia, mas também a masculinidade, o norte e o ponto alto da força de uma pessoa na Terra. Correspondentemente o fundo simboliza a meia-noite, a feminilidade; o sul, o ponto mais elevado da força sobrenatural. (Thomppson, 2011, p. 113 *apud* Nobre, 2019, p. 69).

O cosmograma Kongo “é uma manifestação ritualística que se desdobrou na diáspora na América, ao longo das *firmas* em Cuba, vêve no Haiti, desenhos de chão de Trinidad, os signos na terra nos Estados Unidos, e pontos riscados no Brasil, dentre outros” (Nobre 2019, p. 67), constituindo-se como importante influência espiritual e artística.

Saraceni (2012) nos diz que a Umbanda, em sua origem, se alimentou de religiões afros já existentes, como do amplo universo mágico-religioso já consolidado, “[...] reorganizou-os, readaptou-os, renovou-os, e criou um panteão divino só seu e com elasticidade suficiente para estender-se cada vez mais, acomodando em sua estrutura quantas divindades mais vierem a ser incorporadas neste seu infinito manancial de seres divinos” (Saraceni, 2012, p. 53), como podemos observar:

Assim, nos pontos de interseção ou cruzamento de funções que se complementam, em suas hierarquias elas geram seres divinos com duplas funções, capazes de atuar sob a égide de uma, mas no campo das outras. Isto para os seres divinos mistos. Já para os cruzamentos complexos elas geram seres divinos complexos capazes de, sob a égide de uma, atuarem nos campos de muitas ao mesmo tempo (Ytaoman, 1990, p. 52).

Essa complexidade evidente no campo das divindades, que nos aponta Ytaoman (1990), alcança os símbolos e a iconografia da escrita sagrada da Umbanda, pois um único símbolo pode representar uma única divindade, caracterizando-se como puro, como também ser misto e representar várias, fato que nos revela a complexidade de leitura e interpretação dos mesmos. Podemos constatar isto tomando como base a complexidade do setenário da Umbanda Sagrada:

Sim, há um setenário planetário formado por sete orixás masculinos e sete femininos, (o um manifestado que, se é uno no seu íntimo é bipolarizado na sua primeira manifestação), no entanto cada um desses quatorze orixás manifestam-se através de suas sete vibrações ou frequências (uma só sua e outras seis para outras seis vibrações, tornando extremamente complexa a multiplicação de setenários derivados dos originais) (Ytaoman, 1990, p. 52).

O ponto riscado é uma inscrição divina detentora de um profundo e complexo conhecimento gerado no seio da Umbanda, como uma não-iniciada não possui os segredos das chaves interpretativas, apesar da ampla bibliografia verificada e que dispõe de um vasto conteúdo em torno da Lei de Pemba, só avança até determinados segmentos, há conhecimentos que não podem ser revelados a não-iniciados. Respeitando os princípios sagrados que constituem os pontos riscados e enquanto uma não detentora da “mão de pemba” (Saraceni, 2012) não detenho permissão para riscar pontos das entidades, caboclos, pretos-velhos em suas dimensões mágicas, como também não é meu interesse, onde os conhecimentos adquiridos em torno da iconografia, dos símbolos, suas representatividades e objetivos fundamentam à criação artística da pesquisa. Vale ressaltar que os pontos riscados aqui criados não estão atrelados aos fundamentos magísticos e ritualísticos da Escrita Sagrada da Umbanda, por esta razão, piso nesse chão com muito respeito para riscar traços poéticos.

Ligiéro (2010) nos diz que os ideogramas, comumente chamados de pontos riscados, consistem na representação das entidades, constituindo-se como:

[...] aparatos importantíssimos na criação de um ambiente propício para provocar os sentidos de médiuns e devotos, induzindo-os a atingir níveis de sensibilidade adequados para a ocorrência do transe. Praticamente nenhum ritual na Umbanda se faz sem o uso dessas representações iconográficas. A estatueta corporifica a entidade, permitindo ao fiel uma idealização concreta do seu desejo místico. O desenho do ponto riscado ativa essa energia de forma ritualística e pragmática, pois, ao esquematizar o ideograma no chão, o oficiante do ritual estaria clicando no ícone para extrair, do grande *hard drive* ancestral, aquela energia que estava armazenada na memória coletiva popular (Ligiéro, 2010, p. 51).

Segundo Solera (2014), “os pontos riscados são sinais ideográficos feitos no chão, PAREDES ou tábuas de madeira, nos ritos de Umbanda, com um bastão de giz mineral (Pemba) no intuito de atrair ou repulsar forças positivas ou negativas. São riscados apenas por sacerdotes (iniciados) com a finalidade magística ou para identificar e qualificar a entidade espiritual incorporada presente no rito” (p. 36). As entidades possuem pontos específicos, singulares, apresentando grande variação a depender do terreiro, da linha de trabalho, do cavalo, dentre outros fatores, estão abertas a modificações e transformações ao longo do tempo.

Ao observar os mais diversos pontos riscados das entidades, caboclos e pretos-velhos da Umbanda, identifiquei que o círculo é fechamento e abrigo dos símbolos dispostos, estando para além da forma geométrica em si, e dentro deste espaço circular sagrado funciona como delimitação de um lugar permeado por forças mágicas, ancestrais. Também é comum não se fechar o ponto envolto pelo círculo, mas seu uso não é aleatório, “[...] espaços mágicos riscados dentro de círculos são concentradores e absorvedores. Já os não contidos por um círculo são irradiadores e dispersadores” (Saraceni, 2012, p. 183).

É de dentro do círculo que tudo emana e para dentro do círculo que tudo é emanado, como uma espécie de vórtice que recebe informações e também transmite recados, respostas e forças segundo os objetivos traçados com a pomba (giz mágico). Enquanto se canta para a entidade, traça-se seu ponto, para dentro do espaço que já é sagrado – o terreiro – possam-se criar novas zonas de contato entre dimensões que não vão se encerrar no físico, mas que transcendem, para além da matéria, em beleza de desenhos, músicas e cores (Campos, 2016, p. 66).

Os pontos riscados apresentam símbolos que identificam a entidade, a linha de trabalho, como também podem estar ocultos, o que deixa sua leitura e interpretação um processo permeado por mistérios, assim como a própria Umbanda é. Em um determinado ponto riscado, por exemplo, a “existência de um ou mais tridentes pode significar que a vovó é *traçada*, e podem coexistir com cruzeiros no mesmo ponto. Mas a Vovó também poderia ser *traçada* e, esperta, não riscar tridente... Na verdade cada elemento usado tem pelo menos um significado, podendo haver várias camadas de leituras. O ponto riscado corresponde à personalidade de quem baixou ali” (D’Arruda, 2010, p. 61).

Na Umbanda existem diversos Exus e ainda podem vir a existir muitos outros, pois “nem todo Exu risca ponto; e menos ainda as irrequietas Pombogiras” (D’Arruda, 2010, p. 60). Tomei conta disto ao me deparar com a quantidade expressiva de pontos riscados desta entidade, como Exu Tiriri, Exu Veludo, Exu dos Ventos, Exu Pemba, Exu Sete Trancas, Exu Tranca Ruas, Exu Vira Mundo, Exu Caveira, Exu Mulambo, Exu Gira Mundo, dentre muitos outros, cada um com seu próprio ponto riscado, com símbolos específicos. Apresentam em comum o tridente, como uma raiz, uma assinatura, constituindo-se como o principal símbolo de representatividade, como também podemos encontrar cruzes, estrelas, flechas, espirais, navalhas, armas, crânios e até desenhos de locais que caracterizam o tipo de Exu.

A leitura de um ponto riscado demanda profundo conhecimento, visto que a disposição dos elementos no espaço, a angulação e até mesmo o formato dos símbolos são fundamentais para a interpretação, o tridente curvilíneo, por exemplo, indica que a entidade é feminina, pombogira, e o retilíneo é masculino. A leitura do ponto riscado de Zé Pelintra efetuada por Ligiéro (2010) nos mostra isso:



Imagem 13 – Inscrição com pemba na pele da terra. Processo de experimentação artística da pesquisadora. Foto: Raoní Paixão

O ponto riscado de Zé Pelintra segue o mesmo modelo do *dikenga* africano da cruz com círculos nas extremidades. A linha vertical é cruzada três vezes, e em sua extremidade inferior há um pequeno círculo indicando que esse brasão pertence a uma alma desencarnada. A parte de cima termina com um tridente geométrico, principal símbolo da agressividade eloquente dos Exus. Esse eixo vertical expressa a força de Zé Pelintra como uma alma da encruzilhada, evoluindo em direção à energia espiritual do Orixá Exu. O tridente usado pelo deus grego Netuno e também pelo diabo em tradições

cristãs, indica aqui a força expansiva vertical de Exu, Orixá da comunicação entre os mundos físico e espiritual.

Uma linha horizontal tem dois finais dobrados e invertidos em sentido – para baixo e para cima. Isso gera um movimento rotativo oposto ao dos quatro momentos do Sol, que é o símbolo do movimento natural da vida e da jornada sobre o planeta. Tal oposição indica a capacidade desse espírito de inverter o caminho da vida e retornar ao mundo pela possessão do corpo de um médium. Um pouco acima está a linha da calunga (divisão entre os domínios da vida e da morte) quase no centro do eixo vertical, seguindo exatamente o modelo do cosmograma do Congo (*dikenga*). Duas espirais em ambos os lados da cruz central representam longevidade e vigilância em todas as direções. Ambas as linhas terminam em tridentes femininos, em curva, simbolizando o poder das encruzilhadas (Ligiéro, 2010, p. 53).

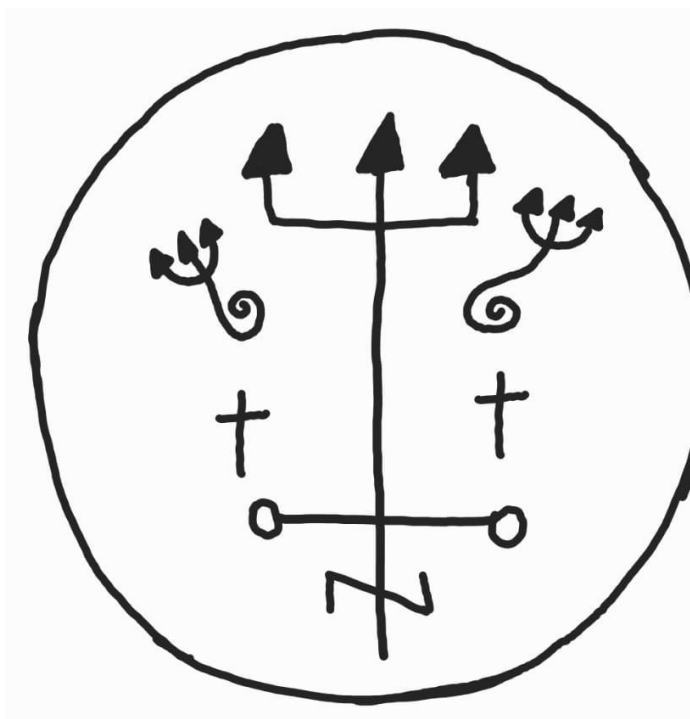


Figura 6 – Ponto riscado de Zé Pelintra. Adaptação: Arianne Pimentel.

Compreendendo o ponto riscado como inscrições vivas, pulsantes, em constante movimento e transformação, utilizei o ponto riscado de Zé Pelintra como matriz imagética-ancestral para a experimentação-criação dos ideogramas dos três mestres-salas sujeitos da pesquisa, tomando como fundamento suas ancestralidades afro-religiosas, dimensões simbólicas, espetacularidades dos seus riscados dançados e, em especial, a cosmologia Kongo dos movimentos cíclicos e contínuos das almas humanas, como a jornada do sol, ensinando-nos que estamos “[...] indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que serei e re-serei novamente” (Santos, 2019, p. 14).

Após o estudo em torno da iconografia da Umbanda iniciei a concepção dos pontos riscados. As inscrições artísticas foram inicialmente efetuadas no caderno de experimentação e criação imagética (ver imagem 15), mais um chão sagrado que acolhe os riscados e seus modos de existência da pesquisa, após a concepção dos pontos riscados, cujo inacabamento lhe é imanente, para sentir a força artística-ancestre, instaurar suas energias e fazê-las vibrarem, precisavam ser riscados no solo sagrado do samba, com pamba, o giz ancestral.



Imagem 14 – O giz ancestral que ativa os ancestrés. Processo de experimentação artística da pesquisadora. Foto: Raoní Paixão.

Foi no chão ancestral, vermelho-encarnado da Escola de Samba Boêmios da Vila Famosa de Icoaraci – Pará, que os pontos foram firmados. O chão-corpo, com marcas do tempo, ranhuras, cicatrizes, ao mesmo tempo liso e aveludado, permitiu ser riscado, como também alterou as linhas brancas do giz ancestral que por ele tocavam. Neste momento, no ato de riscar, senti a relação de afeto-ancestre deste contato entre chão e pomba, entre corpo inscrito e o corpo que escreve, é uma relação de troca, de intensa conexão, um transforma e modifica o outro.

Os pontos riscados são inscrições vivas, como as superfícies que os abrigam em um espaço-tempo mágico. O ponto riscado nunca é o mesmo, o chão nunca é o mesmo, tudo se encontra em movimento cíclico no tempo cósmico da jornada da vida. Riscar é tocar, e os pontos riscados existem de maneiras diferentes dependendo das peles dos corpos que tocam, como pedaços de madeira, terra batida, paredes, concreto queimado, corpos humanos, ao passo que são tocados e alterados também.

Os pontos riscados aqui concebidos não são imutáveis, fechados, pelo contrário, assim como os riscados dançados estão em constante processo de construção, transformação, revisitação e que dependem de inúmeros fatores e implicações de cunho social-cultural-religioso do mestre-sala, esta iconografia também está, pois vincula-se diretamente ao sagrado ancestral de cada “entidade” que se desenvolve ao longo de suas vidas.

Cada símbolo disposto nos ideogramas instaurados relaciona-se ao sagrado que constitui as três “entidades” e que atravessa seus corpos, inscrições sagradas. A disposição de cada símbolo no espaço-sagrado circular de concentração energética, toma como referência o tempo movente, cíclico do cosmograma Kongo. O tridente, símbolo que identifica a atuação de Exu, é a raiz dos pontos que demarca as forças transgressoras exuísticas e a malandragem como elementos que fundamentam a vida-arte destas “entidades” que riscam solos sagrados.

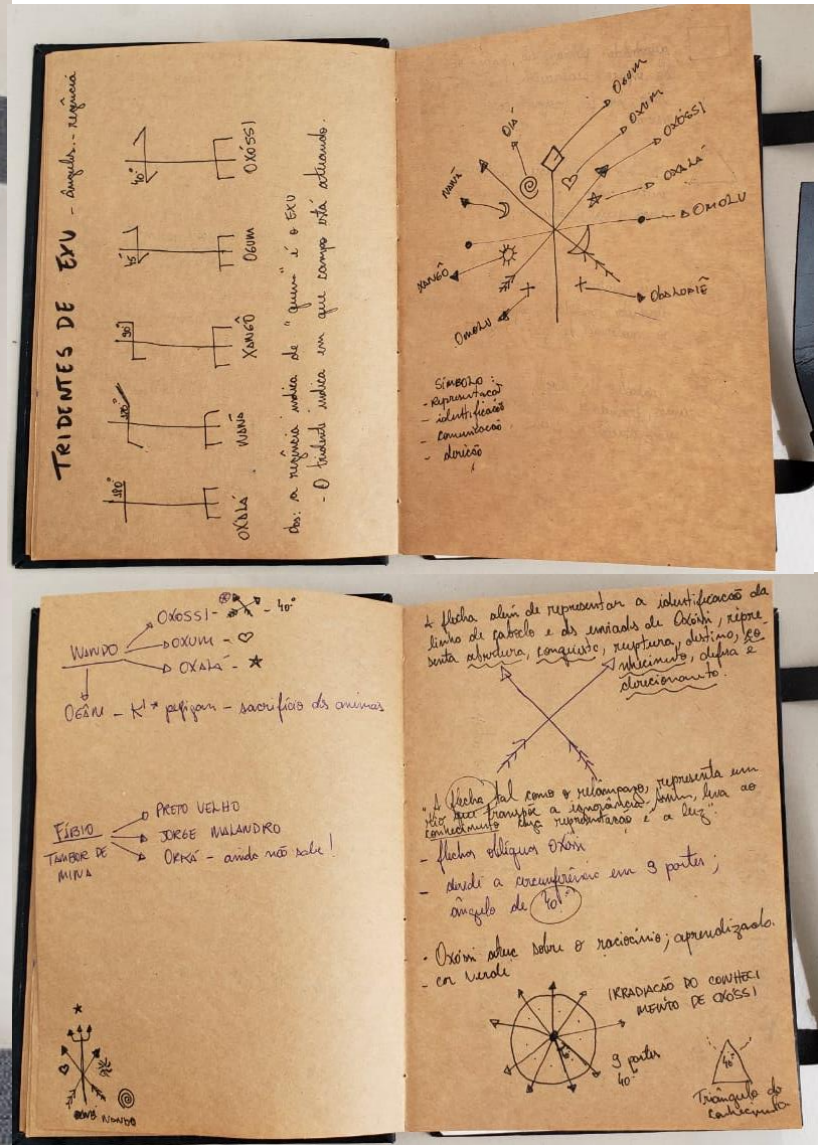


Imagem 15 – Caderno de experimentação e criação imagética da pesquisa.



Imagens 16-17 – Ponto riscado do Mestre-sala Nando Elegância. Criação artística da pesquisa. Fotos: Arianne Pimentel.

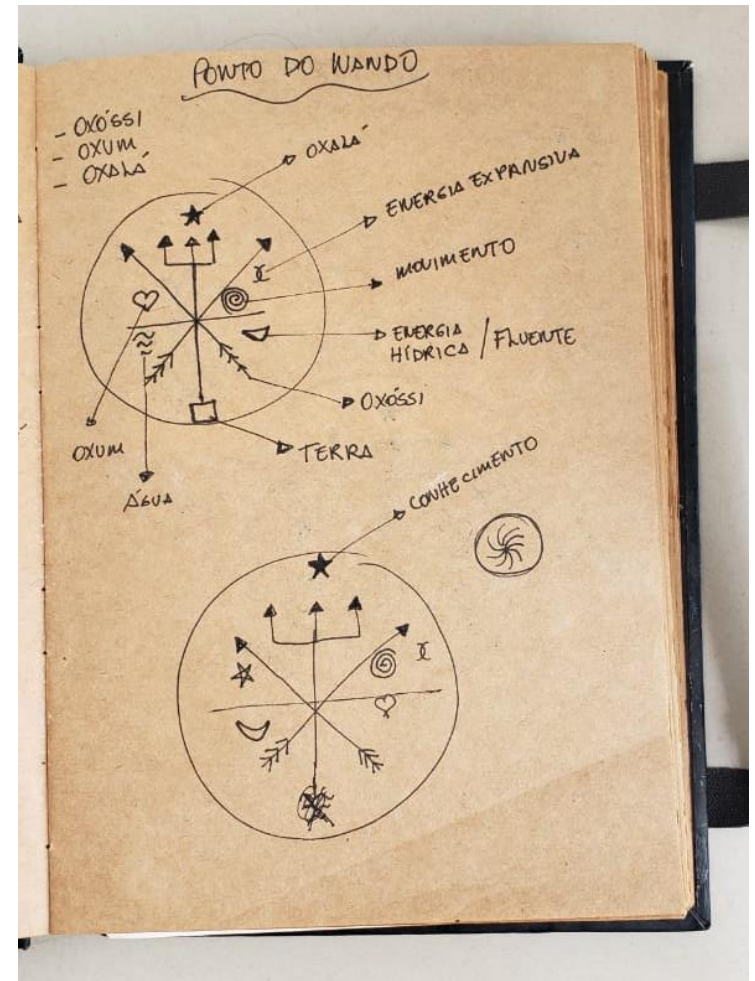


Imagem 18 – Processo criativo do ponto riscado do Mestre-sala Nando Elegância, recortes do caderno de experimentação da pesquisadora.

Nando Elegância, em sua ancestralidade sagrada, é filho de Oxóssi, conhecido na Umbanda como o rei das matas, caçador, é o orixá que ama as artes, contemplativo, astuto, inteligente, certeiro como uma flecha (Penteado, 2017). Também é filho de Oxum, é leve como sua mãe das profundas águas, quando risca nos apresenta movimentos de pernas leves, pés que tocam sutilmente o solo sagrado, qualidades trazidas de sua ancestralidade para seu riscado. De seu pai Oxalá herda o conhecimento, o domínio dos sentidos, é um mestre-sala criador de autorias e espetacularidades riscadas, fluidas como a água.

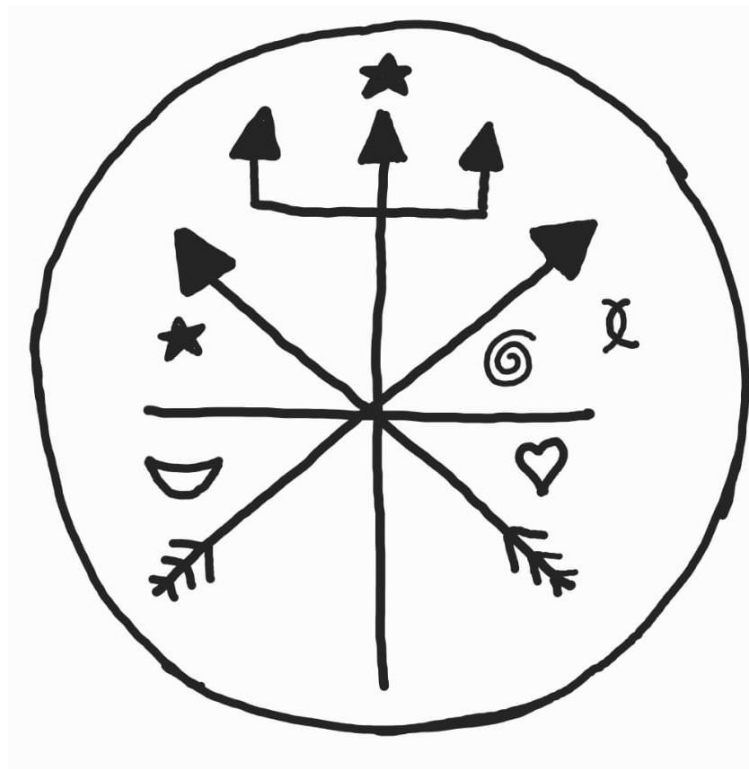


Figura 7 – Ponto riscado de Nando Elegância. Experimentação e criação da pesquisa.
Desenho: Arianne Pimentel.

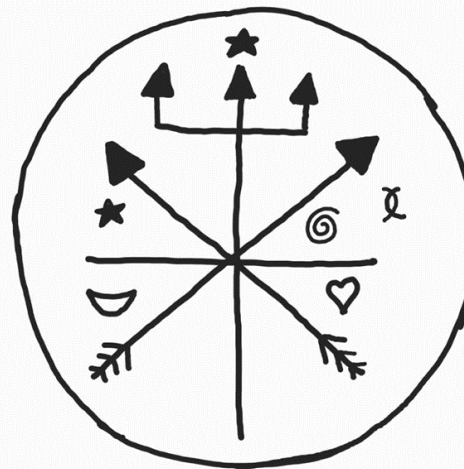
O ponto riscado de Nando Elegância apresenta o tridente de Exu como importante força e fundamento, ressaltando seu trabalho na linha de esquerda e que irradia para Oxóssi, orixá da floresta, simbolizado pelas duas flechas que cortam o tridente. A estrela de cinco pontas, símbolo de representação de Oxalá, localizada na parte superior do ponto, demarca a vibração deste orixá e também o profundo conhecimento, equilíbrio e domínio do movimento que esta “entidade” detém.

No tempo de Tukula a estrela de cinco pontas, que representa assinatura energética, quatro elementos e o éter, também demarca a vibração de Oxalá, orixá que atua em todos os pontos de força da natureza e no processo de amadurecimento desta “entidade”.

LUVEMBA

No tempo de Luvemba o símbolo disposto, que lembra uma meia lua deitada, é o símbolo de representação da energia hídrica, representando as qualidades úmidas e fluentes da “entidade”.

TUKULA



No tempo de Kala, o nascimento, a espiral e o símbolo formado por duas linhas curvilíneas – representação do processo de evolução – que se atravessam, ressaltam que a “entidade” está em constante movimento expansivo.

KALA

No tempo de Musoni está disposto o coração, um dos símbolos que representam Oxum, força divina que atua na concepção desta “entidade”.

MUSONI



Imagens 19-20 – Ponto riscado do Mestre-sala Bené Brito. Criação artística da pesquisa.
Fotos: Arianne Pimentel.

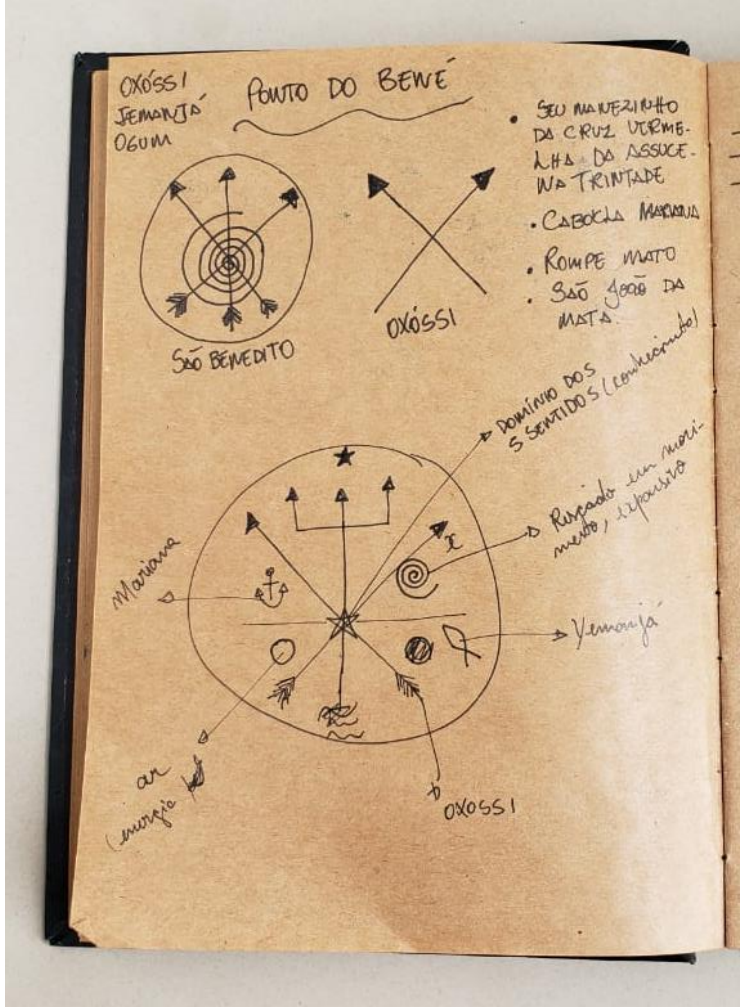


Imagem 21 – Processo criativo do ponto riscado do Mestre-sala Bené Brito, recortes do caderno de experimentação da pesquisadora.

Bené Brito, seguro e forte com a flecha de seu pai Oxóssi, dele herda muitas qualidades perceptíveis ao riscar, a determinação e segurança ao dominar cada arrastar de pés. De Iemanjá apresenta, como um bom filho, a proteção da tradição, que zela, que guarda, que cuida. A rainha das águas salgadas é quem dá sentido à família, Bené é guardião do riscado, do samba. Assim como Iemanjá que é o sentido-base da vida, o riscado de Bené sustenta vários outros. É espetacular, ancestral. Ancorado pelas forças da Cabocla Mariana que joga seu corpo em maresias riscadas, expansivo como o ar.

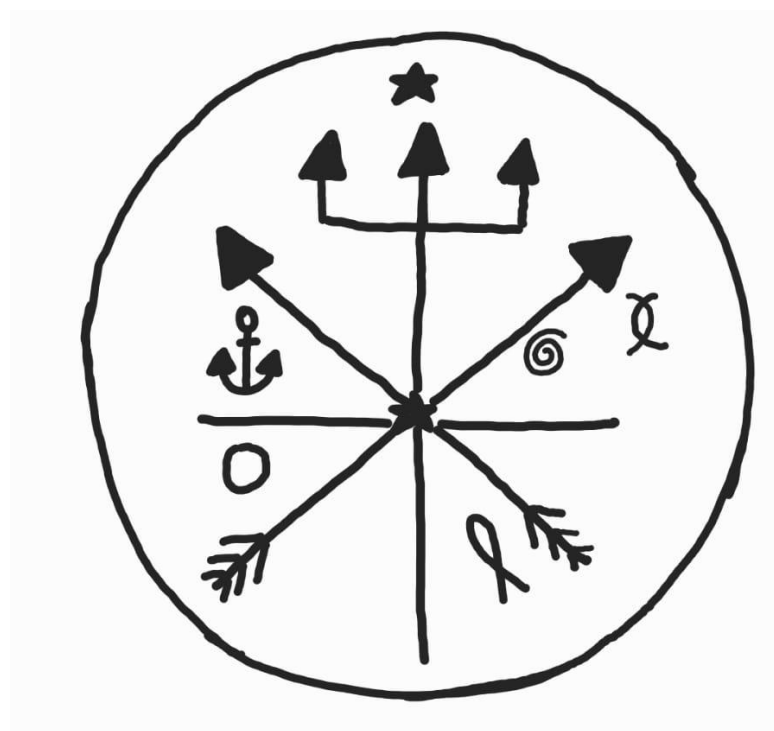


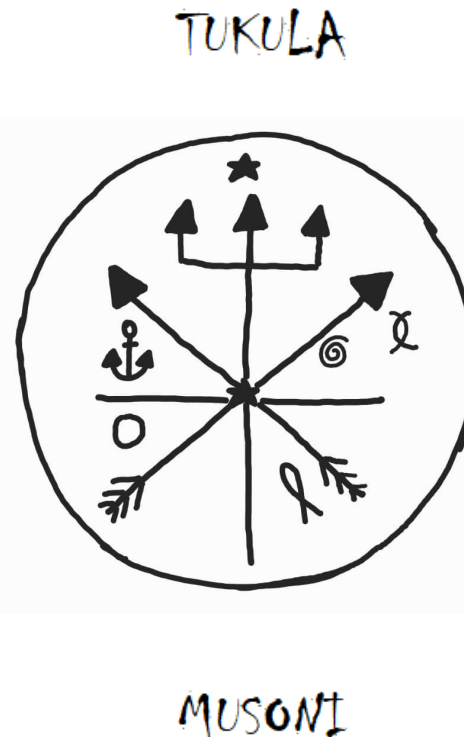
Figura 8 – Ponto riscado de Bené Brito. Experimentação e criação da pesquisa.
Desenho: Arianne Pimentel.

O ponto riscado de Bené Brito apresenta o tridente de Exu, centralizado, como elemento de conexão com os quatro elementos da natureza, evidenciando que a “entidade” pertence à linha de Exu, de esquerda. Bem ao centro do tridente, a estrela encruzilhada pelas linhas de forças, ressalta o poder que a entidade detém, amplo conhecimento e domínio do mesmo. Duas flechas que atravessam o tridente apontam que a “entidade” vibra com Oxóssi.

No tempo de Tukula o símbolo da âncora reflete o amadurecimento ancorado, seguro pelas forças da Cabocla Mariana, quem também dá maleabilidade, balanço e flexibilidade a “entidade”.

LUVEMBA

No tempo de Luvemba, o círculo, símbolo que reflete a unidade, eternidade, também se atrela ao ar, representando a energia expansiva, eólica da “entidade”.



No tempo de Kala, o nascimento, a espiral e o símbolo formado por duas linhas curvilíneas – representação do processo de evolução – que se atravessam, ressaltam que a “entidade” está em constante movimento expansivo.

KALA

No tempo de Musoni está disposto o peixe, um dos símbolos que representam Iemanjá, evidenciando que a entidade detém a rainha do mar como energia de concepção.



Imagens 22-23 – Ponto riscado do Mestre-sala Fábio de Cássio. Criação artística da pesquisa. Fotos: Arianne Pimentel.

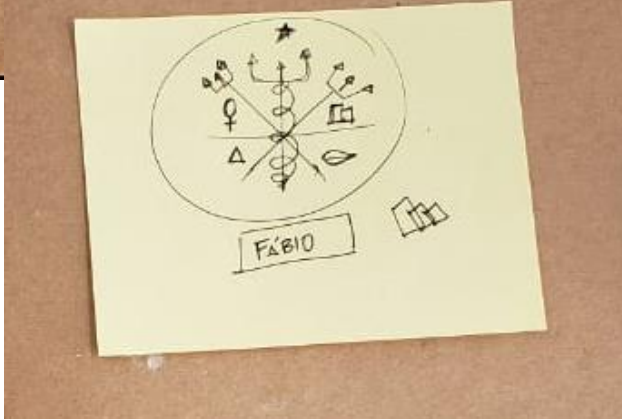
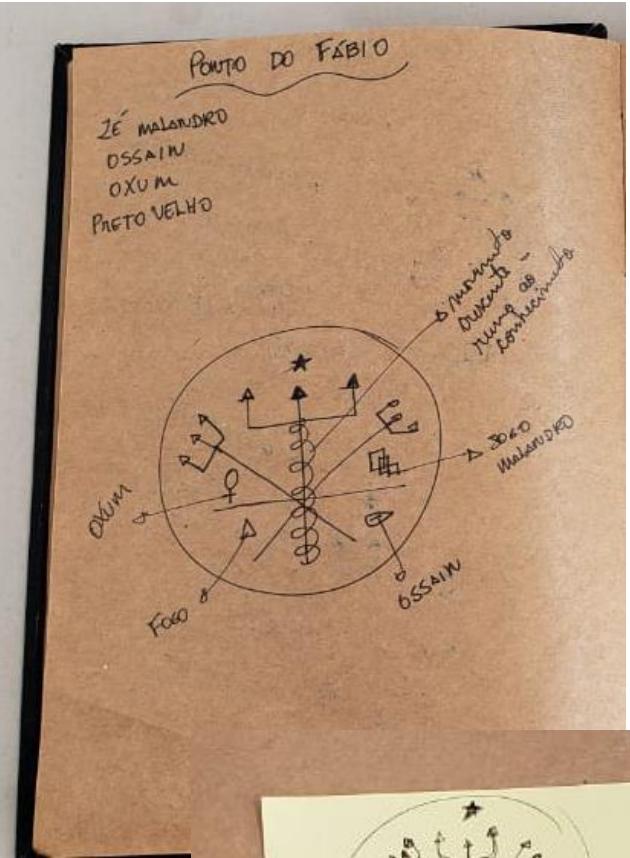


Imagem 24 – Processo criativo do ponto riscado do Mestre-sala Fábio de Cássio, recortes do caderno de experimentação da pesquisadora.

Fábio de Cássio, em sua ancestralidade sagrada, possui como principal orixá dono do seu orí Ossain, orixá das folhas, das plantas medicinais, está ligado diretamente à cura e ao encantamento (Penteado, 2017), também é filho de Oxum, perceptível em sua doçura de ser no mundo, quando risca é rápido com os peixinhos a nadarem nas águas doces da deusa da fertilidade. É umbandista, cavalo do seu Zé malandro, cuja herança malandra e a ginga impregnam seu riscado fortemente traçado com as forças exuísticas, capoeirista, jogador, tudo isto seu riscado, uma inscrição que queima o chão como fogo espiralado, nos arrebatam em sua espetacularidade.

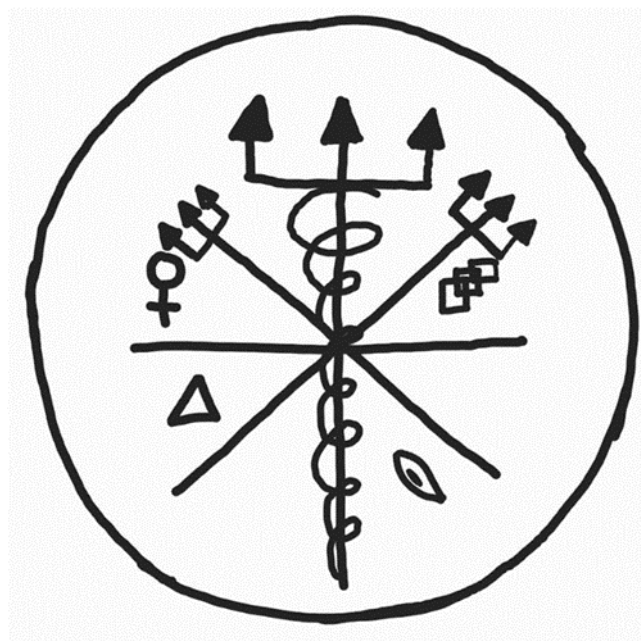


Figura 9 – Ponto riscado de Fábio de Cássio. Experimentação e criação da pesquisa.
Desenho: Arianne Pimentel.

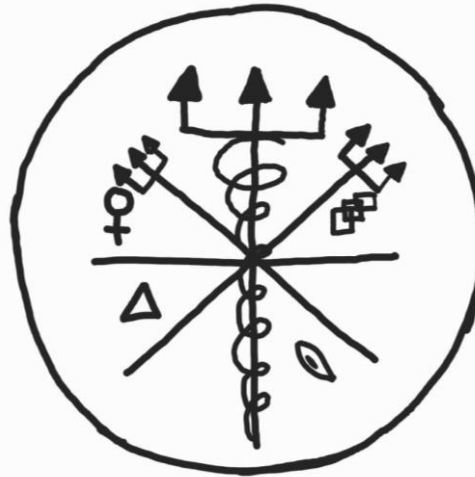
O ponto riscado de Fábio de Cássio apresenta três tridentes exuísticos, um no centro que demarca a força ancestral de Exu e dois atravessados que reforçam o trabalho encruzo na linha de esquerda, sendo uma “entidade” que vibra com intensidade nessa linha, também evidenciado pela espiral crescente, em direção a Tukula, ponto de maior intensidade de atuação da “entidade”.

No tempo de Tukula a disposição do abebé, espelho de Oxum, um dos símbolos que representa esta iabá, reflete o amadurecimento benevolente, doce, sensível e fértil da “entidade”.

LUVEMBA

No tempo de Luvemba o triângulo, símbolo da trindade, corresponde à qualidade do fogo, representando a energia ígnea, radiante e quente da “entidade”.

TUKULA



No tempo de Kala, o nascimento, três cartas de baralho representam a força e importância da malandragem na trajetória da “entidade”.

KALA

No tempo de Musoni, de concepção, a folha, símbolo que representa o orixá Ossain revela a energia deste ancestral na concepção da “entidade”.

MUSONI

“Quando o guia já se foi, a primeira coisa que o médium deve fazer é apagar o ponto. Em caso de ponto de Exu, com cachaça. É respeito ao guia, aos que por acaso pisassem sem querer na marca abandonada, e acima de tudo é algo que não tem motivo para estar ali se quem triscou já se foi.” (D’Arruda, 2010, p. 61). Ao final dos “trabalhos” apagamos os pontos riscados!

2.2 CORPO-ENCRUZILHADO

Com o período pandêmico, o isolamento social e todas as relações de afeto da ordem do contato sucumbidas provocaram grandes lacunas para o desenvolvimento da pesquisa de campo, sem a rua, a avenida, sem o desfile das escolas de samba, espaços de silêncios que para mim enquanto pesquisadora imersa no corpo e suas práticas arruaceiras foram mais difíceis de fechar. Todo planejamento inicial traçado, a enorme vontade de estar na rua vivenciando o fenômeno, sem dúvida construí uma montanha de expectativas... Foi frustrante, assustador. Dois anos sem carnaval, sem desfile de escola de samba nas avenidas brasileiras, sem batucada, ensaios, danças... A bateria calada, os corpos estáticos, não tinha fantasia, não tinha brilho, mas havia uma imensa vontade que tudo isso logo terminasse e que a ciência nos permitisse voltar “ao normal” das coisas. Ao passo que a vacina chegava, a vida retornava com novas dinâmicas, novas estratégias, já era possível se “aproximar”, chegar perto, mas sem toques, sem abraços, sem beijos, e para nós que sentimos tudo com e pelo corpo, em suas variadas intensidades, foi mais difícil se adaptar. Porém, essa presentificação meio que distanciada, mas que escapava da virtualidade, nos colocou de volta na rua: o território ancestral, epistemológico e artístico desta pesquisa-encruzilhada.

Vacinados, eu, Fábio de Cássio, Nando Elegância e Bené Brito nos sentimos seguros a executar o primeiro encontro presencial a fim de acordar tudo o que estava “adormecido”. Com os novos caminhos traçados, reformulados e reabertos, decidi não aguardar o próximo carnaval, até porque tudo ainda era incerteza de retorno, especialmente as práticas artísticas de grande quantitativo de público. Portanto, dei

início a um processo de imersão etnocenológica na pesquisa com experimentações que englobaram vivências artístico-sagradas em espaços da cidade, fotografias, vídeos e criação iconográfica dos pontos riscados no “caderno de experimentação da pesquisadora”.

Neste riscar de encruzilhadas exuísticas, na grande pausa mundial, na dor das despedidas, nos reconectamos à ancestralidade do povo da rua, com pedido de licença e permissão a Exu iniciamos o processo de imersão artístico-sagrada. Os três mestres-salas riscaram nos espaços da praça que lhes são de afeto e relação artística e eu efetuei os registros de imagens. Pudemos vivenciar e experimentar juntos este momento de ligação ancestral e reconexão artística, pois eles já estavam há algum tempo sem riscar.

As imagens a seguir nos trazem um pouco da energia dessa experimentação:



Imagem 25 – O pedido de licença ao dono da rua para riscar. Foto-experimentação da pesquisa.



Imagem 26 – Bené Brito pelintrando. Foto-experimentação da pesquisa. Anfiteatro da Praça da República.



Imagem 27 – Nando Elegância malandreado. Foto-experimentação da pesquisa. Em frente ao Theatro da Paz na Praça da República.



Imagem 28 – Fábio de Cássio capoeirando. Foto-experimentação da pesquisa. Coreto da Praça da República.

Esse reencontro aconteceu em março de 2021, em comum acordo escolhemos a Praça da República, território de afeto e significância na construção da trajetória artística destes três mestres-salas. Cada um detém dentro da praça um espaço-lugar de atuação, Bené Brito enquanto integrante de grupos culturais tocava instrumentos percussivos no anfiteatro. Nando Elegância, durante sua atuação artística como bailarino clássico, apresentou-se muitas vezes nos palcos do Theatro da Paz. Fábio de Cássio, capoeirista desde jovem, jogava nas rodas de capoeira aos domingos no coreto da praça. Esses três territórios de afeto compõem o espaço da Praça da República.

Os convido para assistirem o vídeo-experimentação *Riscando pro Seu Zé*³⁸:



Aponte a câmera do seu celular para o QR CODE para assistir ao vídeo.

Esta primeira experimentação serviu como um ebó que alimentou a encruzilhada da criação da pesquisa, impulsionando-me à concepção da noção de *corpo-encruzilhado*.

³⁸ O vídeo também pode ser acessado pelo link: <https://youtu.be/8xh4X22Pltg?si=r5qYWwOElcDdiSVd>

Para Leda Martins (2021), “a cultura negra é a cultura das encruzilhadas” (p. 32) que:

Nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e nos registros delas também derivados, a noção de encruzilhada é um ponto nodal que se encontra no sistema filosófico-religioso de origem ioruba uma complexa formulação. Lugar de interseções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras. Èsù Elegbára, princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento (Martins, 2021, p. 32).

Como já aprofundado aqui, Exu e encruzilhada são epistemologias assumidas, logo são princípios motrizes e fundamentos da noção proposta. É importante ressaltar a já existência do conceito de *corpo-encruzilhada* do pesquisador Jarbas Ramos (2017) que consiste em:

[...] um corpo-espaço atravessado, entrecruzado pelos elementos e saberes-fazeres que compõem o universo em que ele se encontra. Carrega uma noção de tempo-espaço espiralado, curvilíneo, que aponta uma *gnosis* em um movimento de eterno retorno, não ao ponto inicial, mas às reminiscências de um passado sagrado, para o fortalecimento do presente e o deslumbramento do futuro. É, desse modo, uma característica que se apresenta na dimensão performativa do corpo nos rituais e que pode ser experienciado como elemento técnico e estético pelos artistas da cena (Ramos, 2017, p. 297).

Em seu conceito, o autor ressalta o seu objetivo do não adensamento na dimensão religiosa que a encruzilhada detém, mas no aprofundamento filosófico e espaço-temporal africano e afro-brasileiro como lugar de atravessamentos, cruzamentos de espaços, compreendendo o corpo performático nos rituais oriundo desse espaço-tempo espiralado, de movimento cíclico em transformação, que perpassa pelo passado sagrado trazendo os elementos constituintes do presente e futuro. O conceito de Ramos (2017) é um conceito que visa a cena artística.

O *corpo-encruzilhado* também visa a cena artística, mas, ao contrário do conceito instaurado por Ramos (2017), tomo como princípio de adensamento e motriz a dimensão sagrada, ancestral, mítica e artística para o transbordamento do corpo cênico. Além do *corpo-encruzilhado* não ser um conceito, mas uma noção. Outra distinção se faz na terminologia, na noção proposta utilizo “encruzilhado”, ao invés de “encruzilhada”, por fazer referência aos atravessamentos que o corpo já apresenta em si, desde sua concepção, ao mesmo tempo que se coloca aberto a novos. Como atravessamento que “tudo come”, o *corpo-encruzilhado* é transformação, expandido em movimentos corporais nas suas mais diversas expressividades, sempre em trânsito, fluências e confluências. É um corpo plural, centralizado, descentralizado, nodal, motriz, tomado de si, empoderado, por isto “encruzilhado”, mas acima de tudo é mito-poético.

O corpo-encruzilhado é parido pela encruzilhada como geratriz de poéticas que se cruzam e se pluralizam, dinamizando-se e eclodindo no espaço-tempo. A encruzilhada constitui-se como um modo de ser, pensar, movimentar, afro-brasileiro, por isto, na noção de *corpo-encruzilhado* é potência de criação, para além do encontro de caminhos, mas como linhas de forças artísticas para criação cênica das práticas afrocentradas, em seus atravessamentos mais variados: espaço, tempo, pessoas, danças, sagrado, dentre outras.

Esta noção é uma importante epistemologia para o desenvolvimento desta pesquisa-encruzilhada, concentra em suas linhas encruzadas um amplo significado com plurais dimensões, logo, me acompanhará ao longo da escrita. Como artista do corpo, o desejo de ver esta noção “incorporada” pelos sujeitos-protagonistas tornou-se latente. Como seria sua existência no fenômeno do riscado? Em suas aproximações mito-poéticas entre seu Zé Pelintra e o mestre-sala? No processo imersivo entre escrita riscada e escrita dançada? Estas questões foram motrizes que nos levaram à imersão em um processo de experimentação/criação que teve como resultado o vídeo-artístico CORPO-ENCRUZILHADO³⁹.

³⁹ A noção também concede nome ao vídeo-artístico.

Convido a assistirem o *CORPO-ENCRUZILHADO*⁴⁰ através do QR Code abaixo:



Aponte a câmera do seu celular para o QR CODE para assistir *CORPO-ENCRUZILHADO*.

Decidimos fazer a experimentação/criação do *CORPO-ENCRUZILHADO* na escola de samba Boêmios da Vila Famosa, muitas relações nos levaram ao chão da escola vermelha e branca de Icoaraci, mas a principal deu-se na relação sagrada com seu Zé Pelintra. A Boêmios é protegida por São Jorge Guerreiro, padroeiro da escola, e seu Zé Pelintra na linha da malandragem é o ancestral afro-brasileiro que assenta seu chão. A imagem do seu Zé fica no cantinho do bar da escola, sempre com copo cheio, cigarro e velas acesas. Nosso intuito era o atravessamento da sua energia para uma profunda conexão ancestral na imersão do corpo na dança, e ele nos concedeu!

A concepção do vídeo não partiu de uma roteirização fixa, mas de induções que nos envolvessem na relação mítica e ancestral. Enquanto mediadora da experimentação/criação já trouxe previamente algumas imagens, momentos, mas tudo aconteceu de forma fluída, cada um propôs algum processo, como o canto, os movimentos, falas, por exemplo. Iniciamos o processo criativo construindo nosso altar,

⁴⁰ O vídeo também pode ser acessado pelo link: <https://youtu.be/wdIGwKeIxR8?si=VCyrjaqL7Uzl8wZX>

pegamos uma mesinha de madeira que estava por lá disposta e passou a sustentar nosso altar artístico-sagrado, um de cada vez, com tempos próprios, se aproximou do altar apelintrado, esse momento foi muito importante para o despertar do movimento ancestral, como se estivéssemos atravessado um portal, a linha da Kalunga.

Com pomba, comecei a riscar no chão primeiramente as linhas do cosmograma Kongo, em seguida o ponto do seu Zé Pelintra e dos mestres-salas⁴¹. Espaço-tempo conectivo que se estreitava a cada traço riscado. Ao iconografar o chão vermelho que acolhe pés sincopados pelo surdo de terceira da Boêmios da Vila Famosa, senti a potência das imagens que ali se transformavam, com comportamentos diferentes de quando riscadas na superfície do papel, afinal o chão artístico-sagrado do samba é o espaço-tempo da imanência e transcendência das danças do carnaval de escola de samba incorporadas por corpos-encruzilhados.

O momento ápice da imersão artístico-ancestral fora o instante que Nando Elegância, Bené Brito e Fábio de Cássio efetuaram seus riscados sobre seus pontos riscados em uma profunda relação de atravessamentos entre corpo e imagem. Neste instante, pequena lacuna de tempo infindável, pude sentir a força, a dimensão ancestral e artística que esta pesquisa-encruzilhada se assenta. A espetacularidade deste instante presente levou-me a profundas imersões, o CORPO-ENCRUZILHADO estava ali, naquele espaço, para além de uma noção, estava brotando do chão, da energia do ponto riscado acionada pelos pés ao riscarem em dança sua ancestralidade.

Ao finalizar os “trabalhos”, agradecemos seu Zé Pelintra pela licença e apagamos os pontos.

*JOGUEI O LIMÃO PRO ALTO
APAREI NO CANIVETE
... DE MALANDRO GAGUETA NÃO SE METE*

⁴¹ Pontos riscados apresentados anteriormente.

REFERÊNCIAS

BARBOSA JÚNIOR, Ademir. **O livro essencial de Umbanda**. São Paulo: Universo dos Livros, 2014.

BARROS, Lucio Alves de. **Da porta-bandeira e do mestre-sala**. 2009. Disponível em: <http://blogin.ning.com/profiles/blogs>. Acesso em: 12 set. 2019.

CAMPOS, Luan Rocha de. **Muitas Linhas de Um Mesmo Riscado: A umbanda das zonas de contato**. Dissertação (Mestrado em Ciências das Religiões) – Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2016.

CARVALHO, Ana Claudia Moraes de. **Putá, Pistoleira, Dona de Cabaré: a espetacularidade do corpo-cavalo-travestido de Dona Rosinha Malandra no Templo de Rainha Bárbara Soeira e Toy Azaka**. Icoaraci/Pa. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2021.

CORREIA, Ester Paixão. A dança das marujas de São Benedito em Bragança-PA. **Amazônica** – Revista de Antropologia, v. 9, n. 2, p. 856-902, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/5678/4675>. Acesso em: 14 set. 2019.

D'ARRUDA, Gisela. **Umbanda gira!** Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

FU-KIAU, Kimbwandènde Kia Bunseki. NTANGU, TANDU, KOLO, O conceito Bantu Kongo do Tempo. Tradução de Mô Maiê. **Revista eletrônica Oralidade, Arte, Cosmopercepções, Educação e Africanidades**, 2016. Disponível em: <http://terreirodegriots.blogspot.com/2016/12/ntangu-tandu-kolo-o-conceito-bantukongo.html>. Acesso em: 12 set. 2019.

GONÇALVES, Arianne Roberta Pimentel. **Defendendo o Pavilhão: a dança autoral dos casais de mestre-sala e porta-bandeira das escolas de samba de Belém do Pará**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

GONÇALVES, Arianne Roberta Pimentel. MÃES-DE-SANTO, MÃES-DO-SAMBA: a espetacularidade da Ala das Baianas da Escola de Samba Rancho Não Posso Me Amofiná de Belém do Pará. **Repertório**, Salvador, ano 18, n. 25, p. 60-71, 2015.2. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/15396>. Acesso em: 10 set. 2019.

GONÇALVES, Arianne Roberta Pimentel. **Mães-de-santo, mães-do-samba**: um estudo sobre a performance da ala das baianas do Rancho Não Posso Me Amofiná. Monografia (Licenciatura em Dança) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

GONÇALVES, Arianne Roberta Pimentel. Quando o homem risca: uma etnografia da dança riscada dos mestres-salas do carnaval de Belém do Pará. **Anais 18º Congresso Mundial de Antropologia**, 2018. Disponível em: https://www.pt.iaes2018.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=753. Acesso em: 21 ago. 2020.

GRAMÁTICO JÚNIOR, Sérgio. **Maçu da Mangueira**: o 1º mestre-sala do samba. Rio de Janeiro: Hama, 2009.

KAWAHALA, Edelu. **A Encruzilhada tem muitos caminhos...** Teoria Descolonial e Epistemologia de Exu na Canção de Martinho da Vila. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

LAPOUJADE, David. **Existências Mínimas**. São Paulo: n-1, 2017.

LIGIÉRO, Zeca. **Malandro Divino**: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa Carioca. Rio de Janeiro: Nova Era, 2010.

LIGIÉRO, Zeca; DANDARA. **Umbanda**: paz, liberdade e cura. Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 1998.

LODY, Raul. **Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. 2. ed., rev. e atual. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte [MG]: Mazza Edições, 2021.

NOBRE, Lígia Velloso. **Terra-chão em movimento**: ponto riscado, arte, ritual. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2019.

PALHETA, Claudia Suely dos Anjos. Etnocenologia, uma proposta Método-Gráfica-Caleidoscópica. **Repertório**, Salvador, ano 19, n. 26, p. 102-109, 2016.1.

PENTEADO, Flávio. **Povo de Aruanda - Manual de Orixás e Guias Espirituais**. 2. ed. São Paulo: Editora Nova Senda, 2017.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

RAMOS, Jarbas Siqueira. O Corpo-Encruzilhada como Experiência Performativa no Ritual Congadeiro. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 7, n. 2, p. 296-315, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/66605>. Acesso em: 14 nov. 2022.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

RODRIGUES, Carmem Izabel. **Vem do bairro do Jurunas**: sociabilidade e construção de identidades em espaços urbanos. Belém: Editora do NAEA, 2008.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTA BRIGIDA, Miguel. A dança brasileira riscada no chão: a grafia sagrada do samba. **Plural Pluriel**, Nanterre/França, n. 15, 2016. Disponível em: <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/56>. Acesso em: 10 set. 2019.

SANTA BRIGIDA, Miguel. A Etnocenologia na Amazônia: Trajetos-Projetos-Objetos-Afetos. **Repertório**, Salvador, ano 18, n. 25, p. 13-23, 2015.2.

SANTA BRIGIDA, Miguel. **O maior espetáculo da terra**. O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro como cena contemporânea na Sapucaí. 2006. 255 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SARACENI, Rubens. **Tratado geral da umbanda, a religião dos mistérios de Deus**. 3. ed. São Paulo: Madras, 2012.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

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

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Arruaças**: uma filosofia popular brasileira. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SOLERA, Osvaldo Olavo Ortiz. **A magia do ponto riscado na Umbanda Esotérica**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

YTAOMAN, Mestre. **Pemba**: A Grafia Sagrada dos Orixás. Brasília: Thesaurus, 1990.

WERNECK, Jurema. **O samba segundo as Ialodês**: mulheres negras e a cultura midiática. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 2020.

300 PONTOS Riscados e Cantados na Umbanda e Candomblé. 18. ed. [S. l.]: Editora Eco.