



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE CASTANHAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS ANTRÓPICOS
NA AMAZÔNIA MESTRADO ACADÊMICO EM ESTUDOS
ANTRÓPICOS NA AMAZÔNIA

SARAH DAS NEVES PRAZERES

HERONDINA, ENCANTADA DA MINA: Diálogos entre indumentária,
performance e etnofotografia na religiosidade amazônica.

CASTANHAL
2024

SARAH DAS NEVES PRAZERES

HERONDINA, ENCANTADA DA MINA: Diálogos entre indumentária,
performance e etnofotografia na religiosidade amazônica.

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Estudos Antrópicos
na Amazônia – PPGEAA, do Campus de
Castanhal, da Universidade Federal do
Pará, como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em Estudos
Antrópicos na Amazônia.

Área de concentração: Etno-Saberes E
Tecnologias Sociais

Orientador(a): Dr. José Guilherme dos
Santos Fernandes

CASTANHAL
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)

- P895h Prazeres, Sarah das Neves.
HERONDINA, ENCANTADA DA MINA: : Diálogos entre
indumentária, performance e etnofotografia na religiosidade
amazônica. / Sarah das Neves Prazeres, . — 2024.
109 f. : il. color.
- Orientador(a): Prof. Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Campus Universitário de Castanhal, Programa de Pós-Graduação
em Estudos Antrópicos na Amazônia, Castanhal, 2024.
1. Herondina. 2. Tambor de Mina. 3. Etnofotografia. 4.
Fotoperformance. 5. Autoetnografia. I. Título.

CDD 299.609811

SARAH DAS NEVES PRAZERES

HERONDINA, ENCANTADA DA MINA: Diálogos entre indumentária,
performance e etnofotografia.

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Estudos Antrópicos
na Amazônia – PPGEAA, do Campus de
Castanhal, da Universidade Federal do
Pará, como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em
Estudos Antrópicos na Amazônia.
Área de concentração: Etno-Saberes E
Tecnologias Sociais

Data da aprovação: 02/12/2024

Conceito: _____

BANCA EXAMINADORA

Nome completo do(a) orientador(a) precedido de titulação
Instituição a que pertence

Nome completo do(a) examinador(a) precedido de titulação
Instituição a que pertence

AGRADECIMENTOS

Agradeço e saúdo ao Divino, que em suas múltiplas formas de manifestação permanece comigo guiando os caminhos que trilho.

Ao Programa de Pós Graduação em Estudos Antrópicos na Amazônia, em seu corpo técnico e docente, por todas as trocas e aprendizados. A interdisciplinaridade é o presente e o futuro de tudo.

Ao meu orientador, José Guilherme Fernandes, que me auxiliou a enxergar com clareza e confiança o trabalho aqui desenvolvido.

Aos professores da banca de avaliação, Thales Branche e João Batista, pelas gentis e pertinentes contribuições.

Ao Renan Carneiro, meu amor e companheiro de vida, pelo apoio, cuidado, dedicação durante este ciclo e tantos outros que nos atravessam.

A minha mãe, Rosi, por me contemplar com a vontade e sensibilidade de sentir o mundo e com a liberdade de ser.

Ao meu pai, Joel, pelo amor terno, admiração profunda e o apoio incondicional de sempre, mesmo que sejamos tão diferentes.

Às minhas irmãs Japhia, Itla e Samua, devo a elas grande parte do que sou.

Aos meus colegas de turma, em especial Joice Freitas, Deborah Gadelha, Denilson Batista, Carmem Quadros, Keyla Paiva e Stellyrio Neves, pelas biritas e risadas que foram combustíveis para chegarmos até aqui.

Ao Tarcísio Gabriel, pelos incríveis registros fotográficos deste trabalho e ao Danilo Rocha, por sempre me incentivar a acreditar e realizar.

Ao Sindipetro PA/AM/MA/AP, em especial ao Bruno Terribas, pelo respeito, compreensão e leveza em nossa parceria profissional.

E a Bebel e o Luke, pelo mais genuíno suporte emocional e companheirismo da minha vida.

Para Clarice Araújo dos Prazeres
José Maria Prazeres (*em memória*)
Maria Francisca dos Santos (*em memória*)
Nadirio Paulo Neves (*em memória*)

RESUMO

A partir de uma investigação da entidade Cabocla Herondina no contexto do Tambor de Mina, através de uma abordagem autoetnográfica, conecto símbolos de sua indumentária e performance a partir da memória, história oral e vivência de campo. A pesquisa busca compreender como os elementos visuais e performativos associados à figura da cabocla, que são adornados de significados, podem construir narrativas dentro e fora do terreiro. Ao articular minha vivência em rituais de Mina com o estudo simbólico da indumentária e da performance, proponho uma análise de interseções imagéticas e interdisciplinares, culminando em um ensaio de Performance Etnofotográfica, que registra e interpreta visualmente a simbologia e a estética que envolvem cabocla Herondina, permitindo uma reflexão sobre a relação entre corpo, roupa e expressão cênica no espaço sagrado do Tambor de Mina, por meio da combinação de texto e imagem. A pesquisa busca contribuir para os campos da antropologia visual e dos estudos da performance, oferecendo novas perspectivas sobre as práticas religiosas afro-amazonidas e suas representações estéticas.

Palavras-chave: Herondina, Tambor de Mina, Etnofotografia, Fotoperformance, Autoetnografia.

ABSTRACT

From an investigation of the Cabocla Herondina entity in the context of Tambor de Mina, through an autoethnographic approach, I connect symbols of their clothing and performance from memory, oral history and field experience. The research seeks to understand how the visual and performative elements associated with the figure of the cabocla, which are adorned with meanings, can construct narratives inside and outside the terreiro. By articulating my experience in Mina rituals with the symbolic study of clothing and performance, I propose an analysis of imagetic and interdisciplinary intersections, culminating in an Ethnophotographic Performance essay, which records and visually interprets the symbolism and aesthetics that involve cabocla Herondina, allowing a reflection on the relationship between body, clothing and scenic expression in the sacred space of Tambor de Mina, through the combination of text and image. The research seeks to contribute to the fields of visual anthropology and performance studies, offering new perspectives on Afro-Amazonian religious practices and their aesthetic representations.

Keywords: Herondina, Tambor de Mina, Ethnophotography, Photoperformance, Autoethnography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Fotografia - Altamira 2042, de Gabriela Carneiro da Cunha (2019).....	24
Imagem 2: Fotografia- Juremê, A Casca Kayapó, um.	26
Imagem 3: Fotografia - Juremê, A Casca Kayapó, dois.....	26
Imagem 4: Fotografia - Terreiro Espírita Zé Raimundo.....	41
Imagem 5: Mapa mental - Terreiro Espírita Zé Raimundo.	43
Imagem 6: Mapa mental - Terreiro de Mina Dois Irmãos.....	47
Imagem 7: Mapa mental - Ilé Ashé Omin Apará.....	51
Imagem 8: Moodboard - Ato I.....	58
Imagem 9: Moodboard - Ato II.....	59
Imagem 8: Moodboard - Ato III.	60
Imagem 9: Performance etnofotográfica - Giro um.....	63
Imagem 10: Performance etnofotográfica - Giro dois.	63
Imagem 11: Performance etnofotográfica - Giro três.	64
Imagem 12: Performance etnofotográfica - Giro quatro.	65
Imagem 13: Performance etnofotográfica - Desbunde.....	66
Imagem 14: Performance etnofotográfica - Recebimento.....	66
Imagem 15: Performance etnofotográfica - Conceber	67
Imagem 16: Performance etnofotográfica - Prece.	68
Imagem 17: Performance etnofotográfica - Feitio.....	69
Imagem 18: Performance etnofotográfica - Oferenda.....	69
Imagem 19: Performance etnofotográfica - Clamor	70
Imagem 20: Performance etnofotográfica - Preparo um.	72
Imagem 21: Performance etnofotográfica - Preparo dois.	72
Imagem 22: Performance etnofotográfica - Preparo três.	72
Imagem 20: Performance etnofotográfica - Preparo um.	72
Imagem 23: Performance etnofotográfica - O banho um.....	73
Imagem 24: Performance etnofotográfica - O banho dois.	73
Imagem 25: Performance etnofotográfica - O banho três.	74
Imagem 26: Performance etnofotográfica - Em águas.....	75
Imagem 27: Performance etnofotográfica - Entregue às águas.....	76
Imagem 28: Performance etnofotográfica - Corpo em direção ao encontro.	78
Imagem 29: Performance etnofotográfica - Corpo em encantamento.	79

Imagem 30: Performance etnofotográfica - O convite.....	80
Imagem 31: Performance etnofotográfica - Estranhamento.	80
Imagem 32: Performance etnofotográfica - A dança encantada um.....	81
Imagem 33: Performance etnofotográfica - A dança encantada dois.	82
Imagem 34: Performance etnofotográfica - A dança encantada três.	83
Imagem 35: Performance etnofotográfica - A dança encantada quatro.....	83
Imagem 36: Performance etnofotográfica - Figa.	84
Imagem 33: Performance etnofotográfica - Ser.....	85
Imagem 34: Cartaz coletivo.....	98
Imagem 35: Cartaz individual.....	98
Imagem 36: Prancha de croquis.....	99
Imagem 37: Clarice, Ana Lúcia e Tertuliana.....	100
Imagem 38: Ana Lúcia, Tertuliana e Clarice.....	101

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1 Preamar.....	14
1.1 O encantamento cada vez mais perto.	20
1.2 Aspectos cênicos.	30
1.3 Performar-se.....	33
2 Metodologias norteadoras.....	38
2.1 Mapeando os campos visitados.....	39
2.3 Contextualizando conceitos da imagem.	51
2.3.1 O Moodboard.	51
2.3.2 Descobrimos a etnofotografia.	53
2.3.3 A foto fotoperformance.....	56
2.4 A pré-produção.....	57
3 Performance etnofotografica.....	62
3.2 O olhar por trás da câmera e antes da cena.....	95
4 Considerações finais.....	100
Referências bibliográficas.....	104

INTRODUÇÃO

Desde que ingressei no Programa de Pós Graduação em Estudos Antrópicos na Amazônia, já existia uma convicção de que, em alguma instância, este trabalho abordaria a indumentária e performance no eixo da ritualística afro-religiosa no Pará. O processo de mudanças desde pré-projeto até encontrar o tom do que eu realmente gostaria que fosse dito foi desafiador, mas neste momento de entrega da pesquisa, enxergo com clareza que a interdisciplinaridade se faz aceitando, legitimando e afirmando as plurais camadas de conhecimentos ancestrais, teóricos e técnicos que em algum momento nos encontramos e carregamos nas quinquilharias da memória.

Percebo que o “ar” de impessoalidade na pesquisa acadêmica tem perdido cada vez mais espaço, principalmente no que se diz respeito às pesquisas em humanidades e artes, assim, se voltado cada vez mais para abordagens metodológicas que enfatizam a subjetividade e a experiência pessoal do pesquisador. Neste contexto, trago nesta pesquisa a autoetnografia, emergindo como a principal ferramenta metodológica, onde me permite não apenas observar o meu (ou seria “os meus”?) objeto de pesquisa, mas também vivê-lo relatando minhas próprias experiências tanto acadêmicas quanto familiares e profissionais como parte imprescindível neste processo de investigação.

Reconhecer as múltiplas plataformas em que atuo enquanto uma unidade indissociável em minha vida, através das artes cênicas, inicialmente pelo teatro e posteriormente em encontro com a performance, além do trabalho de criação imagética e gráfica abriu espaço para perceber que, o que por muito tempo enxerguei como divisórias, podem ser a grande chave para um caminho interdisciplinar que proponho a seguir. Buscando abordar as indumentárias enquanto tecnologia ancestral religiosa, a performance como um ícone ritualístico, a captura de imagens como símbolo narrativo, o design como método.

No contexto desta pesquisa, às minhas visões sendo narradas através de um texto autoetnográfico, ganha um lugar de relevância particular quando passo a observar as performances ocorridas especificamente em casas do Tambor de Mina, que é uma religião originária da Amazônia maranhense e que se estabeleceu também como uma

prática cultural, que envolve uma amplas expressões cênicas, sempre destacando a indumentária e a performance.

A indumentária utilizada nas cerimônias do Tambor de Mina, por exemplo, não é meramente um adorno, mas sim uma expressão visual da cosmovisão e das hierarquias presentes na religião. Cada traje, cada cor, cada acessório é carregado de significados que refletem as histórias vividas por entidades encantadas, mas que concomitantemente também fazem parte das minhas próprias histórias apagadas. A indumentária, assim, pode ser vista como um texto visual que comunica e perpetua a memória ancestral da Mina, inclusive sob um contexto familiar, sendo um dos focos de análise desta dissertação.

“Ligar os pontinhos” entre as histórias ancestrais contadas no terreiro e as histórias contadas por meus ancestrais na sala da casa da minha avó, foi de uma magia absoluta. Passei a enxergar em mim, traços de uma memória encantada, camadas e camadas de vidas que foram vividas para que eu pudesse chegar até aqui, e de que forma elas se constituem e se conectam.

Dentro desse quadro, trago a etnofotografia como uma técnica que possibilita a documentação e análise visual dessas histórias que coexistem. A fotografia etnográfica, sendo utilizada em uma perspectiva performativa, permite captar a complexidade das interações entre o sujeito, o seu movimento, suas indumentárias e as expressões corporais. Além de registrar uma narrativa imagética para futuras gerações, a etnofotografia também pode servir como um meio de diálogo entre mim e as comunidades de terreiros em que estive presente durante esta pesquisa, ampliando as possibilidades de interpretação e ressignificação dos dados coletados.

Esta dissertação propõe, portanto, uma investigação interdisciplinar que entrelaça vivências em terreiros de Tambor de Mina entendendo-o historiograficamente como prática cultural amazônica, indo de encontro principalmente com Ferretti e Ferretti (2008), perpassando por conceitos da autoetnografia sob a ótica de Benetti (2017) e Versiani (2002), também abordando a performance como um dos eixos norteadores e indumentária através da sua linguagem de estética dentro dos terreiros a partir da visão de Lane (2015) e também afirmando a indumentária vestível enquanto instrumento performático, de acordo com Pinheiro (2018).

As relações interdisciplinares também entre o Tambor de Mina, a performance e a etnofotografia. O objetivo é construir um entendimento sensível das dinâmicas culturais e religiosas que envolvem o Tambor de Mina, explorando como esses diferentes elementos se conectam e se reforçam mutuamente. No primeiro capítulo, adentro na relação entre ancestralidade e as encantarias amazônicas, conectando vivências pessoais com as cosmovisões espirituais do Tambor de Mina. Ao articular a ancestralidade com as práticas contemporâneas de devoção e performance, procuro lançar luz sobre como os elementos simbólicos e rituais das encantarias se manifestam no Pará. Além disso, discuto as teorias bibliográficas que sustentam a interpretação dessas práticas, ampliando reflexões a respeito do corpo, espiritualidade e indumentária nos terreiros de Mina.

A seguir, abordo as metodologias que nortearam o desenvolvimento da pesquisa, situo a autoetnografia como método disparador para discutir o mapeamento dos campos visitados, destacando a importância do contexto físico e simbólico nos espaços que frequentei. Avanço para a contextualização dos conceitos da imagem, apresentando o uso do moodboard como ferramenta de inspiração visual e conceitual de com base nas considerações de Gardner e McDonagh-Philip (1998). Dentro dessa abordagem, aprofundo o conceito de etnofotografia, explorando como a fotografia pode capturar as vivências rituais e culturais no Tambor de Mina. Além disso, exploro a fotoperformance, refletindo sobre a interação entre corpo, imagem e espiritualidade. Finalizo com a discussão sobre a pré-produção, onde os preparativos técnicos e criativos são organizados para compor o ensaio etnofotográfico que resulta deste processo.

No terceiro capítulo, apresento a *Performance Etnofotográfica*, inspirada na indumentária da cabocla Herondina, divido-a em três atos que mesclam elementos da etnofotografia com a metodologia previamente apresentada. Através dessa construção visual e performativa, exploro as camadas simbólicas da vestimenta e da representação corporal de Herondina, conectando as práticas rituais do Tambor de Mina como uma interpretação estética e cultural.

Cada ato revela um momento diferente de conexão com símbolos referentes à cabocla, e como eu a interpreto pessoalmente através das minhas próprias memórias e contatos com a entidade, utilizando a metodologia de mapeamento e pré-produção para guiar o desenvolvimento das imagens, que não apenas documentam, mas também

recriam simbolicamente a performance religiosa. Essa fotoperformance, ancorada na etnofotografia, permite uma imersão que cria uma narrativa capaz de dialogar minha própria ancestralidade e o poder espiritual presente na figura de Herondina.

CAPÍTULO 1: Preamar

Te peço licença, oh Herondina!
Te peço licença para adentrar
respeitosamente nas Comorissões
do teu reino encantado.
Te peço licença para dizer o
que me disseste nos terreiros
terrenos e para dizer o que
te sinto quando me abraças
nas águas barrentas que me
camuflam a pele.
Te peço licença para flutuar
como a pena de um gavião.
Te peço licença para brilhar
os caminhos que tu me
guias. Te peço licença para
mergulhar nos rios que tu
te crias. Te peço licença
e te clamo por presença.

Entre a dança das águas e o movimento das folhas, existe uma força vital que habita neste território chamado Amazônia, força esta que, aqueles que construíram

vínculos profundos com este solo ou que se permitem criar raízes nesta terra, podem talvez dispensar grandes apresentações: a Encantaria.

Enraizada nas tradições originárias brasileiras, com ênfase na região norte e nordeste, falar de encantaria ou dos seres encantados, perpassa antes de tudo pela oralidade. Os saberes orais acerca dos encantados são quase sempre introduzidos no imaginário dos amazônidas desde que somos *curumins*.

O tio que mora no interior e conta a história de que já levou *peia* da Matinta Pereira; o avô que lembra de quando na sua juventude esteve frente a frente com o Curupira; a mãe que te ensina em alerta a reconhecer o grito da Rasga Mortalha. Ou até mesmo as professoras do ensino fundamental que contam as histórias desses seres de uma forma interessantíssima para depois fazer um teatro com os alunos no dia do folclore no início dos anos 2000 em Castanhal (PA).

As encantarias fazem-se presentes como figuras importantíssimas para a construção imagética do nosso imaginário, considero quase impossível ser amazônida e passar “ileso” por essa epistemologia, se é que posso chamá-la assim, em algum momento de sua existência. A grande questão é que, apesar de estarmos familiarizados com este termo, às vezes perdemos a capacidade de entendê-lo para além do estereótipo qual nos é apresentado.

Estando intimamente ligada a diferentes influências indígenas, africanas e europeias, os seres encantados se unem através das forças da natureza formando uma cosmogonia, capaz de fazer com que haja espaço para que o sagrado e o profano possam coexistir harmonicamente. Imersa no processo de descoberta principalmente das entidades da Amazônia brasileira, me proponho um reencontro com os seres encantados, mas dessa vez bibliograficamente.

A palavra *encantaria* é comumente relacionada ao imaginário popular da região norte, mas existe uma profundidade e complexidade um pouco maior de entendimento no que diz respeito a como a relação com o encantado é presente na cosmovisão popular da região. Talvez, o distanciamento das práticas conectivas com a ancestralidade possa estar em uma crescente por inúmeros fatores, mas o fato é que a relação com os poderes das encantarias por intermédio de pajés, curandeiros, benzedeiras, historicamente nunca foi uma segunda opção ou “medicina alternativa” como costuma ser tratada.

A exemplo disto, na cidade de Belém do Pará durante os anos de 1870 a 1912 na tão aclamada Belle Époque, apesar da sua política de apagamento de costumes geracionais para uma pseudo “civilização” apoiada nos padrões de vida eurocentrados Aldrin Figueiredo afirma que “não houve qualquer iniciativa em dotar os hospitais e asilos com um corpo de médicos capaz de atender as doenças mais comuns. Eram pajés e curandeiros os que, afinal, tratavam das verminoses, febres palustres e sezões, tão comuns nas populações mais pobres das capitais, do interior do Pará e do Amazonas” (FIGUEIREDO, 2003, p. 59).

Em um entrelaçado de narrativas que envolvem mitologias, crenças, curas, poderes medicinais e outros, sempre intercedidos e indissociáveis à floresta e tudo que nela há: as árvores, os bichos, os rios. Para João de Jesus Paes Loureiro (2008), os rios da Amazônia são utilizados cotidianamente para as suas mais diversas finalidades, banhos, lavagens e trânsitos. Mas para além da superfície cotidiana deste rio, em suas profundezas, existe uma espécie de Olimpo, onde abriga os semi deuses encantados deste território.

É dessa dimensão de uma realidade mágica, que emergem para a superfície dos rios e do devaneio, os botos, as iaras, a boiúna, a mãe do rio, as entidades do fundo das águas e do tempo. Penso que representam o maravilhoso do rio equivalente à poetização da história promovida pelo maravilhoso épico. Esses prodígios poetizam os rios, os relatos míticos, o imaginário, a paisagem – que é a natureza convertida em cultura e sentimento (Loureiro, 2008, p.02).

Loureiro não incorpora em suas obras os encantados como um mero símbolo intocável e abstrato do folclore popular brasileiro, mas sim nos ensina a encará-los como fenômenos protetores capazes de nos ensinar sobre a relação de nossos corpos com a natureza que o cerca e percebendo a natureza amazônica como experiência divina.

As encantarias que somos,

onde deuses habitam

na poesia

existem submersas

na alma

*e na palavra
de quem olha o rio.
A encantaria no fundo do rio
é o sonho do olhar.
(Loureiro, 2017, p. 56)*

A sensibilidade de Paes Loureiro ao falar dos rios que nos banham as cidades e os corpos que nela vivem demonstra por si só a cumplicidade e intimidade que é possível ser criada com suas profundezas. Acredito com veemência que o movimento da maresia que ocorre nas águas doces, influenciado seja pela correnteza das marés ou pelas encantarias que lá habitam, é capaz de moldar o movimento do corpo cotidiano de quem nela mergulha, ou em suas margens vive.

O processo de entender que coexistimos em uma natureza encantada e que somos parte dela ao invés de inquilinos, parece um pouco mais distante à medida que caminhamos no sentido contrário do que poderia nos conectar com a ancestralidade. O conceito de *Encantaria-Corpo*, da professora Luiza Monteiro e Souza, da Faculdade de Dança da Universidade Federal do Pará, nos explica que as encantarias do rio são, sobretudo, um convite a enxergarmos o mundo sob outra ótica, além das perspectivas cotidianas das coisas já dadas pelo senso comum, o que nos leva também, de acordo com Souza (2020, p. 71) a refletir sobre as nossas plurais possibilidades e formas de existência: talvez estejamos em uma espécie de dinâmica progressiva de desencantamento do mundo, das coisas, do corpo, a qual vem se alastrando há bastante tempo na humanidade.

Sob meu ponto de vista, convocar coisas das quais não possuímos controle, domínio, e, sobretudo, que não estejam preconcebidas e guiadas por estruturas (no sentido estrito da palavra), é permitir-se caminhar em direção ao desconhecido, à magia, à poesia. A outras versões de nós. Numa direção contrária à do desencantamento (...) Ressalta-se que as camadas submersas do corpo são potentes dispositivos internos capazes de fazê-lo sentir e criar a partir de suas entranhas. Assim, podemos falar que esta pesquisa-criação aborda processos de (re)encantamento do corpo e, por que não, de (re)encantamento do mundo. (Souza, 2020)

Loureiro também relaciona *A Poesia como Encantaria da Linguagem* (2008), criando um paralelo entre a linguagem e o rio: assim como a existe a superfície das águas correntes e suas funcionalidades corriqueiras, existem as palavras cotidianas que comunicam o que é costumeiro. E assim como há nas profundezas do rio um mundo divino de encantarias, há também nas profundezas das palavras conjuntos simbólicos que se revelam em metáforas, ritmos, ressonâncias e tudo o que compõe a linguagem extra cotidiana, que também pode ser revelada através da prática oral.

A oralidade, que muito se faz necessária para o mantimento de tradições e ritos populares, tem suma importância no que se diz respeito ao envolvimento empírico entre aquele que conta a história e aquele que se propõe a escutá-la. Este íntimo movimento, de acordo com José Guilherme Fernandes (2012), recai entre o lírico e o épico

Portanto, devemos (...) estabelecer modulações de envolvimento entre narrador e narrado. (...) primeiramente, deve-se entender que toda narrativa é a construção de um sujeito que deseja um objeto. Partindo-se deste princípio podemos considerar que *objectus*, objeto, é tudo aquilo que se antepõe diante do sujeito, pois quer dizer ‘ação de pôr diante, interposição, obstáculo, o que se apresenta aos olhos’. (Fernandes, 2012, p. 7) (negritos acrescentados pela autora)

Lendo Loureiro e Fernandes, deparo-me com a palavra “épico” ocupando um lugar de significância capaz de envolver a oralidade como uma ação divina, esplêndida, sublime, que em minha opinião torna a oralidade como um grande portal de envolvimento às margens encantadas da Amazônia. Como dito anteriormente, os encantados podem ser projetados como seres divinos, místicos, diretamente ligados a práticas ritualísticas ancestrais, comumente relacionados à pajelança indígena e cultos africanos.

A relação dos seres encantados com um território sagrado da natureza ultrapassa a ideia de condicionar a encantaria somente a um mero mito, ou uma representação irreal e fictícia. De acordo com Mundicarmo Ferretti (2008), vários dos seres encantados que são recebidos nos terreiros de cultos afro-religiosos do Maranhão, com ênfase para o de Tambor de Mina, são também figuras conhecidas do folclore brasileiro, como a própria Mãe D’água, e também outros encantados não tão mencionados normalmente através do imaginário, como o Ferrabrás de Alexandria, personagem da

antiga obra *Historia do Imperador Carlos Magno e os doze pares de França*, reproduzida em folhetos de Cordel.

Isso acontece porque, de ainda de acordo com Mundicarmo, os encantados podem ser “seres da mitologia brasileira, que se acredita existirem nas águas e nas matas, que acredita-se que nunca tiveram propriamente existência humana e que sempre viveram em encantarias” (Ferretti, 2008, p.1). Mas, se opondo a esta “regra”, os encantados também podem ser pessoas que um dia foram encarnadas, assim como nós estamos, mas que desaparece inesperadamente e de maneira misteriosa e não morreram, apenas passaram a viver em outro plano espiritual.

No Maranhão o termo encantado é usado nos terreiros de mina, tanto nos fundados por africanos quanto nos mais novos e sincréticos, e nos salões de curadores ou pajés. Refere-se a uma categoria de seres espirituais recebidos em transe mediúnico, que não podem ser observados diretamente ou que se acredita poderem ser vistos, ouvidos ou sentidos em sonho, ou em vigília por pessoas dotadas de vidência, mediunidade ou de percepção extrasensorial, como alguns preferem denominar. São voduns, gentis (nobres) caboclos e índios que moram em encantarias africanas ou brasileiras e que se incorporam em filhos-de-santo. (Ferretti, M. 2008, p. 2)

Através da prática oral de saberes que um dia me foram contados a partir dos terreiros de Tambor de Mina (assunto que pretendo abordar com mais detalhes a seguir ainda nesta escrita), os encantados que um dia foram pessoas encarnadas, adentraram ao universo da encantaria através de portais encantados. Estes portais existem em diferentes lugares, mas sempre ligados à natureza, como olhos d'água, troncos envergados, florestas, entre outros. Além disso, Mundicarmo segue complementando que

Apesar de totalmente invisíveis para a maioria das pessoas, os encantados tornam-se "visíveis" quando os médiuns em quem incorporam manifestam alterações de consciência e assumem outra identidade, a de um determinado encantado, o que geralmente ocorre durante a realização de rituais. Esses encantados apresentam-se geralmente à comunidade religiosa como alguém que teve vida terrena há muitos anos e desapareceu misteriosamente, tornando-se invisível, ou como seres que nunca tiveram matéria, mas podem também se comunicar com as pessoas incorporando em médiuns. Os encantados não são

considerados espíritos de mortos, como os “eguns” do candomblé e os espíritos que se comunicam com as pessoas em centros espíritas e em seções de mesa branca, nem mesmo quando se acredita que tiveram vida terrena. Pertencem a outra categoria de seres espirituais. (Ferretti, M. 2008, p. 2)

Compreender o sentido de encantaria sob a lírica ótica da poesia e também as entender como um fato concreto e existente através de tradições afrobrasileiras é de suma importância para a compreensão geral deste trabalho. Porque ao mesmo tempo que descubro com essa pesquisa a encantaria da ancestralidade espiritual que carrego, também mergulho nas águas profundas das minhas memórias orais e imagéticas a fim de reencontrar o encantamento da minha existência.

Ouvir histórias dos meus ancestrais sempre foi, para mim, um dos maiores atos de cumplicidade e empatia. Como uma reconexão voluntária com tudo aquilo que eu não sabia que poderia coexistir em um outro tempo-espço ligado à minha existência, a quem eu sou. Ao aceitar escutá-las, com os ouvidos atentos, me possibilitou um mergulho profundo no desconhecido de mim mesma, um encontro face a face com toda a infinidade plural das vidas vividas antes de mim, que compõem em alguma instância o que venho sendo e descobrindo pouco a pouco formas de ser.

Era normal na minha infância em Castanhal, deitar no sofá de minha avó olhando de longe uma árvore de abricó enquanto ela alinhavava um bordado em ponto cruz recitando suas histórias de infância nesta cidade, além das minhas favoritas, as de sua juventude ao lado de meu avô, José Maria Prazeres, que era maranhense de Codó, pelos interiores do Pará e Maranhão. Ele, que era preto retinto de voz com timbre grave e um olhar contemplativo sempre distante, não coincidentemente, mudou de plano no dia do meu aniversário, 18 de fevereiro de 2009. Ano após ano, sinto mais a sua presença do que sua ausência, mas não sei se a vívida memória que tenho de meu avô é de fato lembrança do que vivemos juntos ou unicamente construção de tudo aquilo que me foi e é narrado.

Ailton Krenak em sua obra *Idéias para Adiar o fim do Mundo* (2019) ressalta a importância da história contada e de como a oralidade foi (e ainda é) capaz de formar gerações e gerações, e a partir disto, Krenak propõe que a continuidade e o fortalecimento da história oral seja o mais importante critério para adiar o fim do mundo. Neste sentido, entendo que os relatos familiares nesta pesquisa autoetnográfica,

para além de embasamentos teóricos e bibliográficos, têm a finalidade de um resgate histórico.

O que por acaso seria omitido da narrativa de uma família cristã protestante acerca de um antepassado preto codoense? Conversando incisivamente com meu pai, descubro que José Henrique Índio do Maranhão Prazeres, o pai de meu avô paterno, foi da última geração de escravizados de sua família e recebeu nome de batismo por um padre. Mais tarde, conheceu a também filha de escravizados Eliza Ramos Prazeres, minha bisavó. Os dois em suas comunidades cultuavam juntos caboclos encantados e *voduns* pelo Tambor de Mina, na cidade de Codó entre as décadas 20 e 40.

Desde que soube disso, às vezes me pego estática de olhos bem abertos mirando o teto branco e vazio do meu quarto enquanto imagino de forma muito concreta Índio e Eliza em uma gira cantando um ponto para seus santos. Uma da infinidade de ótimas coisas ligadas à imaginação é que ela não precisa ter limites ou amarras, com isso, imagino-os mesmo que nunca tenha os visto, mas a ideia de pensar que nossas fisionomias coincidem me ajuda a conter a melancolia do fato de que o etnocídio não existe só nos livros de História do ensino médio, como pontua Viveiros de Castro

Ele (*o etnocídio*) é um processo que visa a destruição sistemática do modo específico de vida (técnicas de subsistência e relações de produção, sistema de parentesco, organização comunitária, língua, costumes e tradições) de povos diferentes, sob estes aspectos, do povo, agência ou Estado que leva a cabo a empresa de destruição. (Castro, 2017, p. 2)

A colonização e suas consequências são inevitavelmente associadas ao etnocídio. Durante os períodos da colonização, as potências coloniais muitas vezes buscavam suprimir as culturas indígenas e africanas das regiões invadidas. Isso incluía a imposição da língua do colonizador, a destruição de práticas religiosas locais e a repressão de tradições ancestrais.

No entanto, importa esclarecer que, por ser uma religião estabelecida e popularizada por um certo sincretismo que mistura de elementos das tradições africanas, indígenas e europeias, o Tambor de Mina acaba resultando, de certa forma, em uma prática unificada de crenças e rituais festivos populares, que se constituem através de doutrinas cantadas, danças, indumentárias.

Tais características nos possibilitam enxergar para além do aspecto religioso, afinal, o Tambor de Mina, de acordo com Ferretti (1996) também é vivido e retratado enquanto uma atividade cultural da Amazônia brasileira, com suas raízes nas tradições trazidas por povos africanos, a manifestação é uma expressão significativa da cultura brasileira e uma forma de preservar as ricas heranças africanas.

1.1 – O encantamento cada vez mais perto

A investigação acerca do imaginário sagrado na Amazônia passou a ser timidamente investigado como cunho científico a partir do ano de 1957 por Charles Wagley na publicação de sua obra *Uma Comunidade Amazônica - Estudo do Homem nos Trópicos*, onde em um dos capítulos nomeado como “Da Magia à Ciência”, Wagley sugere que as múltiplas práticas de pajelança na Amazônia dão-se por consequência da miscigenação.

Brasil, com sua herança cultural formada pela fusão das culturas da Europa, da África e do Ameríndio, possui sua parcela bem característica de crenças populares e práticas de magia. A região amazônica, isolada por tanto tempo dos centros da técnica e da ciência, conservou muitas crenças e magias dessas três tradições culturais. Certas; crenças medievais ibéricas permaneceram muito tempo após 11a terem desaparecido em Portugal e numerosos conceitos e costumes de origem ameríndia ainda são hoje conservados na Amazônia pela população rural. (Wagley, 1957, p. 295).

Já as pesquisas especificamente a respeito de religiões de matriz africana no Pará passaram a ser desenvolvidas a partir da década de 1970 com Napoleão Figueiredo e Anaíza Vergolino inaugurando esta linha de pesquisa na Universidade Federal do Pará, passando a acompanhar mais de perto a matriz religiosa que existia no Pará – a Mina – que até então era conhecida como “Batuque”. Somente nos anos 2000 Marilu Campelo desenvolve pesquisas voltadas especificamente para o candomblé e suas diferentes vertentes.

Temos então cerca de vinte e um anos de estudos realizados a respeito destes cultos em Belém do Pará, é possível perceber que ainda há uma escassez de informações acerca da estrutura perspectiva amazônica e a maneira como estão dispostos os componentes de orientação valorativa nestes espaços, que de alguma forma carecem de mais pesquisas documentais a respeito.

O Tambor de Mina se mantém vivo e relevante graças à capacidade de se adaptar e

dialogar com as diferentes culturas presentes no Brasil. Nesse exemplo, vemos como a criatividade e o diálogo cultural estão presentes na própria essência do Tambor de Mina. A religião incorporou influências culturais diversas, mantendo-se fiel às suas raízes africanas, mas adaptando-se à realidade brasileira.

É inevitável falar de religião afro-brasileira no Maranhão sem falar de Tambor de Mina. De acordo com Ferretti (1997), ao que tudo indica, a primeira casa de Mina foi fundada por uma rainha que veio do antigo reino de Dahomé (República Popular do Benim), foi vendida como escrava no ano de 1797 depois do falecimento do Rei Agonglô. Os festejos na religião são também muito ligados às festas e rituais populares do catolicismo, tanto é que alguns ritos católicos são indispensáveis na ritualística de voduns e encantados do Maranhão, incluindo missas, procissões e ladainhas cantadas em latim. Este fato conforta um pouco ao pensar que em alguma instância, minha bisavó não esteve tão distante da sua ritualística de origem mesmo após precisar fugir das origens.

Na Mina as festas são muito frequentes, acompanham o calendário santoral católico e costumam incluir três noites de toque. Em algumas datas do ano quase todos os terreiros fazem toques (20/1 - São Sebastião; Sábado de Aleluia; 2º domingo de Agosto - Averequete; 4/12 - Santa Bárbara). Em varias outras datas muitos terreiros tocam uma ou três noites (24/6 - São João; 29/6 - São Pedro; 26/7 - Santana; 28/9 - São Miguel; 8/12 - N.Sra. da Conceição; 13/12 - Santa Luzia). Existem algumas datas festejadas em uma ou em poucas casas, mas no Maranhão, só não se faz toque na Quaresma (período do calendário cristão). (Ferretti, 1997)

Já no Pará, o estabelecimento do Tambor de Mina aconteceu de forma espontânea e sem seguir à risca as doutrinas exercidas no estado do Maranhão. De acordo com Luca e Campelo (2007), a religião se estabelece em duas etapas, a primeira delas é com a migração de devotos maranhenses para o Pará durante a economia gomífera, e a segunda é com a migração de paraenses para o Maranhão que foram buscar iniciação religiosa entre os anos 70 e 80 do século XX.

A única certeza que se tem é que, “nas águas do Pará”, não existe um terreiro de raiz fundado por africanas. Se, em São Luís, podemos ter notícias das características étnicas das fundadoras, descrevendo inclusive as suas marcas tribais; em Belém, até bem pouco tempo atrás, os religiosos sequer faziam referência às linhagens. Atrevemo-nos mesmo a afirmar que essa tradição de

reconhecimento da origem africana, em se tratando do grupo oriundo da primeira migração, fez o caminho inverso ao habitual, veio da academia para os terreiros. (Luca e Campelo, 2007, p. 5)

Com estas afirmações, arrisco dizer que o que assegura com firmeza a ritualística do Tambor de Mina durante todo esse tempo, é, assim como todas as religiões afro-brasileiras, o poder do conhecimento oral que de forma geracional se mantém vivo e em movimento. Em um movimento pulsante não só das palavras ditas, mas também das cantadas, do toque no atabaque, dos pés que tocam o chão, da saia que rodopia o terreiro.

As joias crioulas, guias, turbantes, saias, lenços e os inúmeros adereços que compõem o rito. São muitos os bens materiais que dão suporte consistente para corpos carregados de memória; que abrem o caminho para uma investigação e escrita sobre o antrópico. A indumentária do Tambor de Mina é como um alfabeto visual, no qual se pode compreender a festa e saber qual a função de cada indivíduo durante as dinâmicas sagradas, de acordo com a forma em que o próprio grupo se reconhece e se diferencia enquanto comunidade (Lane, 2015).

Os rituais presentes nas culturas afro-religiosas no Brasil têm em comum o objetivo de cultivar e propagar o axé, energia presente em coisas vivas e não vivas, como nas indumentárias sagradas da tradição, para que o objetivo seja alcançado, é necessário que cada ritual siga sua própria estética, determinando elementos de visualidade que estarão presentes, além da forma que serão manuseados (Lane, 2015), tanto quando refere-se aos rituais, quanto às obrigações cotidianas. Há sempre uma harmonia estabelecida em relação às vestimentas dos filhos da casa, os homens se vestem de uma forma e mulheres de outra.

As indumentárias ritualísticas representam para as comunidades de religiões afro-brasileiras, neste caso especificamente ao Tambor de Mina, a continuidade de valores civilizatórios culturais trazidos na diáspora negra. As muitas mudanças provocadas pelo processo de reestruturação e readaptação como forma de permanência ancestral, tanto no plano de existência quanto ao processo de designação faz parte da dinâmica do sistema que inclui evidentemente a dinâmica coletiva (Santos, 2012). A compreensão deste segmento nos possibilita visualizar diferentes narrativas construídas

a partir da diáspora africana no contexto amazônico, a fim de entender a noção de pessoa no Tambor de Mina a partir do transcurso do feitiço ao uso.

A reflexão a respeito da indumentária, envolve também a interseção entre imagem, representatividade e poder. De acordo com Camolli (2008), os agentes de poder se concretizam através do espectador e da câmera, e assim como a câmera é capaz de criar uma narrativa através de elementos visuais, a indumentária das entidades também comunica e reforça símbolos de identidades culturais e sociais presentes na religiosidade na Amazônia. Os trajes no Tambor de Mina atuam como signos e narrativas visuais a fim de representar poder e ancestralidade, e a partir do ato de “ver”, enquanto espectador, a indumentária norteia um processo de clareza na leitura que está envolvida com o poder na tradição religiosa e também na representação das entidades que estão no transe.

A ideia da indumentária, vestimenta, é um marcador social da existência religiosa na Amazônia transcendendo a fronteira existente entre o cotidiano. A noção de indivíduo pode ser investigada enquanto aspecto primordial para preservar a memória existencial construída a partir de um conjunto de realizações e vivências coletivas, de cosmovivências que constituem uma entidade e permitem que seja possível expressar suas dimensões existenciais. Nesse sentido, compreendemos o sentido de coletividade a partir do pensamento de Somé (2003) concebendo a comunidade enquanto “a base na qual as pessoas vão compartilhar seus dons e recebem as dádivas dos outros” (p. 35).

O interesse pela pesquisa acerca da indumentária enquanto narrativa do mito tem o pontapé inicial na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA, a qual eu ingressei em 2018 no curso técnico em Teatro. Em março de 2019, no segundo ano do curso, participo da disciplina de Técnicas Corporais II, componente curricular obrigatório no curso. A lei 10.639/03 sugere, como mínimo de reparação, as escolas secundaristas ensinarem sobre história e cultura afro-brasileira. A disciplina ministrada por Ana Flávia Mendes tinha como disparador as práticas corporais de entidades da mitologia afro-brasileira como potência cênica criativa, ao final da disciplina, cada aluno apresenta uma performance solo baseada em uma entidade.

A práxis da disciplina nos imerge a interdisciplinaridade das relações performáticas sob práticas interculturais, trazendo à tona a confluência das tradições

indígenas e negras, sendo fontes inesgotáveis de manifestações cenológicas que refletem modos de viver e ver o mundo. Técnicas Corporais II nos aproxima da etnocenologia amazônica, que vem nos acompanhar nas encruzilhadas dos caminhos traçados pela espetacularidade humana, através da observação das práticas e comportamentos, que de acordo com Santa Brígida (2015) “garante a voz da comunidade, tendo o cuidado de não nomear o que já é nomeado pelas pessoas que fazem o fenômeno, que são o próprio fenômeno”.

Entre idas e vindas deste processo criativo, ocasionalmente vivenciei uma experiência da Mostra Internacional de Teatro em São Paulo (MITsp), que ocorreu durante o mês de maio de 2019. A performance *Altamira 2043* da atriz Gabriela Carneiro da Cunha foi uma imersão sonora-visual onde uma polifonia de seres, línguas e sonoridades tomavam o espaço apresentando diferentes perspectivas de seres espirituais que protegem as águas e as matas, em uma crítica assídua a Barragem de Belo Monte.

Imagem 01: *Altamira 2042*, de Gabriela Carneiro da Cunha (2019)



Foto: Nereu Junior

Em uma performance repleta de referências e estudos realizados, Gabriela trazia elementos da natureza nas redondezas do Rio Xingu em uma abordagem *high-tech*, o que me deixou ainda mais instigada. Em um dado momento, a performer canta um ponto para cabocla Herondina que se revelou a mim quase como um *insight*, todo o

emaranhado que se mostrava confuso a respeito da disciplina que fazia, passou a fazer sentido naquele momento e, de alguma forma, agiu como um veredicto acerca da explanação que eu pretendia e sentia que precisava abordar na minha performance.

Enxerguei no trabalho de Gabriela um reflexo etnocenológico em compreender a capacidade do corpo e suas identificações, os quais percebo que estão construídos sob uma ideologia com base no sentido de alteridade, colocando-se na condição e natureza de perceber atentamente o outro em suas diferenças e como convém colocar o “eu” na condição do coletivo. Segundo Bião (2011), a pesquisa etnocenológica resguarda o cuidado que devemos ter para não viabilizarmos, pela linguagem, questões etnocêntricas comuns em muitas pesquisas sobre o comportamento humano.

O mais irônico em tudo isso é que precisei atravessar o país e assistir uma sudestina em cena para conseguir me sentir parte da realidade que habito cotidianamente. O foco central do que está sendo dito evidentemente não é esse, mas às vezes, parafraseando Saramago (1997), “É preciso sair da ilha para ver a ilha. Não nos vemos se não saímos de nós”. O que quero dizer é que, independente do tempo vivido por mim em solos da Amazônia, e do histórico ancestral familiar que já cultuava a encantaria, até aquele momento ainda havia parado para refletir sobre o meu território através dessa ótica.

Apesar do ponto de Cabocla Herondina ter sido de fato o mote principal para a definição do eixo geral que o processo criativo tomaria a partir daquele momento, em que eu estava certa de que precisava trabalhar em conjunto com a narrativa dos caboclos encantados, ela não foi representada por mim ao decorrer do solo; eu sentia que o tempo era curto demais para poder adentrar em uma narrativa de uma entidade tão complexa e tão pouco mencionada bibliograficamente, já que naquele momento minhas possibilidades de pesquisa artística era muito mais através de leituras do que de presença em algum campo em terreiros ou outros espaços sagrados.

Adentrar a este processo inteiramente de corpo e corpo me provocou inúmeras dúvidas. Como pontuado anteriormente, a indumentária do axé segue e necessita de uma estética voluntária ou não para acontecer, mas o que eu vestiria naquele momento? Dentre muitos rodeios, me utilizei da licença poética que prevalecia naquele processo e me despi. E naquele momento compreendia que a vestimenta é um corpo externo que

também comunicava, e a minha preocupação naquele momento era permitir em sua consciência que unicamente meu corpo pudesse falar.

Somos constituídos de camadas. Desde os órgãos internos até a pele, somos compostos de sobreposições de tecidos em constante processo de renovação, de vida e morte. Assim acontece também em nossas vivências, em que memórias, subjetividades e emoções são tecidas, retalhadas e reconstituídas formando aquilo que somos: corpos imprecisos, moldáveis ao/no tempo. As roupas que escolhemos vestir, assim como nossa casa, carro e demais objetos que ornamos e/ou que se relacionam diretamente com nosso corpo, também constituem camadas daquilo que somos, queremos, representamos, pretendemos ou acreditamos ser dentro do contexto social no qual estamos inseridos. (Pinheiro, 2018, p. 74).

A ausência da vestimenta como elemento cênico também dialoga com *A Era do Vazio*, onde Lipovetsky (1983) reflete acerca da superficialidade de uma sociedade exploratória pela lógica do consumo, onde a profundidade dos significados ancestrais cede o lugar para o efêmero, invalidando o que é da natureza própria e moldando comportamentos e identidades. Na sociedade do vazio, o significado das tradições e valores coletivos se dilui, sendo substituído por uma cultura do hedonismo e da personalização.

Nesse cenário, a exposição do corpo nu na performance busca ultrapassar o simbolismo tradicional para se converter em um gesto de provocação ao vazio deixado pelo etnocídio cultural pela construção da Usina de Belo Monte, mas permanecendo e mantendo em evidência a pintura corporal tradicional do povo Kayapó. A performance “*Juremê – A casca Kayapó*”, foi apresentada ao público pela primeira e única vez em maio de 2019, me utilizei do espaço para denunciar o fascismo e autoritarismo que se instaurou no Brasil naquele ano, também dando ênfase na demarcação de terras indígenas do povo Kayapó da região norte do país.



Foto: Danielle Cascaes

Imagem 03: Juremê, A Casca Kayapó, dois.



Foto: Danielle Cascaes

Após esta intensa vivência cênica, as memórias cênicas e orais que guardo, vivo, revisito e transcrevo a meu modo, me fazem chegar até aqui com o propósito de comunicá-la. Na prática, enxergo a possibilidade de desmistificar a ritualística o percurso histórico a minha maneira sob mais uma ótica. O encontro com algumas destas

informações e o reencontro com outras, me mostraram a continuidade da narrativa dessa história permanecer através de outros caminhos.

A disciplina de Técnicas Corporais II é de duração bimestral, apesar do “pouco” tempo para adentrar em questões mais profundas que exigem vivência de campo, sinto que ali, naquele período, iniciou-se a pesquisa que hoje desenvolvo e relato neste texto. A vivência do meu processo de criação e a observância dos processos dos meus colegas de turma através das perspectivas de indumentos, me abriu a possibilidade de enxergar a indumentária de entidades como um marcador etnocenológico.

A matriz visual das indumentárias no Tambor de Mina carrega mensagens “codificadas” que podem ser interpretadas culturalmente e espiritualmente através da vivência de campo. Santaella (2001) destaca que a linguagem visual é de fato repleta de simbolismos e códigos culturais e, através da indumentária, estes elementos revelam que a vestimenta torna-se além de uma linguagem, mas um sistema simbólico que dialoga com matrizes da linguagem sonora e verbal da ritualística.

A partir de então, início a minha retomada nesta pesquisa no ano de 2022, visitando frequentemente uma série de terreiros afro religiosos, especificamente do Tambor de Mina, na cidade de Belém (PA), o que inevitavelmente ocasionou em um encontro com cabocla Herondina, pouco depois de ter sido atravessada pelo canto de sua doutrina. Herondina revelou-se a mim. E considero importante usar o verbo “revelar”, por todo seu caráter teológico e filosófico que me explica e justifica o sentimento de pertencimento espiritual que tive com a princesa turca.

Cassirer (1923) propõe em seu livro *A Filosofia das Formas Simbólicas* que o ser humano é, em sua essência, um "animal simbólico", que tem a capacidade de interpretar os símbolos e de fazer estes símbolos darem sentidos à realidade. A linguagem, a arte, a religião, o mito são formas de símbolos que estruturam a vivência humana e são capazes de mediar a nossa relação com a realidade. As indumentárias através das vestimentas e dos objetos sagrados que compõem o rito não representam apenas uma realidade dentro do terreiro, mas ajudam a construí-la. São capazes de revelar como a tradição produz o seu significado e organiza a sua própria visão de mundo.

A visão de Cassirer me propõe a pensar que os símbolos carregados nas indumentárias do terreiro não são somente ferramentas de comunicação entre o mundo de cá e o divino, mas que através do meu olhar, também enxergo-as como expressões para a minha própria capacidade de abstração nesta pesquisa, construindo uma perspectiva de compreender representações e ideias de forma independente. Trata-se de um processo que permite generalizar características, identificar padrões e criar representações simbólicas que vão além do mundo físico e imediato.

De acordo com João Manoel Duque (2012) em *Filosofia e Teologia da Revelação*, é pontuado que, para entendermos a completude da revelação, é necessário superar as próprias expectativas acerca de modelos eclesiais, que sinteticamente diz respeito ao desprendimento da ideia de verdades únicas e absolutas advindas de líderes religiosos que por vezes são capazes de dificultar a hermenêutica de cada indivíduo, a modo de poder conduzir a modernidade à interpretações não-dogmáticas do divino.

Assim sendo, o passo básico de uma concepção da Revelação no contexto de uma crítica ao extrinsecismo – que muitas vezes, mas nem sempre, foi uma crítica total e indiferenciada à noção mesma de transcendência – teria que ser a afirmação do seu carácter intrínseco, seja relativamente ao mundo, em geral, seja à pessoa humana, em particular, seja mesmo ao processo histórico em que se realiza. (Duque, 2012, p. 5)

Talvez por isso acredito que tenha sido melhor ter sentido a presença de Herondina pela primeira vez em um Teatro, ao invés de um Terreiro. Herondina **revelou-se** a mim através do estranhamento de me sentir pertencente mesmo *não-estando*, mesmo em um *não-lugar*, distante de casa, mas perto do *estranho familiar*. Em outros momentos a partir deste, reencontro-a face a face em casas de axé em um contato ainda mais intenso, onde pude ouvir dela alguns conselhos, o que provavelmente me instigou ainda mais a conhecê-la. Considero que essa troca divina seja relativa a um Rito de Passagem, que propõe Van Gennep:

Van Gennep decompõe os ritos de passagem em três categorias: “ritos de separação”, “ritos de margem” e “ritos de agregação”, (...) Todos os ritos de passagem contém as três fases, porém cada qual enfatiza um dos aspectos da passagem. (...) A margem assume papel central na análise ritual de Van Gennep que, pelo exame dos ritos de passagem

material, revela a importância do espaço intermediário existente entre eles, como no caso dos ritos vinculados aos pórticos, aos limites do mundo doméstico ou às fronteiras entre o mundo profano e mundo sagrado. Se os ritos de margem são também chamados de “liminares”, os ritos de separação são “preliminares” e os de agregação, “pós-liminares”. (Arnault e Silva, 2016, p. 1) (negritos acrescidos pela autora)

Herondina chegou nas águas de cá ao lado de suas irmãs Mariana e Jarina, após seu pai, Rei Dar es Salaam determinar que as três fugiriam da guerra que acontecia na Turquia durante as cruzadas através de uma embarcação. Durante a viagem as três princesas turcas passaram por um portal encantado enquanto adormeciam que as fizeram chegar na Amazônia brasileira. Ao desembarcarem, Herondina, Mariana e Jarina foram recebidas pela índia Taíra, que as apresentou à nova vida que as princesas teriam a partir daquele momento ao lado dos povos encantados da região.

O processo de encantamento de importantes ícones da realeza historiográfica nas religiões afro-brasileiras é recorrente. Fernandes (2019) explica que D. Sebastião, rei de Portugal, que aos 14 anos foi nomeado rei e em uma de suas tentativas de “conquistar” a África, desapareceu misteriosamente durante a Batalha de Alcácer-Quibir, em 1578, decretando a derrota ao povo português, e seu corpo nunca mais foi encontrado.

A partir deste fato, uma crença messiânica surge em Portugal chamada de Sebastianismo, de acordo com essa crença, Dom Sebastião, que nunca teve seu corpo encontrado, não teria morrido e retornaria em um momento de crise para salvar Portugal e restaurar sua grandeza. O movimento ganhou força durante o período de domínio espanhol sobre Portugal (1580-1640), quando a nação buscava esperança em uma figura redentora.

O sebastianismo no contexto do Tambor de Mina é uma expressão da crença messiânica em Dom Sebastião. Na cosmologia da Mina, Rei Sebastião é cultuado como uma entidade espiritual, associada aos encantados. Ele é frequentemente descrito como um líder e guerreiro encantado, que habita essas regiões míticas e exerce grande influência no imaginário popular.

Em uma das conversas que tive com a *iyalorixá* Tássia de Oxum, me foi afirmado que Mariana, a irmã mais velha, sempre assumiu postura de liderança, agindo

de forma assertiva, observadora e cautelosa pelas matas, onde aderiu o arquétipo de uma arara. Jarina, a irmã caçula, teve um processo de adaptação solitário, lamentando a mudança de realidade e sentia muitas saudades de seu pai. Jarina se adequa ao arquétipo de uma cobra, sendo algumas vezes simbolizada dessa forma em ritos de terreiro. Já Herondina, foi a primeira a se render à realidade atual, aderindo aos costumes e tradições indígenas e se entendendo como uma. Herondina se entregou às matas com toda sua coragem, acatou o arquétipo de onça e se *ajurema* antes de suas irmãs.

O verbo *ajuremar* talvez tenha níveis de relações semânticas com a palavra *jurema*, mas essa não é a questão. Sugiro, então, uma possível análise que ainda precisa ser aprofundada, onde o verbo *ajuremar* pode ser compreendido como um processo em escalonamento, no sentido de níveis em ondulações, de transformação corporal, psicológica e cultural, que se acumulam no ser de quem entra em contato com outras ‘forças’ diferentes. Ou seja, quando o pai Edivanei relata que as princesas turcas se *ajuremaram*, “deixaram suas ‘roupas’ e vestiram a ‘personalidade’ indígena”, acredito que ele não esteja se referindo a “mudança” no sentido de que os *seres* deixaram de ser o que eram antes, mas, talvez, mostrar que esses seres estão acessando outros níveis de experiências. (Pereira, 2018, p. 74)

Entre tantos outros fatores, a conjuntura de Herondina ter se ajuremado por primeiro, me coloca em uma condição de reconhecimento com ela nesta trajetória. Em meio a um apagamento ancestral e genealógico que por tantos anos ocultou de mim e das minhas irmãs histórias que fazem parte de nossas próprias histórias, o meu atrevimento em ir em busca de respostas neste plano e em outro me coloca à mercê de acessar outros níveis de experiências sensoriais e espirituais.

A partir do que até aqui foi dito, proponho e sou permitida a ter Herondina enquanto eixo norteador da minha investigação cênica, assumo nesta pesquisa a postura de um corpo em processo de encantamento. A retomada oral das histórias que já me foram contadas *por* e *sobre* meus antepassados e toda a poeticidade que cabe nas entrelinhas de cada uma delas, entendendo que a escuta e co-criação destas histórias são capazes de submergir meu corpo ao encontro com o *encantado*, instigada em propor um diálogo interdisciplinar, e sobretudo, alcançar uma sinestesia artística acerca do figurino, performance e sagrado.

1.2 Aspectos cênicos

Ao decorrer de visitas em terreiros de Mina, agora em especial durante as giras da família da Turquia, a qual Herondina se estabelece, passo a observar ao decorrer dos rituais indo em diferentes casas (que serão mencionadas mais detalhadamente no capítulo seguinte) às vezes da mesma “linhagem”, às vezes não, mas sempre mantendo uma mesma coesão durante a cerimônia.

Nos cultos para os encantados, comumente se estabelece no terreiro uma penumbra. Com as luzes apagadas, o salão fica repleto de velas e fumaças de defumação purificando o espaço para a chegada da sagrada encantaria, que se revela no corpo de um filho ao som do toque do atabaque, da vibração vocal do ponto cantado e claro, do movimento corpóreo harmônico entre os filhos da casa de axé que dançam para celebrar a chegada da entidade que está por vir. O Tambor de Mina é uma prática dançante, a energia vital do terreiro se movimenta através da dança. É assim que os deuses e encantados se manifestam aos Homens.

De acordo com Petrolinio (2014, p. 3) “Cada Orixá afirma sua identidade através de cada “toque”, pois o “toque” revela a identidade e a identificação de cada Orixá”, essa lógica se estende não apenas para os Orixás, mas também para a linhagem de caboclos turcos nas religiões de matrizes africanas. Os filhos de santo aprendem a decifrar cada um destes signos, e é através da vivência compartilhada com o santo e com a família de terreiro que é possível receber uma entidade.

Entre danças e atabaques, existe um outro ponto de total importância para a Odara do ritual, de acordo com Kate Lane (2015, p. 29) “Para estar *odara*, há uma série de requisitos e padrões que devem ser seguidos em relação ao uso dos objetos rituais, decoração do espaço da festa e preparação do corpo”. Portanto, a coerência imagética nos cultos que recebem cabocla Herondina perpassa não somente pela corporeidade, mas também através dos símbolos utilizados em sua própria vestimenta e os objetos que compõem a hierarquia visual do terreiro durante sua gira.

Despertando meu olhar de espectadora do rito, percebo cada um destes elementos presentes em cena como peças fundamentais que são predestinadas para tornar real o desenvolvimento da festa a ser realizada. Observo minuciosamente os sons, projeções

de voz, as danças, a iluminação e inevitavelmente associo o rito da Mina a um ato que também é cênico.

Este trabalho definitivamente não tem o intuito de reduzir a ritualística da gira de Herondina no Tambor de Mina a uma performance cênica, mas sim analisar aspectos das artes da cena que estão em evidência especificamente durante as giras dos Turcos encantados, mas para além disso, ressalto que muitas características se assemelham nas práticas de religiões afro-brasileiras em geral, a dança e indumentária são fortes elementos de composição para os rituais, tendo em vista que

(...) a África introduz uma história “dançante”, visível nos movimentos do corpo, nas esculturas, nos desenhos simbolizados nos tecidos, arte que transmite aos seres humanos a energia vital por meio das cores, das linhas, dos tecidos. Mas a dança é a única que pode cumprir a transformação do objeto secreto, misterioso, o espírito, em presença visual que se movimenta, que dança. Nela, o corpo adquire toda a sua importância e imponência, tornando-se o instrumento da divindade e se mostrando divino por si mesmo. (Pereira, 2014, p. 84).

No conceito literal da palavra performance, Rey (1998, p. 2661), afirma que Performance é derivada de *to perform*, “tornar real, realizar”, resultante do inglês medieval do antigo francês *performer*. A partir desta afirmação e concordância, entendo a performance enquanto a entrega de uma narrativa, seja ela contada através do movimento do corpo, das palavras faladas, das experimentações sonoras ou da fusão de todos esses elementos. É a comunicação de uma história, uma ideia ou uma proposição, transmitida não necessariamente através das palavras, mas também pelos gestos, pela expressão facial, pelo o que se adorna ao vestir que compõe e comunica um estado de presença cênica.

A preocupação harmônica do visual de Herondina representa um de seus principais investimentos simbólicos, principalmente por estarmos falando de uma mulher que, mesmo *ajuremada*, é descendente de um reino turco em que lhe rendeu bens e propriedades, e que por esta evidencia, suas roupas e adornos tornam-se tão importantes que, por vezes, exige inclusive a confecção de uma nova vestimenta dependendo da importância da festa para os filhos de santo e para a comunidade.

Esta afirmação nos aproxima de um aspecto teórico e cenológico pertinente no que diz respeito à oralidade. O processo de transmissão do conhecimento humano

perpassa pelo discurso escrito e também pelo oral, no qual este segundo é o mais presente e praticado nas religiões de matrizes africanas. No entanto, a história contada através da fala, não é o único meio de transferência dos saberes ancestrais. Quando o atabaque toca, o ponto ecoa pela casa de Mina, a entidade baixa e a festa se inicia, a decodificação de todos os símbolos existentes no ritual presente também nos revela parte de uma história que está sendo contada.

Sendo assim, o conjunto de vestimentas, adornos, objetos sagrados que compõem o quesito “cenográfico” da ação ritualística, me propõe a compreender uma terceira via da comunicação sagrada, que não é escrita, que não se contém unicamente ao conhecimento oral, mas que potencializa e valida a *performance* do terreiro enquanto um eixo comunicacional alternativo e independente da escrita. Dessa forma, chegamos ao encontro com a etnocenologia:

Considerando a possibilidade de exploração do corpo na promoção da cena, percebe-se que os estudos acerca da escrita e da oralidade são restritivos na observação de um fenômeno espetacular. Se na escrita, na perspectiva do espectador, a percepção humana se concentra em ver, reconhecer e decodificar os símbolos textuais, na oralidade a evidência está em falar e escutar. Já na cena espetacular, geralmente, a recepção se distribui por múltiplos canais de apreensão (Dumas, 2012, p. 150)

Com esta informação, é possível evidenciar que a performatividade presente no terreiro também faz parte de uma coesão narratológica, é a partícula de uma história sendo contada por meio dos corpos em movimentos e dos símbolos componentes, tornando-os parte do sagrado.

Estes retalhos indissociáveis que ao se juntarem formam a conjuntura ritualística, me remetem a obra *Fragments de um Discurso Amoroso*, onde Barthes (1977) analisa a experiência amorosa explorando as múltiplas emoções, incertezas e contradições que surgem no relacionamento amoroso partindo de uma estruturação em fragmentos, organizando a sua análise do amor em pequenos trechos, cada um dedicado a um conceito, sentimento ou situação específicos que envolvem a experiência do tema abordado. Assim como no livro, os fragmentos de indumentária ritualística que encontro nas minhas vivências nos terreiros, não seguem uma narrativa linear, mas funcionam como reflexões autônomas sobre a Herondina.

1.3 Performar-se

A performance em si pode significar muitas coisas, para além de uma linguagem das artes da cena, no seu sentido mais amplo pode ser compreendida simplesmente como uma execução ou uma série de ações voltadas para o desenvolvimento de uma realização material ou imaterial.

Através dos Estudos da Performance, busco enxergar e propor a performance como um diálogo que aborde coerentemente a tradição e o contemporâneo, onde o meu corpo e os símbolos conectivos que trarei através das visitas de campo sejam capazes de transitar entre o ritual e o cotidiano potencializando a performatividade como um ato que vai além da representação, funcionando como prática capaz de subverter ou reafirmar identidades e narrativas.

Abordar a performance dentro de um aspecto artístico é o interesse principal deste trabalho, mas o caminho escolhido para chegar nela é um trajeto adornado de ancestralidade que inevitavelmente nos fazem uma série de questionamentos e apontamentos sociais acerca da relação espiritual conflituosa de um país que renega a todo custo suas raízes indígenas e negróides.

O processo de compreensão dos elementos compostos nas performances presentes na ritualística do Tambor de Mina revelam-se a mim de uma forma gradativa. Para Boff (2000) em *Tempo de transcendência: O ser humano como projeto infinito*, O tempo de transcendência é fundamental e capaz de emergir aos momentos em que a comunidade presente no terreiro se conecta aos encantados, transcendendo a realidade cotidiana para acessar dimensões sagradas e espirituais. Durante os rituais para Herondina, percebo-me mais sensível à música, à dança e aos trajes, que naquele momento funcionam como veículos que permitem a minha conexão com o sagrado, possibilitando uma experiência de comunhão entre mim e o divino.

Ao mesmo tempo, ao abordar também o tempo de imanência, Boff me mostra que também é fundamental para a minha compreensão na ritualística do Tambor de Mina, pois o tempo de imanência conecta os rituais às realidades concretas da comunidade de terreiro que se movimenta previamente para que o rito aconteça. A confecção/produção das indumentárias, a escolha das velas, a preparação dos altares refletem um enraizamento no cotidiano, em que a espiritualidade se manifesta nas ações, nos corpos e nos materiais presentes.

A imanência é o tempo do fazer, do compartilhar, do cuidar. A imanência evidencia como o sagrado se concretiza em rituais que, embora sejam transcendentais, não se afastam da materialidade e das relações humanas. A integração entre transcendência e imanência no Tambor de Mina, me revela como a performance é um espaço de equilíbrio entre o sagrado e o terreno, onde o sagrado não apenas é experienciado como uma vivência atípica, mas também celebrado em sua dimensão coletiva.

Se o tempo de imanência refere-se à vivência do presente em sua plenitude, sendo capaz de conectar-se com as realidades concretas e materiais da existência, penso na performance que venho construindo através um paralelo com a Dança Imanente, de Ana Flávia Mendes (2010), que entende o movimento do corpo como uma manifestação do que se passa internamente e também das sensações vividas no momento presente. A dança imanente, que também esteve presente na metodologia das aulas de Técnicas Corporais II, na Escola de Teatro e Dança da UFPA, citadas anteriormente.

Foi em minha turma, em meados de 2019, que Ana Flávia, pesquisadora da Dança Imanente, passou a ministrar a disciplina de Técnicas Corporais II, a qual permanece à frente ainda hoje. Tendo em vista que considero que o processo de investigação da pesquisa que venho construindo neste texto inicia-se por meio desta disciplina, volto a ser instigada por induções da dança imanente, entendendo que a minha relação como *performer-pesquisadora* dentro do terreiro não segue códigos ou padrões externos, mas busca explorar uma singularidade a partir do que é sentido no agora, ancorado na experiência sensorial e emocional vivida na ritualística. Percebo que o tempo de imanência e a dança imanente convergem na importância das memórias sensoriais somadas ao presente, agindo como um espaço de criação e transformação.

Para isso, evidenciando as sensações e percepções pessoais, que estão também ligadas a práticas coletivas em comunidade, acredito que seja importante fazer um recorte antropológico em prol de entender e ressignificar conceituações sobre o que vem a ser performance, além de afirma-la também como um fenômeno cultural e ritualístico, mesmo quando não se propõe a associar diretamente a uma prática religiosa, como é o caso desta pesquisa.

Para uma contextualização mais específica sobre algo que se apresenta de maneira tão ampla, passo a enxergar a performance sob o viés de Victor Turner, que dedica a sua

pesquisa em prol de decodificar os ritos, os símbolos e performance especificamente em comunidades tradicionais africanas, particularmente nos rituais Ndembu na Zâmbia. Aqui, abordo o Tambor de Mina no Pará, e trago suas teorias a fim de ampliar a compreensão da performance para além das artes cênicas, incorporando-a também aspectos da vida social e cultural do contexto amazônico que estou inserida.

De acordo com Turner em *The Anthropology of Performance* (1988) a simbologia desempenha um papel norteador na ritualística africana, ele acredita que os símbolos são capazes de revelar uma múltipla perspectiva, que os significados simbólicos possuem mais de uma interpretação, que é sim legítima, e podem ser reveladas ou ligadas de diferentes formas a quem está no rito.

A performance como ferramenta antropológica, para Turner, é capaz de explorar como os rituais e os “causos” sociais podem funcionar de formas que influenciam a cultura e a sociedade, que por sinal, coincide com a ideia de que as influências da encantaria na Amazônia perpassam muito além de uma espiritualidade, tendo também um atravessamento social cotidiano.

As performances nos rituais eram “espaços” para um momento de reflexividade profunda na cultura que envolve os praticantes da ritualística, onde o grupo pode coletivamente examinar, discutir, construir e reinventar seus próprios valores e regras. Turner enxerga esse fenômeno como um "teatro social" que é capaz de permitir uma negociação de questões culturais fundamentais, funcionando como um mecanismo para as transformações de determinados grupos. O que em alguma instância, coincide também com as diferenças doutrinárias que o Tambor de Mina estabelece entre o Maranhão e o Pará, por exemplo.

Turner faz um apontamento muito presente em sua pesquisa, chamado “dramas sociais”, e explica como processos de conflito e resolução podem ocorrer, através das distintas fases: crise, ampliação da crise, regeneração e rearranjo. No contexto do Tambor de Mina, os rituais podem ser vistos como dramas sociais onde tensões e conflitos individuais e comunitários são abordados e resolvidos através de práticas espirituais. Maria Laura Cavalcanti é capaz de explicar com clareza as fases dos dramas sociais

1. crise: tudo começa com o reconhecimento de uma crise que irrompe no cotidiano tornando manifestas tensões latentes inerentes às relações e interações sociais. **2. ampliação da crise:** os sujeitos/atores atingidos atuam e acionam suas redes de parentela, relações de vizinhança e amizade; a crise se amplia gradualmente, atingindo novas esferas e envolvendo cada vez mais atores. **3. regeneração:** alguns dos sujeitos/atores envolvidos mobilizam-se em prol de soluções e esforços de conciliação que implicam sempre a realização de ações rituais e amplos rituais coletivos. **4. rearranjo ou cisão:** se bem-sucedidos, os esforços da fase anterior implicam um rearranjo e redefinições de posições e relações e, se malsucedidos, configuram o rompimento do grupo aldeão, traduzido na sua cisão que segue as clivagens de parentesco e na criação de uma nova aldeia organizada, contudo, segundo os mesmos princípios estruturais. (Cavalcanti, 2013, p. 416) (negritos adicionados pela autora)

Turner via esses dramas sociais como performances públicas onde as normas e valores culturais são questionados, negociados e transformados. Associo tais fases não às práticas do Tambor de Mina em si, mas sim enxergando proximidades da minha própria trajetória vivida nesta pesquisa.

A crise, identifico como o momento que reconheço que houve uma latente ruptura na espiritualidade da minha relação familiar. Na ampliação da crise, me percebo enquanto sujeito atingido ou afetado, buscando a partir da vivência em terreiros, uma relação que remeta ao familiar, um (re)encantamento adentro do processo. Em seguida, a regeneração vem através das respostas recebidas através do diálogo com *yvalorixás* e *babalorixás* das respectivas casas frequentas e principalmente com dona Herondina. E através do rearranjo que sugere Turner, faço recombinações entre a performance em prol da cena e a performance ritualística a fim de me reaproximar do encantamento.

Além disso no contexto propriamente do Tambor de Mina, enxergo que os rituais, seja para encantados da família da Turquia ou não, podem ser vistos como dramas sociais onde tensões e conflitos pessoais, daqueles que frequentam a casa em prol de cura, são abordados e resolvidos através de práticas espirituais.

Outro conceito fundamental nas teorias de Turner no que diz respeito aos estudos da performance, é a chamada "liminaridade", que se refere aos momentos em que há transições em ritos de passagem, de transição encontrados em rituais de passagem. Durante esses períodos liminares, os participantes estão "entre e betwixt"

categorias sociais fixas, experimentando uma suspensão das normas sociais convencionais. A liminaridade permite a criação de novas identidades e relações sociais.

A indumentária como eixo fundamental em um ritual de passagem é marcada por uma transição de uma fase da vida ou status social a outro. A esta transição Turner (1974) denomina-se como liminaridade. A partir desta premissa poderemos compreender o período de *liminaridades* para o desenvolvimento social do indivíduo dentro do terreiro como iniciação e como estas transições acarretam mudanças na vida dos sujeitos ligados a ele pelo parentesco originado no terreiro.

Resumindo um argumento complexo, na leitura de DaMatta (2000), para Victor Turner a experiência da liminaridade estaria associada à coletivização e seria positivada por essa razão, sem que o autor se desse conta de que estaria buscando nisso um contraponto à própria ideologia individualista de seu sistema cultural. Para DaMatta, a experiência da liminaridade pode assumir conotações distintas e, em um sistema holístico e relacional como o brasileiro, ela pode elaborar justamente a individualização, promovendo um “eu” e não um “nós” essencial. Isso parece especialmente verdadeiro no ambiente dos processos rituais e festivos da cultura popular contemporânea, onde o talento de muitos artistas populares emerge individualizando-os em ambientes profundamente relacionais e mesmo clientelísticos. Ver, por exemplo, o caso de Seu Betinho, Herberth Mafra Reis, o Pai Francisco de um Bumba-meu-boi de Zabumba, em São Luís do Maranhão, foco do trabalho de Carvalho (2011). (DaMatta *apud* Cavalcanti, 2013, p. 431)

Os rituais do Tambor de Mina envolvem estados de liminaridade, onde os filhos da casa são atravessados por uma transição espiritual da liminalidade: ao decorrer dos ritos, os corpos que são possuídos pela presença dos encantados entram em um estado liminar. Este estado de transição suspende as normas sociais e permite uma conexão direta com o mundo espiritual. Ao receberem uma entidade, os médiuns estabelecem uma ligação entre o mundo humano e o espiritual.

Também é abordado na pesquisa de Turner o conceito de *Communitas*, que para Cavalcanti (2013), é uma forma de relacionamento humano primordial sempre contraposta à forma estruturada e hierarquizada do relacionamento social feito de posições bem demarcadas. Apesar de no Tambor de Mina haver uma inevitavelmente uma estrutura hierárquica, percebo que as famílias de santo buscam uma atmosfera de

comunhão entre os filhos da casa, portanto durante os rituais no Tambor de Mina cria-se um senso de *communitas*, onde todos experimentam um sentimento de igualdade perante a entidade. O vivenciamento coletivo reforça os laços da comunidade e é capaz de proporcionar um espaço onde as hierarquias podem ser temporariamente dissolvidas, ainda que as funções precisem estar bem direcionadas para que o rito aconteça.

Os elementos simbólicos no Tambor de Mina, como as danças, músicas e as indumentárias presentes para que o rito possa acontecer, podem possuir significados claros, mas que também podem ser interpretados de maneiras variadas pelos participantes. Esses símbolos facilitam a comunicação de entendimentos complexos que podem haver acerca da religiosidade, mas são capazes de criar vínculos para o entendimento de símbolos presentes no rito, através da semiótica do espectador/participante.

Analizando meu próprio discurso brevemente ampliado acerca dos entendimentos poéticos da encantaria e também reconhecendo o Encantado como minha própria ancestralidade religiosa no Tambor de Mina, direciono meu olhar à performance feita na ritualística religiosa e vejo a performance também como um ponto de interseção com a espiritualidade que foi desencantada em minha própria vida, e ainda continua sendo na vida de tantas outras pessoas como forma brutal de apagamento.

Tenho com essa pesquisa o objetivo de revisitar a minha ancestralidade através da semiótica das encantarias, em específico de cabocla Herondina, que foi se revelando a mim gradativamente antes e durante o desenvolvimento dessa pesquisa e também será estudada em primeiro plano a seguir. Investigo concomitantemente a performance enquanto potencialidade de iniciar um processo criativo que me auxilie a adentrar poeticamente ao encantado.

Portanto, é de meu interesse ir a campo, estranhar o familiar e ao mesmo tempo ter a possibilidade de criar intimidade com a atmosfera religiosa das encantarias da Amazônia e assim, conseguir adentrar na semiótica de cabocla Herondina, entendendo seus arquétipos e criando vínculos de associações com a minha própria autodescoberta ancestral.

Me importa ressaltar que o conceito de estranho familiar na antropologia refere-se à habilidade de encontrar elementos que, à primeira vista, parecem estranhos em outras culturas, mas que, ao serem compreendidos, revelam semelhanças e paralelos com práticas e valores da própria cultura do observador; ou também ao contrário, como é o caso, quando o que me é familiar por já ter tido uma relação com outros terreiros antes mesmo do desenvolvimento dessa pesquisa, mas mesmo assim, pratico o exercício de poder tornar-se estranho quando analiso criticamente, evidenciando as construções sociais e simbólicas que eu enquanto pesquisadora decido aprofundar *locus* onde existe uma familiaridade prévia. Acredito que a ideia de alteridade absoluta é desafiada no processo de estranhar o familiar, pois mostra que o "outro" também compartilha aspectos universais da experiência humana, ainda que expressos de maneiras diferentes.

Por outro lado, ou talvez lado a lado, para Freud (1919) em *O Infamiliar*, o conceito de estranho familiar (*unheimlich*), refere-se à experiência paradoxal de algo que é ao mesmo tempo conhecido e perturbador, causando uma sensação de inquietação. Freud argumenta que o "estranho" não é completamente desconhecido, mas algo previamente reconhecido e depois esquecido ou negado, em que na maioria das vezes é relacionado desejos reprimidos, que associo em minha pesquisa também como a repressão familiar à espiritualidade encantada partindo de minha família durante tantos anos. O "estranho familiar" revela-se em sonhos, obras de arte, mitos e situações cotidianas, desestabilizando a sobre a realidade e expondo a fragilidade entre o consciente e o inconsciente.

Ao mesmo tempo que compreendo enquanto uma pesquisa intimamente pessoal, também defendo a ideia de que todo o conhecimento intelectual e criativo produzido acerca de assuntos diretamente ligados à Amazônia, religiosidade afrobrasileira e produção artística negra, é sempre uma forma de afirmação política. Descobrir nossas próprias histórias, estar aberto a ouvir histórias de nossos antepassados e contar sem medo histórias não ditas, é um mecanismo imprescindível para cessar o apagamento racista.

2. Metodologias norteadoras

Se nas pesquisas em antropologia o método de escrita se concentra, por via de regra, na etnografia, que se origina nos termos gregos “*ethnos*” significando “povo” ou “nação” e “*graphien*” que quer dizer “escrever” ou “descrever”, que portanto etimologicamente falando se refere a descrição de um povo; por outro lado, ou lado a lado, nas pesquisas em artes é muito comum analisar o lirismo de um objeto ou descrevê-lo liricamente através da ótica de narratológica de suas próprias emoções e memórias, que também estão presentes através do método da “autoetnografia”, que carrega o prefixo “*auto*”, oriundo do grego que significa “eu” ou “próprio”.

Escrevo e analiso vivências pessoais para compreender de maneira mais ampla as experiências culturais analisadas no *locus* de pesquisa, aflorando minha sensibilidade, reconhecendo a subjetividade das minhas emoções; entendo o processo de investigação sob a **autoetnografia** como tentativa de criar relações diretas de concomitância entre meu objeto de pesquisa e minha trajetória, o que me possibilita desenvolver uma narrativa em que eu, enquanto pessoa pesquisadora, me enxergo e me coloco em um lugar de “extensão” do que está sendo pesquisado; ao mesmo tempo que também considero expor fenômenos da tradição afro-amazônica que não costumam ser abordados.

Como subgênero da etnografia, “o ‘gesto’ autoetnográfico consiste em aproveitar e fazer valer as ‘experiências’ afetivas e cognitivas de quem quer elaborar conhecimento sobre um aspecto da realidade baseado justamente na sua participação no mundo da vida na qual está inscrito tal aspecto” (SCRIBANO; DE SENA, 2009: 5, tradução nossa). Dessa forma, a autoetnografia distingue-se da etnografia (caracterizada pela observação – participativa ou não – de um pesquisador sobre um determinado objeto) pela inserção do observador como próprio objeto de investigação. (Benetti, 2017, p. 152)

Então, como pesquisadora, me utilizo desses dados para explorar questões estruturais a respeito da performance, vestimenta, cenografias, símbolos, etc. contextualizando minha experiência pessoal dentro de um quadro específico: a performance e a indumentária de cabocla Herondina em terreiros de Mina do estado do Pará, visitando algumas casas de santo par. Isso implica uma abordagem na qual a

pesquisadora que vos fala analisa e interpreta suas próprias experiências em relação às influências culturais e históricas da arte e religião.

A prática metodológica desta pesquisa deu-se de maneira fluida, quero dizer, que as ferramentas utilizadas para a concretização desta escrita aconteceu naturalmente reproduzindo e desenvolvendo técnicas que já eram utilizadas anteriormente por mim na escrita poética, no design, no teatro. Desconfio que a autoetnografia tenha se revelado em minha escrita antes mesmo de conhecer o termo academicamente. A partir da frequência de visitas em campo, iniciei a coleta de dados autobiográficos a partir de escritas em diários e fotografias que construí a partir das experiências no *locus* de pesquisa, e em concomitância, ao analisar o material de campo que havia sendo coletado, fazer analogias às minhas próprias memórias junto a outros artefatos pessoais, tornou-se inevitável.

Então, como pesquisadora, me utilizo desses dados para explorar questões estruturais a respeito da performance, vestimenta, cenografias, símbolos, etc. contextualizando minha experiência pessoal dentro de um quadro específico: a performance e a indumentária de cabocla Herondina em terreiros de Mina do estado do Pará. Isso implica uma abordagem na qual eu analiso e interpreto minhas próprias experiências em relação às influências culturais e históricas da arte e religião.

Destacando minha subjetividade, permite uma exploração de emoções, perspectivas e transformações ao longo do tempo, sem enxergar barreiras entre mim e meu próprio objeto de pesquisa. Viso compartilhar a trajetória de Herondina em paralelo com a minha própria trajetória, apresentando os laços criados durante o processo de pesquisa e abrindo este processo para quem o lê com transparência e ao mesmo tempo subjetividade, sem se limitar a narração linear dos fatos e eventos, entendendo a história como ela é e incorporando elementos da poesia, semiótica e experimentação para adorná-la.

2.1 Mapeando os campos visitados

Nesta autoetnografia, venho buscando compartilhar e refletir sobre minha experiência nos terreiros de Tambor de Mina no estado do Pará. Ao longo de minha vivência nesses espaços sagrados, observei atentamente Herondina através de seus rituais, pontos, danças e indumentárias. Ter tido um contato direto com os sacerdotes e

filhos de diferentes casas de santo, me possibilitou ver que para além de religião, a Mina trata-se de expressões culturais que coexistem nesses terreiros, que me permitiram vivenciar e compreender as múltiplas camadas simbólicas que constituem a tradição.

Nos relatos a seguir, busco articular a minha experiência pessoal com os aspectos históricos e simbólicos de cabocla Herondina nos terreiros de Mina, buscando interações entre crença, identidade e pertencimento. Ao me posicionar como pesquisadora, pretendo oferecer um relato sensível e reflexivo sobre como esses encontros moldaram não apenas a minha percepção de espiritualidade, mas também as minhas interpretações com a entidade e a tradição que a sustenta.

Destaco também que os terreiros visitados que serão apresentados, os quais considero que foram mais importantes durante os últimos anos para a decodificação das indumentárias relacionadas a Herondina, estão localizados em diferentes regiões geográficas, como apresentado no mapa a seguir. Acredito ser de fundamental importância permitir a visualização de informações geográficas acerca dos espaços visitados, como uma das formas analíticas a respeito do que foi vivido. Pois percebo que as diferentes interações propostas em cada um dos terreiros, também perpassam por narrativas relativas às dinâmicas sociais em cada contexto apresentado.



Cada um dos terreiros apresentados correspondem a três diferentes fases da pesquisa e também diferentes modos de perceber a indumentária em suas próprias tradições construídas ao decorrer do tempo, portanto, também tenho o intuito de visualizar três segmentos terreiros situados na Amazônia Paraense buscando entender como os elementos que observo em cada um deles dialogam social e culturalmente acerca da concepção de indumentária. Deste modo, busco possibilitar o entendimento das investigações de maneira que possam ser pertencentes a uma unidade, linear ou não, na performance que será construída, realizando o que Mainardes (2009) classifica como “amostra bola de neve”.

TERREIRO ESPÍRITA ZÉ RAIMUNDO

Parafraseando o ditado *yorubá* “*Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só atirou hoje*”, em setembro de 2021, fui a convite de uma amiga passar um final de semana na casa de sua família em Cuiarana, vilarejo que pertence ao município de Salinópolis, região oeste do Pará. Ao chegar, observei que o terreno era grande e o chão de piçarra era a base de todas as casas que haviam sido construídas ali.

Cheguei em torno de 12h, o almoço estava sendo servido. Ao entrar na casa, deixei minhas bolsas na sala e fui caminhando em direção a cozinha, onde todos se reuniam levando louças e talheres ao quintal, prestes a iniciar o almoço. Ao chegar na mesa, era possível enxergar a matriarca da família sentada esperando todos os familiares, amigos e agregados se organizarem à mesa para que o almoço pudesse finalmente começar.

Atrás dela, não muito distante, pude avistar um barracão com o pé direito alto, branco, uma pequena porta e uma janela na fachada, ambas azuis. Por ora aquela imagem me remeteu aos desenhos de ilustrativos de casas que eu mesma fazia quando era criança. Logo percebi também que em vermelho, a fachada carregava os dizeres “Salve Terreiro Espírita Zé Raimundo”

Imagem 04: Terreiro Espírita Zé Raimundo



Foto: Acervo da autora

Naquele momento, eu estava prestes a finalizar meu curso de graduação em Design, e também por influência do curso técnico em teatro e afetada pela atmosfera de terreiro que foi explorada durante a disciplina de Técnicas Corporais II, já havia decidido que a abordagem do meu trabalho de conclusão de curso seria baseado no design de indumentária de entidades afrobrasileiras, então o local me chamou atenção de imediato.

Ao decorrer daquele mesmo dia, descobri que a senhora sentada no quintal quando cheguei chamava-se Carmelita, ela era dona da casa. Entre conversas trocadas, descubro que Carmelita era benzedeira e chefiava o terreiro que ficava nos fundos de sua casa e me contava com empolgação histórias de seus familiares e amigos que já haviam passado por ali e entre elas, uma em especial que me chamou atenção e que diz respeito ao assunto tratado nesta pesquisa.

Resumidamente, por volta de seus 50 anos, Carmelita havia sido diagnosticada com pneumonia, sua família foi notificada pelos médicos de que provavelmente pelo estágio da doença a recuperação seria mais difícil do que o normal. Com poucas possibilidades de locomoção à cidade para um tratamento médico formal, Carmelita

recorreu aos encantados, pedia com fé em preces que o mundo espiritual lhe ajudasse, e assim, a resposta para sua cura começou a se revelar através de seus sonhos.

Após algumas noites consecutivas sonhando com um gavião sobrevoando sua casa, Carmelita contava que esse tal gavião pousou em seu quintal em um dia ensolarado enquanto ela realizava uma colheita sozinha. De repente, esse gavião transformou-se em feições humanas, era uma mulher alta com **vestido de pele de onça** que carregava uma **faca amolada** e lhe passou com precisão uma receita que supostamente lhe traria a cura.

Carmelita teria que usar a erva **alfavaca**, também conhecida como manjerição da folha larga, durante sete semanas, por sete dias e sete noites sem desperdiçar nada. As folhas e talos deveriam ser fervidos em uma panela e seu vapor serviria para fazer inalação. Já as raízes e sementes, deveriam ser torradas e “batidas” com pilão até adquirirem uma consistência de pó, para que assim, então, Carmelita seja consagrada por seu nariz como um rapé.

Por este motivo ou não, a história sendo convincente ou não, Carmelita curou-se de sua pneumonia e permanece viva por mais de 20 anos após o ocorrido. Como forma de gratidão, a senhora criou no terreno de sua casa, no mesmo lugar onde ela havia conversado com Herondina oniricamente, um terreiro para saudar seus guias espirituais. Uma das entidades que Carmelita recebe em sua cabeça é cabocla Herondina.

Através da história mencionada, destaco em negrito elementos de Herondina descritos na fala de Carmelita que dizem respeito a sua indumentária, e assim, começo a desenvolver neste capítulo um mapa mental que seja capaz de me orientar visualmente e memorizar pontos importantes das falas relacionadas a Herondina.

Retomando Cassirer (1923), o simbólico é central na construção das relações entre o humano, o divino e a comunidade. A presença dos símbolos na fala de Carmelita configura uma linguagem que transcende a comunicação ordinária, mas intimamente expressa a relação das crenças e cosmologias. Cada elemento, trazido em sua fala é carregado de significados que organizam a experiência do sagrado e mediando a interação dela com os encantados e dela com o ouvinte.



Fonte: da autora

TERREIRO DE MINA DOIS IRMÃOS

No ano seguinte, 2022, ingresso no programa de pós graduação em Estudos Antrópicos na Amazônia já com a temática de pesquisa pré estabelecido, em que sua grande área abordaria questões acerca da indumentária e da performance em práticas religiosas afrobrasileiras. Inicialmente, o projeto sugeria que essa análise fosse feita a partir do Candomblé de nação Angola.

Entre algumas descobertas que aconteceram durante o primeiro ano do mestrado, que por um lado eram relacionadas a questões familiares, como tomar conhecimento que minha própria bisavó teria sido praticante do Tambor de Mina na cidade de Codó (MA). Além de que, por outro lado, academicamente, entendo como um ato de necessidade aproximar e aprofundar a narrativa afroamazonida através de uma religião que foi organicamente criada na Amazônia e, em consequência disso, carrega especificidades da região.

Ao decidir que definitivamente que minha pesquisa iria perpassar por esta temática, decido iniciar o trabalho de campo sob a vivência no Tambor de Mina a fim de observar cabocla Herondina, sua indumentária e sua performance em diferentes casas de Mina localizadas na cidade de Belém (PA) e região metropolitana.

A partir desta percepção, inicio minha investigação visitando o Terreiro de Mina Dois Irmãos, que é uma casa de Mina localizada no bairro do Guamá e que foi tombada em 2010 pelo Departamento de Patrimônio do Estado do Pará. Fundado em 1890, atualmente com mais de 130 anos, este terreiro iniciou seus trabalhos com ritos para o *vodunsi* Toya Verequete liderados por mãe Josina.

O Dois Irmãos é um terreiro no qual sempre foi liderado por mulheres, consecutivamente em 1929, mãe Amelinha tomou a frente da casa. A seguir, na década de 80, mãe Lulu liderou o terreiro e em seguida, já nos anos 2000, mãe Eloísa assumiu a casa e permanece atualmente. Que por sinal, foi a primeira pessoa com quem falei quando decidi procurar por cabocla Herondina.

O Terreiro de Tambor de Mina Dois Irmãos ganha grande destaque dentre outros espaços da cidade de Belém, por ser um terreiro monumento, o mais antigo em funcionamento da cidade e por cultivar uma vertente religiosa tradicional da região, o Tambor de Mina. Religiosidade compreendida como a junção de diversas culturas afrodiáspóricas que se estruturaram a partir do Maranhão e posteriormente se difundiram para cercanias e adentraram na região amazônica. (Melo e Campos, 2023, p. 3)

A partir de uma breve conversa virtual com mãe Eloísa, fui convidada a conhecer a casa e participar de uma gira para cabocla Herondina que aconteceria dois dias depois deste primeiro contato. Era uma quinta-feira às 19h quando chego finalmente em frente ao Dois Irmãos com meu caderno de anotações e cheia de expectativas sobre o que poderia surgir a partir dali.

Uma série de defumação estava sendo feita pelos filhos da casa, por toda a parte física do terreiro e por todo corpo físico que se propunha a adentrar àquele rito. Todos de branco, inclusive mãe Eloísa, quem receberia a entidade naquela noite. Chego prestes a fechar a porta principal do terreiro, entro apressada e sento em um banco de concreto e lajota na lateral da casa, onde conseguia ter uma visão do salão e da entrada.

Com as luzes apagadas e as velas acesas, me acomodo e ouço o som do atabaque iniciar no fundo do salão enquanto a pouca luz externa dos postes da Passagem Pedreirinha, do Guamá, que até então iluminavam o terreiro, eram isolados pelos filhos ao fecharem as portas e janelas da fachada da casa. A gira já vai começar.

Um ponto para Exu ressoa na voz dos filhos da casa que, divididos em duas filas que os possibilitavam olhar uns para os outros, mesmo que enfileirados lado a lado, dançavam no terreiro, cada qual em seu respectivo lugar, celebrando Herondina que estaria por vir na cabeça de mãe Eloísa, que caminhava por todo o terreiro cantando pontos.

Após cerca de 20 minutos de doutrina cantada e dançada, ecoou um grito que sairia da boca da mãe de santo. *Okê, Cabocla! Herondina chegou!* Rapidamente uma das filhas da casa entrou em uma das salas de dentro do terreiro, e trouxe uma série de acessórios para compor a roupa de Herondina, colocou-os cuidadosamente no corpo de sua mãe de santo que naquele momento já estava possuído pela entidade.

Concomitantemente, os filhos que permaneciam no salão principal da casa, rapidamente se organizaram em duas filas indianas e iam dois por vez, um de cada fila, tomar a benção de Herondina, que após isso, dirigiu-se para o quintal da casa e sumiu do alcance de minha vista por algum tempo.

Curiosa com o restante do ritual que continuava acontecendo, permaneci em meu lugar e observei então o momento de incorporação de outros encantados que também aconteciam na cabeça dos filhos da casa e que também eram adornados com alguns adereços mantidos em um quarto próximo ao salão principal. Cuidadosamente, naquele momento os participantes observadores que estavam naquele ritual poderiam se organizar para receber um passe das entidades incorporadas.

Observando, percebo a movimentação corpórea das entidades, em um corpo absolutamente não cotidiano, transitavam e giravam no terreiro como se estivessem flutuando. Todos com os pés descalços, alguns com os braços para trás e as mãos fechadas, outros ajoelhados, outros voltando do quarto com algumas de suas vestes como lenços, guias, chapéus e assim por diante. Que por sinal, me fez relembrar em um momento de quase-transe o meu objetivo ali: observar exatamente estes critérios em cabocla Herondina.

Decido me levantar, atravessar o salão e ir até o quintal atrás da cabocla. Ao chegar, ouço sua voz dizendo *“mandaram te chamar?! Eu tava te esperando...”*, Herondina estava sentada na cabeceira de uma mesa, tomando um barril de cerveja e fumando cigarros. Afastou com suas mãos uma cadeira para que eu pudesse sentar ao seu lado, e eu prontamente sentei.

Tinham várias pessoas ao seu redor conversando a fim de conselhos, passes, qualquer troca que significaria algo vindo da princesa turca. Confesso que a primeira frase dita por ela direcionada à mim me deixou um pouco *mundiada* e me desarmou da capa de “pesquisadora” que estava prontamente disposta a iniciar uma conversa com ela exclusivamente sobre esta pesquisa.

Sentada ao seu lado, em silêncio a maior parte do tempo, observo atentamente sua fala e suas vestes. Com um **vestido branco rodado**, roupa de trabalho em terreiro, após a incorporação, os filhos da casa trouxeram um **chapéu de palha** grande e arredondado, **lenço verde** que amarrava em volta ao chapéu, **fios de conta nas cores rosa claro**, azul e amarelo, percebi que tinham várias notas de R\$50 amarradas ao redor deles, olhei fixamente e ela me respondeu *“Eu gosto quando trazem esses papeizinhos com desenho de onça pra mim”*, eu ri e disse que também gostava.

Herondina deu em minhas mãos uma cuia com cerveja, pediu para que eu desse três goles e fizesse três pedidos. Assim eu fiz e em seguida perguntei se poderia fazer um quarto pedido para ela, com a sua afirmação, pedi um de seus cigarros e fumamos juntas enquanto eu a ouvia conversando com outros visitantes que precisavam de auxílios espirituais, amorosos, profissionais.

Todas as conversas me pareciam por motivos um pouco mais “nobres” que o meu, então me contentei em não abordar minha pesquisa em uma conversa com ela rodeada de outras pessoas e apenas ouvi-la atentamente, até dizer *“já tá chegando a hora grande, tenho que ir encerrar o trabalho”*, a “hora grande” seria 00h. Recebi seu axé e escrevi em meu diário aspectos de sua indumentária que mais me chamaram atenção. Neste momento, nosso mapa mental recebe novas informações.

Imagem 06: Mapa mental - Terreiro de Mina Dois Irmãos



Fonte: da autora

ILÊ ASHÉ OMIN APARÁ

Me importa ressaltar que minha relação mediúnica com Herondina não se limita às visitas que foram realizadas em prol exclusivo de orientar a pesquisa e estão descritas neste texto. Ao me propor visitar terreiros com o intuito e finalidade de ter a encantaria do Tambor de Mina presente no processo de construção cênica, me coloco também na posição de “estranhamento do familiar”.

Me dispondo a entender os costumes e as diferentes manifestações de Herondina em cada uma das casas visitadas, procuro me despir do conhecimento que tenho a respeito dela através de outras casas de santo que já busquei auxílios de finalidade espiritual, inclusive a que frequento atualmente. Separar a encantaria turca de um lado profundamente pessoal e de uma perspectiva acadêmica é um desafio contínuo, mas para um direcionamento claro a respeito do andamento da pesquisa também se faz necessário nutrir uma comunicação com o divino.

Após a visita em um festejo da Casa Grande Huevy, tomou conhecimento do Ilê Ashé Omin Apará, terreiro localizado no bairro do Paar, na cidade de Ananindeua (PA), região metropolitana de Belém, liderado pela Nochê Tássia de Oxum, que é filha da Casa Grande Huevy e teve permissão para abrir as portas de sua casa de axé no ano de 2022. Mãe Tássia é uma jovem liderança da Mina e grande parte de seus filhos de santo também são pessoas majoritariamente novas em busca de auxílio espiritual.

Normalmente, na Mina, é comum que o contato com o divino aconteça através das entidades em sua incorporação em terra, através das famílias de caboclos, pretos velhos, exus, erês, etc. que por via de regra, são essas as entidades que conduzirão direcionamentos tanto para o desenvolvimento do Orí dos filhos da casa, quanto para aqueles que procuram o terreiro a fim de receber ajuda divina.

No entanto, neste momento vou à procura da mãe Tássia que, por algum *start* de intuição, me passou uma confiança genuína para a leitura de um jogo de búzios, que também é oferecido enquanto serviço em sua casa. Há, por vezes, uma estranheza quando se menciona este oráculo fora da tradição do Candomblé, que por sinal já foi consultado por mim anteriormente dentro deste contexto. Mas é importante mencionar que esta prática é um meio de comunicação milenar com os Orixás, *Ninkisis* e *Vodunsis*, e que para além do “certo” e “errado”, nos evidencia respostas claras com o divino.

Mãe Tássia me explica que o jogo de búzios em si está diretamente enraizado em uma cosmovisão africana, que se acredita que os *Vodunsis*, ou seja, as divindades ancestrais, comunicam-se através de oráculos sagrados como tabuleiro de Ifá ou Búzios, oferecendo conselhos e previsões sobre a vida dos consulentes. A configuração de búzios em sua casa corresponde a Exu e suas respectivas mensagens, permitindo uma leitura direcionada àquele que se propõe a concentrar sua energia a ela, abordando questões específicas que o indivíduo procura por respostas.

Era de suma importância, naquele momento da pesquisa, após visualizar Herondina se aproximando e tomando naturalmente um lugar de protagonismo, pedir a permissão divina para a realização da audaciosa ideia de produzir um trabalho acadêmico trazendo-a como objeto de observação e com finalidade de uma produção artística que tem como intuito ser veiculada.

Sentada à mesa, frente ao oráculo de búzios, mãe Tássia do lado oposto e ao seu lado, o Toy Hunji Augusto de Oxalá, que também é seu companheiro afetivo e participou da sessão. Início contando para mãe Tássia intercessões entre a minha vida terrena com o meu objeto de pesquisa, resalto a ligação de meus antepassados e a importância da Mina na vida de cada um deles e como a tradição foi se afastando ao decorrer das gerações.

Narro para mãe Tássia o objetivo do meu trabalho acadêmico, o trabalho que desenvolvo nos ramos cênico e gráfico, além dos meus processos de proximidades com a temática ancestral ligada à Amazônia. Mãe Tássia tem uma escuta atenciosa, falas assertivas, e me explica como o jogo irá funcionar. É importante saber que na estrutura do oráculo de búzios, as respostas são, por via de regra, positivas ou negativas. Então a estrutura da pergunta precisa ser objetivada para ouvir um “sim” ou “não”.

É inevitável que sob a justificativa de uma pesquisa autoetnográfica não haja espaço para fazer perguntas a respeito da vida pessoal, mas ao direcionar as perguntas especificamente a um método prático no que diz respeito a logística e viabilidade da pesquisa, durante uma sessão de jogo que durou aproximadamente 1h30, as respostas foram claras.

1. *“É permitido que eu frequente diferentes casas do Tambor de Mina para a pesquisa de mestrado que está sendo realizada por mim no programa de Estudos Antrópicos na Amazônia?”*

Os búzios foram lançados três vezes, até ouvir a voz da mãe de santo: - **SIM!**

2. *“É possível utilizar os registros de oralidades adquiridos nas vivências de terreiros para uma finalidade artística?”*

- **SIM!**

3. *“Posso fazer uma abordagem referente aos encantados?”*

- **SIM!**

Os búzios foram lançados algumas vezes ao decorrer dessa pergunta e eu percebi uma certa dificuldade em decifrar a resposta do oráculo naquele momento, mas na verdade, não era exatamente essa a pergunta que iria fazer. Estar em frente a mesa de

búzios, encarando de peito aberto a comunicação da falange espiritual advinda de um oráculo milenar, prestes a ter direcionamentos que seriam cruciais para o desdobrar de uma pesquisa, me trouxe momentaneamente uma insegurança que não havia sentido até aquele momento. E se a resposta da entidade fosse “não”? Às vezes é difícil saber lidar com “nãos” diários, que dirá com o não do sagrado.

Mãe Tássia, então, perguntou: *“Tem algum encantado específico que você queira falar, minha filha?”* eu prontamente respondi: *“Herondina”*, e ela disse: *“Eu já sabia”*. Sem mais delongas, mãe Tássia chacoalhou as conchas de búzios em suas mãos sussurrando a pergunta que agora estaria sendo direcionada à Herondina. Três vezes.

-SIM!; -SIM!; SIM!

Naquele momento eu teria tido a permissão espiritual para falar de Herondina, mas mãe Tássia me alertou de uma obrigação que deveria ser feita: *“Vai ser preciso fazer um ebó bem bonito pra dona Herondina. Com muitas **frutas amarelas, mel, cerveja** e tudo que a dona Herondina gosta”*. Anotei em minha agenda todas as informações para a compra dos elementos e me despedi naquele dia com o coração aliviado e repleto de gratidão.

Ler búzios é uma prática que exige principalmente uma relação de confiança entre o consulente e o consultado. Com mãe Tássia eu de fato me senti segura para abrir os planos desta pesquisa e recebi palavras de encorajamento e lições que levarei para minha própria vida. Posteriormente, o ebó para cabocla Herondina foi feito e a relação de afeto e respeito por esta casa permanece. Assim, então, parto para o último mapa mental construído nas visitas de campo, e dessa vez, trago não a simbologia da entidade através do ebó feito em sua homenagem.



Fonte: da autora

2.3 Contextualizando conceitos da imagem

2.3.1 – O Moodboard

Durante meu curso de graduação em Design, uma das principais metodologias para a criação de projetos na área, seja no contexto gráfico, moda, produto, games, publicidade, cinema, etc. é a imprescindível ferramenta utilizada para o processo criativo, que se chama *mood board*, ou simplesmente “painel de inspiração”.

O moodboard é uma ferramenta visual usada no design para reunir e organizar referências que ajudam a definir o conceito ou a atmosfera de um projeto/produto criativo. Composto por imagens, cores, texturas, e outros elementos visuais, o moodboard funciona permitindo que ideias abstratas sejam traduzidas em uma linguagem visual coesa. Além disso, utilizo o moodboard como um recurso que promove mais livremente experimentação para a criação de uma performance

direcionada para fotografia, no qual me ajudou a explorar e alinhar visões antes da execução prática do ensaio

O painel de inspiração auxilia para reunir referências visuais e conceituais que ajudam a inspirar e direcionar o desenvolvimento de um projeto, que neste caso é a *performance*. Utilizar essa técnica permite explorar diferentes estilos, cores, texturas e conceitos de forma visual e tangível, compreendendo e sintetizando visualmente o conteúdo adquirido em campo. É uma etapa importante do processo criativo para a *performance* investigada nessa pesquisa, onde ideias abstratas começam a tomar forma de maneira visual.

Entre as décadas de 1960 e 1970, com a ascensão das indústrias na área do design gráfico e moda, a prática de criar painéis de inspiração passou a ser cada vez mais comum e formalizada entre os criadores. Designers de moda, em particular, usavam moodboards para desenvolver coleções e explorar conceitos estéticos. Como neste trabalho busco também identificar aspectos da indumentária de Herondina, acredito que analisar práticas do design e da moda é capaz de trazer uma consistência maior a este trabalho.

Os mood boards geralmente são configurados por uma compilação de elementos visuais com o intuito de estimular a comunicação e o desenvolvimento no processo de design. O mood board também pode ser definido mais especificamente como um quadro-ferramenta concebido por meio processo de recorte de diversas referências visuais. (Federizzi *et.al apud* Gardner e McDonagh-Philip, 2014, p. 3)

Utilizar a ferramenta do moodboard me auxiliou a sintetizar visualmente as indumentárias relacionadas à Herondina em cada um dos terreiros visitados. Após separar em mapas mentais cada uma delas, realizo um processo de tradução intersemiótica, que é, em seu amplo sentido, de acordo com Roman Jakobson (1959, p. 238) o ato de converter significados e mensagens de um sistema de signos (como palavras, imagens, pinturas, músicas, etc.) para outro, preservando o sentido e a intenção original.

A tradução intersemiótica se pontua nessa pesquisa também através do conhecimento oral absorvido em algumas vivências de terreiros que foram citadas anteriormente e que juntamente ao conhecimento escrito produzido por mim através

dessa pesquisa, rememorando minhas próprias histórias, pra que pudessem ser traduzidos através de uma performance que relatasse minha relação de com cabocla Herondina.

O moodboard, dessa forma, passou a desempenhar um papel vital no planejamento e na organização da performance construída. Ao mapear visualmente as ideias de símbolos e de indumentárias que utilizaria, baseado no que foi visto em cada um dos campos, ele facilitou a estruturação e a integração dos diversos componentes da performance, sendo dividida assim, em **três atos** que serão abordados com mais clareza a seguir.

A designação dos elementos que decido usar inclui a definição de estilos de figurino e objetos cenográficos, a seleção de paletas de cores de cada um dos atos realizados, e até mesmo a criação de atmosferas específicas para cenas distintas. Ao proporcionar uma visão clara e estruturada, o moodboard auxiliou na coordenação das etapas de produção, assegurando que a performance avançasse de maneira organizada, clara e direta durante a execução.

A inspiração visual contínua construída por este painel foi imprescindível para usar as referências visuais desenvolvendo inclusive a preparação corporal para a cena de maneira mais profunda, compreendendo melhor as emoções que gostaria que fossem passadas através gestos que devo expressar, além de compreender o que deveria ser evidenciado no sentido da indumentária, assegurando que as imagens se conectassem de maneira coesa, contribuindo para a história que estaria sendo contada.

A relação imagética do *moodboard* também me fez ampliar minha visão acerca da performance, entendendo que a criação de uma imagem em 2D também está intrinsecamente ligada à capacidade de transformar uma visão do aspecto “auto etnográfico” em algo real. Dessa forma, passei a consumir referências também fotográficas para a criação da performance.

2.3.2 – A etnofotografia

Adentrar no universo estático de alguns fotógrafos com o trabalho direcionado a etnofotografia, que é uma linguagem fotográfica que se distingue e caracteriza pela intenção de capturar não apenas imagens, mas também o contexto social, cultural e ancestral das pessoas, dos territórios e dos acontecimentos fotografados. A

etnofotografia é normalmente utilizada por antropólogos, sociólogos e outros pesquisadores das ciências sociais a fim de complementar suas descobertas ao decorrer da pesquisa em campo e fornecer uma perspectiva visual às análises textuais.

A etnofotografia é uma "linha" da fotografia que documenta e interpreta culturas, práticas sociais e identidades a partir de uma perspectiva etnográfica. Diferente da fotografia convencional, a etnofotografia envolve um olhar atento às relações, significados e contextos simbólicos das representações visuais. Seguindo essa lógica, a etnofotografia busca não apenas registrar a realidade, mas também compreender as dinâmicas culturais por trás das imagens, muitas vezes com um foco em comunidades ou em contextos de transformação social.

Para além de uma finalidade artística, de acordo com Fernandes e Fernandes (2019) a etnofotografia é lida como um acento na visão antropológica, que aborda através do registro os aspectos de uma cultura, preocupada em primeiro plano com a experimentação imagética e aleatoriedade da imagem.

O aparecimento de instrumentos de registro audiovisuais portáteis e eficazes, **a partir de meados do século XX**, o caráter descritivo das características culturais estudados pela Antropologia, a partir da etnografia, começou a **requerer uma linguagem para além da escrita**, que registrasse com precisão e clareza o momento dos movimentos que envolviam os **ritos** e seus **rituais**. (Fernandes e Fernandes, 2019, p. 90) (negritos acrescentados pela autora)

O fotógrafo que tem o trabalho direcionado ao eixo etnográfico não é somente um observador da cultura alheia ou a qual pertence, mas também alguém que se interessa em ser ou estar participante do meio, sujeito que busca construir uma relação de proximidade cotidiana com os membros da comunidade. As imagens resultantes não são qualquer tipo de registros visuais, mas sim narrativas visuais que comunicam as histórias e experiências das pessoas fotografadas.

Além disso, a conotação iconográfica cultural, ou a pose fotográfica, como atitude estereotipada (...) são objetos indutores de associações de ideias (...) assumindo a condição de símbolo, ou seja, entidade social de representação do todo pelo particular, daí estes apetrechos adquirirem caráter metonímico: os “objetos constituem excelentes elementos de significação: por um lado, são descontínuos e complexos em si mesmos; e,

por outro lado, remetem a significantes claros, conhecidos; (...)” (Fernandes e Fernandes, 2019, p. 84, 85) (reticências acrescidas pela autora)

Observar trabalhos de fotografias voltados a etnofotografia voltado inicialmente para a construção do painel de inspiração perpassou por um exercício frequente que, mesmo sem ter como intenção final, visualizo nesta altura da pesquisa que também foi uma espécie de pesquisa de campo, por tamanha importância que teve na construção desta escrita e também para definições da performance em desenvolvimento.

A pesquisa fotográfica foi inicialmente partida pelo ambiente virtual, me aproximando de fotografias que estivessem ligadas ao interesse em registrar a cultura negra, indígena de povos da Amazônia e das américas, onde pontuo principalmente os fotógrafos Edgar Kanaykô Xakriabá, Sebastião Salgado, Jacques Jangoux, Jacy Santos, Nayara Jenkins. Em seguida, parto para a conduta de visualizar imagens que também pudessem ser eixo norteador de criação a partir de visitas museológicas. Ir a museus, galerias e exposições de arte é um hábito que me acompanha desde a adolescência, que foi frequentemente estimulada por meus familiares e posteriormente amigos artistas que por ora também foram e/ou são expositores.

Visitando a 35ª Bienal de São Paulo, que ocorreu no ano de 2023, e foi palco de uma curadoria impecável entre vários artistas dos mais diversos lugares do mundo, percebo que foi importantíssimo para minha aproximação com a etnofotografia e entendê-la na prática como uma das possíveis modificações metodológicas para minha pesquisa, compreendendo como os fotógrafos convidados relatam através da foto as relações do ambiente e das pessoas fotografadas.

Dentre muitas provocações que tive ao decorrer das três visitas que fiz a esta edição da Bienal, destaco os trabalhos dos fotógrafos Eustáquio Neves, do Brasil, que tem como foco central de suas coleções fotográficas observar e pesquisar os ritos e as festividades das comunidades negras remanescentes tornando-o um notável restaurador de memórias; o genial Ahlam Shibli, da Palestina, que relata em suas fotos o regime de imagens e a cultura visual do martírio na Palestina; e Dayanita Singh, da Índia, que visa registrar e aproximar a foto e a dança, que também é uma arte cênica assim como performance, analisando como se a fotografia estivesse sempre atrás do movimento, sem jamais conseguir capturá-lo completamente.

Algumas semanas depois, retornando para Belém, visito como ferramenta de pesquisa também a primeira e histórica edição da Bienal das Amazônia, que ocorreu em Belém (PA) que de acordo com Rocha (2023), busca “romper com os “usuais” modos de fazer arte, considerando métodos, estéticas, materiais, espaços e narrativas da região amazônica”. Com uma curadoria que reuniu artistas dos países territoriais da Amazônia: Bolívia, Colômbia, Equador, Peru, Venezuela, Suriname, Guiana, Guiana Francesa e Brasil que me auxiliaram não apenas em contribuição estética para o trabalho, mas também firmando referências visuais sólidas adquiridas na Amazônia.

Dentre os atravessamentos, ter um contato multissensorial com as diversas amazônias possibilitou uma aglutinação ampla com partes de um território que habito, pesquiso, mas que percebo que não fazia ideia de sua magnitude. Destaco neste trabalho as coleções fotográficas de Elza Lima, de Belém, que registra comunidades ribeirinhas do Baixo Amazonas; Caio Aguiar (*Bonikta*), de Ourém, que expôs uma coletânea fotográfica que relatava a vida na floresta e as águas da região, com intervenções gráficas através de ilustrações digitais sobrepostas as fotografias; e a fotógrafa Evna, de Belém, que levou uma série de fotografias compostas por ela, mas desta vez, à frente da câmera com uma performance orientada para fotografia que relatava seu corpo em contato ancestral como uma extensão da Amazônia.

A experiência museal atrelada ao contato com etnofotografia nos museus e galerias de arte citados, me propõe uma interação dinâmica, me auxiliando em uma compreensão e olhar mais profundos nas realidades documentadas. A etnofotografia, ao ser incorporada a espaços museológicos, não se limita a um registro visual, mas serve como um meio de narrar e dialogar com as culturas e suas práticas, me proporcionando um olhar mais imersivo e sensível sobre as dinâmicas sociais e identidades que estavam sendo retratadas.

Observar uma performance orientada para fotografia dentro de um eixo de narrativa que agregue a cultura, costumes e contato com a natureza deste território, me possibilitou associar estas imagens a etnofotografia, e também entender a linguagem fotográfica como uma ferramenta facilitadora para a construção da performance que está sendo criada, pairando pelos conceitos de etnofotografia e fotoperformance como uma narrativa de adequação dos resultados desta pesquisa.

2.3.3 – A fotoperformance

A fotoperformance é uma expressão de arte que se atrela aos elementos da performance ao vivo juntamente com os registros da fotografia, criando uma sinergia entre o movimento do corpo e a imagem estática. Dessa forma, a performance que tem essa finalidade, passa a ser concebida especificamente para fins de ser fotografada, e as fotografias resultantes não são apenas registros qualquer, mas uma obra de finalidade artística.

O processo envolve o planejamento cuidadoso das ações, gestos, figurinos e cenários que serão capturados pela câmera, com o objetivo, neste caso, de demonstrar minhas descobertas encantadas observadas a partir das vivências em terreiros, me permitindo documentar e explorar a temporalidade e a efemeridade da performance ao vivo, transformando um momento em imagem. Ampliando também as possibilidades de comunicação visual, oferecendo novas formas de narrativas com o público, tanto durante o ato performativo quanto na visitação das fotografias finais em galerias, museus, afins.

A fotoperformance, a meu ver, carrega esse caráter híbrido (...) Não é total estaticidade, como também não é uma ação em total movimento. Há gestos, há movimento, e há a necessidade da pausa também. O movimento de captação da fotoperformance também se estende. É através da fotografia que o processo de sua apreensão e expressão propagam-se continuamente. O ato não se encerra na ação, mas sim evoca-se um novo ato: o de parir uma imagem. Essa imagem é autônoma, busca suas próprias reverberações, significados e significantes. (Si, 2020. p. 46) (reticências acrescidas pela autora)

Contextualizar a etnografia e a fotoperformance me fez perceber concomitâncias entre as duas, residindo na capacidade de ambas em capturar a essência das práticas culturais e identidades comunitárias. Enquanto a etnofotografia se direciona em documentar a vida cotidiana, os rituais e as tradições de diferentes culturas através das fotografias que revelam contextos sociais, a performance, especialmente em contextos ritualísticos que também se concentram neste trabalho, é também uma expressão viva e dinâmica da prática de registrar não apenas os movimentos e expressões do performer, mas também o ambiente, as indumentárias utilizadas e a interação destes fatores com o corpo em movimento.

Lado a lado, junto características da etnofotografia, como a captura de imagens referenciando aspectos que são genuinamente culturais, como o território amazônico, as encantarias, a ritualística do Tambor de Mina, a realidade simbólica de cabocla Herondina. E entendo-a como uma complementação a fotoperformance, que tem como peculiaridade uma performance construída minuciosamente através de imersões na cultura de terreiro, descobrindo símbolos presentes na atmosfera da princesa turca e narrando através da imagem estática.

2.4- A pré-produção

Durante a pré-produção da performance, realizo um breve planejamento e a organização de algumas das etapas que antecedem a execução prática. Durante essa fase, realizo tarefas ligadas às elaborações estéticas, como elaboração de roteiros para a performance, escolha de equipe técnica, pesquisa de locações de espaços e criação de conceitos visuais. Identifico potenciais desafios e alinho expectativas baseado no que esteve presente na pesquisa de campo. Esse processo meticuloso garante que as ideias sejam traduzidas em ações concretas.

Até aqui, entendo que a indumentária é um marcador social da existência religiosa da Mina na Amazônia. A noção de indivíduo que busco compreender observando a performance de Herondina, torna-se um aspecto primordial neste momento da pesquisa, como ferramenta para preservar a memória existencial construída a partir de um conjunto de realizações e vivências coletivas nos terreiros visitados, e de cosmovivências que constituem uma entidade e permitem que seja possível expressar suas dimensões existenciais. Dessa forma, compreendo o sentido de coletividade a partir do pensamento de Somé (2003) concebendo a comunidade enquanto “a base na qual as pessoas vão compartilhar seus dons e recebem as dádivas dos outros” (p. 35).

Os sentidos estéticos dos indumentos carregam uma representatividade enquanto experiência sensorial do rito. Com Morin (2017) busco compreender como a estética dos indumentos agem na transformação das percepções enquanto um elo simbólico que propicia a transcendência da evocação das entidades e com a conexão do sagrado. A experiência estética do terreiro torna-se, assim, um momento de comunicação direta com o mundo espiritual, e a vestimenta representa também uma porta de entrada neste

mundo, que é capaz de agregar um caráter ritualístico que, de acordo com Morin, eleva o entendimento do espectador-participante.

Decodifico a relação entre performance e etnofotografia como algo simbiótico, porque percebo que ambos compartilham em alguma instância o interesse por capturar expressões dinâmicas de culturas, identidade e corporal. A fotoperformance, ao documentar ações performativas criadas para a câmera, transcende o registro passivo e se torna uma forma de arte em si, onde o corpo, o gesto e o ambiente são articulados para transmitir narrativas simbólicas e estéticas. A etnofotografia ao registrar momentos performativos, não se limita em somente documentar, mas também interpreta em imagens os gestos, o corpo, os símbolos e o próprio ambiente que compõe a cena.

Esse diálogo entre a performance direcionada para fotografia, fotoperformance, e a etnofotografia agindo como registrante de práticas culturais dos povos tradicionais, me permite entender que a significância da imagem pode ir além do registro estático, tornando-a um meio de prolongar e ressignificar a performance, a partir da captura da intensidade e a essência do momento vivido. Ao mesmo tempo, a performance ganha novas camadas de leitura ao ser mediada pela lente fotográfica, que enfatiza detalhes e perspectivas que, por vezes, passam despercebidas no instante presente.

Entendo a performance em questão, enquanto uma *“performance etnofotográfica”*, onde busco mesclar elementos da performance e da etnofotografia para a construção da coleção desta pesquisa. Com base nas minhas idas ao terreiro citadas anteriormente, reúno as informações acerca da indumentária de Herondina e os adornos simbólicos existente em sua ritualística.

Divido a performance em três atos que buscam narrar meu encontro espiritual e poético com Herondina. Em primeiro, a introspecção e conexão com a sua energia vital; em seguida, as suas ervas, seu banho e seus reflexos no rio que lhe leva ao portal tridimensional do encantamento; e por fim, a personificação, aproximando-me do seu arquétipo e me entendendo como alguém disposta a seguir seu legado.

ATO I

O primeiro ato representa um corpo aberto em busca da conexão com o axé da entidade. A roupa branca é utilizada não apenas para reverenciar Vodunsi Gbèsén (Oxalá), mas trabalha também com o alinhamento dos chakras, preparando o corpo e a mente para o contato com a entidade, como uma canalização com a pureza do caboclo que está chegando até mim. A preparação da oferenda, ebó, para cabocla Herondina, é um “agrado” para entidade. Ele é uma forma de conexão direta com a entidade, com fins de apaziguamento, cura, transformações, reconexões energéticas. Representa a troca, a dualidade, o equilíbrio. É o primeiro passo para o encontro com Herondina e seu encantamento.

Imagem 08



Moodboard do Ato I; Fonte: da autora

Roteiro das fotos (ATO I):

EXT. – TARDE

FOTO 1: [GIRO MAOS PRA CIMA – FRENTE] ;

FOTO 2: [GIRO MAOS PRA BAIXO E PARA TRÁS – COSTA] ;

FOTO 3: [BRAÇOS CURVADOS EM FORMATO DE ABRAÇO, CABEÇA PRA CIMA, CORPO
LEVEMENTE INCLINADO PARA TRÁS] ;

FOTO 4: [DE JOELHOS] ;

FOTO 5: [SENTADA, ACENDENDO VELAS] ;

FOTO 6: [SENTADA, CANTANDO DOCTRINA] ;

FOTO 7: [SENTADA, PREPARANDO OFERENDA, CANTANDO PONTO] ;

FOTO 8: [DISPONDO O PREPARO DA OFERENDA EM CIMA DO VESTIDO] ;

FOTO 9: [MÃOS MONTANDO OFERENDA] ;

FOTO 10: [OFERENDA] .

ATO II

O segundo ato representa a energização através do banho de Herondina, e o reencontro com a energia sagrada das encantarias da mata e do rio. O reconhecimento do meu corpo-rio em intercessão com as encantarias das suas profundezas. Herondina também passa pelo seu portal de encantamento através das águas doces da Amazonia.

Imagem 08



Moodboard do Ato II; Fonte: da autora

Roteiro das fotos (ATO II):

EXT. – TARDE.

FOTO 1: [PREPARAÇÃO DO BANHO DE ERVAS];

FOTO 2: [O BANHO DE ERVAS COM CUIA];

FOTO 3: [EVIDENCIAR O CONTATO DAS ERVAS NA PELE];

FOTO 4: [PÉS COM ERVAS NO RIO];

FOTO 5: [REFLEXOS DO ROSTO NO RIO];

FOTO 6: [CORPO EM QUEDA NO RIO];

FOTO 7: [CORPO NA SUPERFÍCIE DA ÁGUA];

FOTO 8: [CORPO SUBMERSO NA ÁGUA, EM MOVIMENTO].

ATO III

O terceiro ato tem como objetivo trazer elementos do arquétipo de Herondina. Diferente de como é visualizada em seus ritos dentro do Terreiro, com as roupas e indumentárias de festejos casa de seus filhos, esta terceiro momento da coleção aborda a imagem de

Herondina através de uma personificação em sua realidade ajuremada, baseada na narrativa oral de povos de terreiro a seu respeito.

Imagem 09



Moodboard do Ato III; Fonte: da autora

Roteiro das fotos (ATO III):

EXT. – TARDE

FOTO 1: [CORRIDA RUMO AO JUREMÁ];

FOTO 2: [UM CORPO NÃO COTIDIANO EM CONTATO COM O DIVINO];

FOTO 3: [SEMBLANTE DE ESTRANHEZA];

FOTO 4: [ESTENDE-SE A MÃO];

FOTOS 5, 6, 7 E 8: [EXPLORANDO OS LIMITES E MOVIMENTOS DE UM CORPO EM ENCANTAMENTO];

FOTO 9: [OLHOS ATENTOS E MÃO EM FIGA];

FOTO 10: [OLHAR ATENTO, CORPO EM PRONTIDÃO].

Organizando as ideias práticas para a execução da *performance etnofotográfica* reunindo objetos, gestos, lugares, etc. Me aproximo do conceito de hierofania, desenvolvido por Mircea Eliade. *Em O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*

a hierofania é a revelação de uma realidade transcendental por meio de algo ordinário. Essa ideia é fundamentada na percepção de que o humano, em sua busca por sentido, reconhece que as manifestações acontecem como formas de conexão através do divino ou com uma realidade superior.

Conexões estas onde, por exemplo, o vestido de pele de onça, a faca amolada, frutas para as oferendas, vestes brancas e tantos outros evidenciados nos campos citados anteriormente, podem se tornar símbolos de algo além de si mesmos, funcionando como mediadores explicativos entre o mundo humano e o sagrado. Através da hierofania, busco marcar neste trabalho a presença do divino na experiência cotidiana.

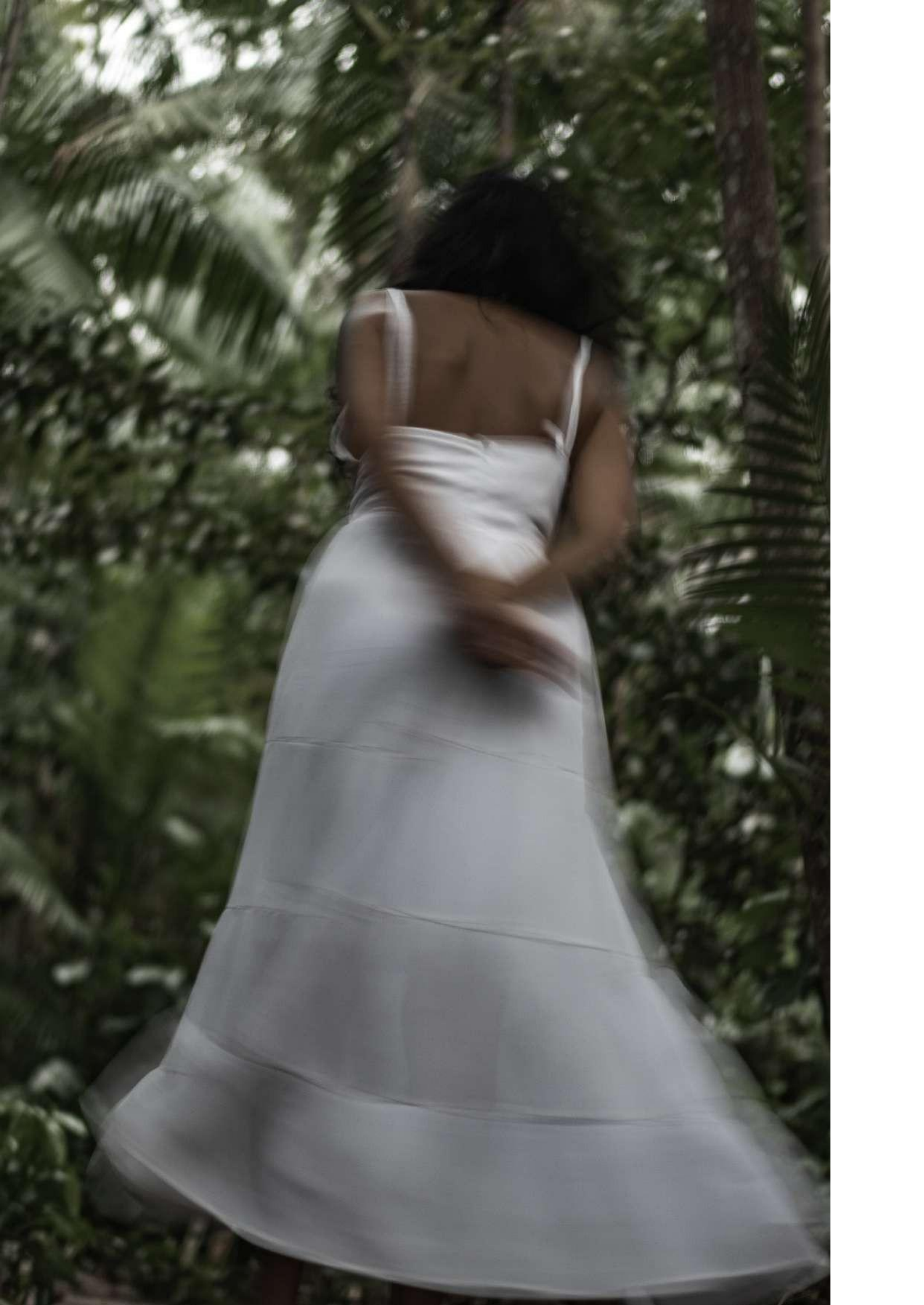
Além disso, a hierofania se manifesta não só no espaço ou nos indumentos selecionados para estarem ali, mas também revela-se em gestos narrativos, que configuram a relação das indumentárias com o transcendente. Essa percepção também é importante para entender diversas culturas e religiões, que estruturam seus mitos, símbolos e práticas a partir dessas manifestações.

A hierofania atua neste trabalho como uma forma de tornar visível o invisível, revelando como o sagrado permeia e transfere significados à vida terrena, buscando oferecer uma lente para compreender a dimensão espiritual de cabocla Herondina no Tambor de Mina e suas formas de transformar o cotidiano em um espaço de contato com o absoluto.

3 - Performance etnofotográfica

Ato I













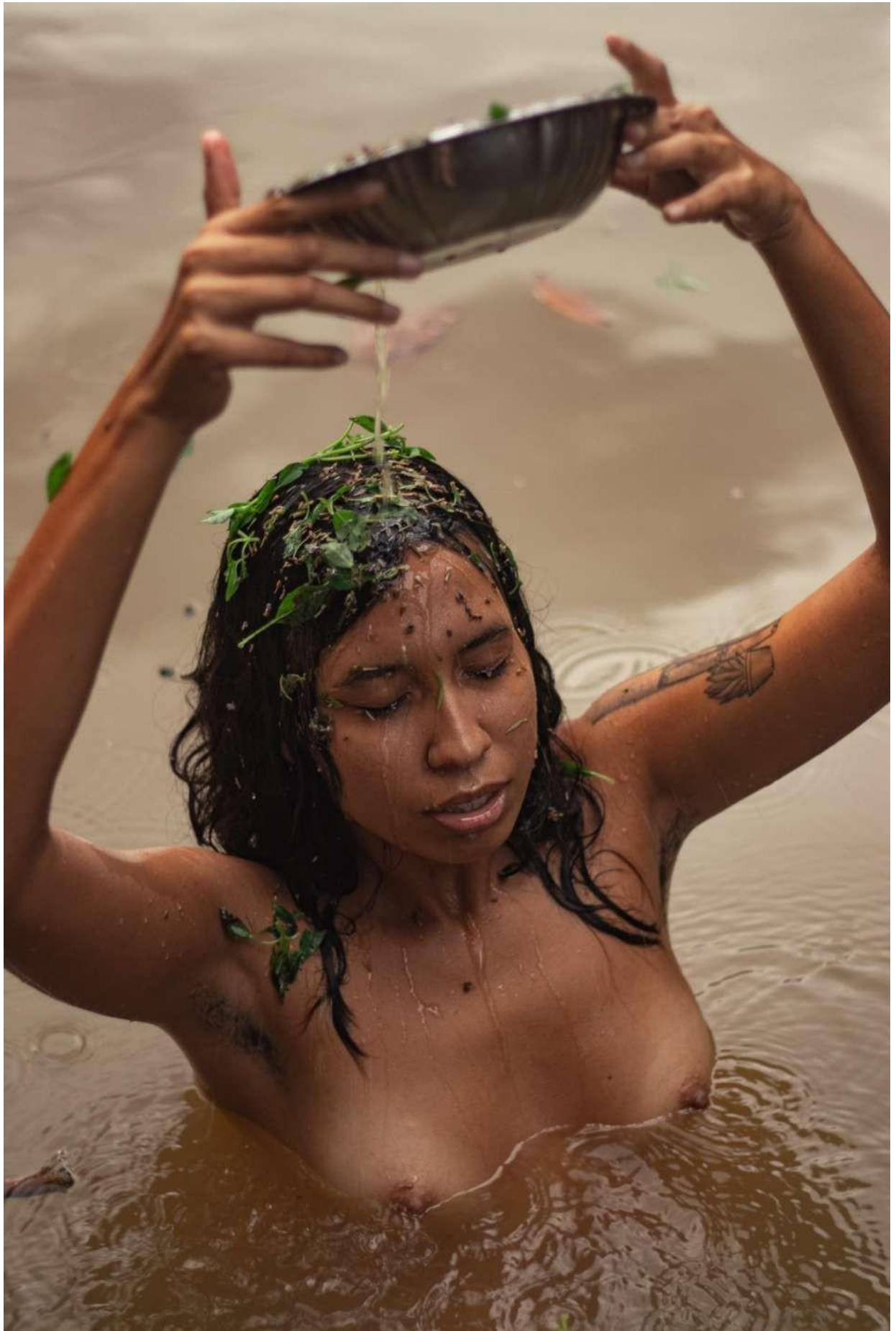




Ato II











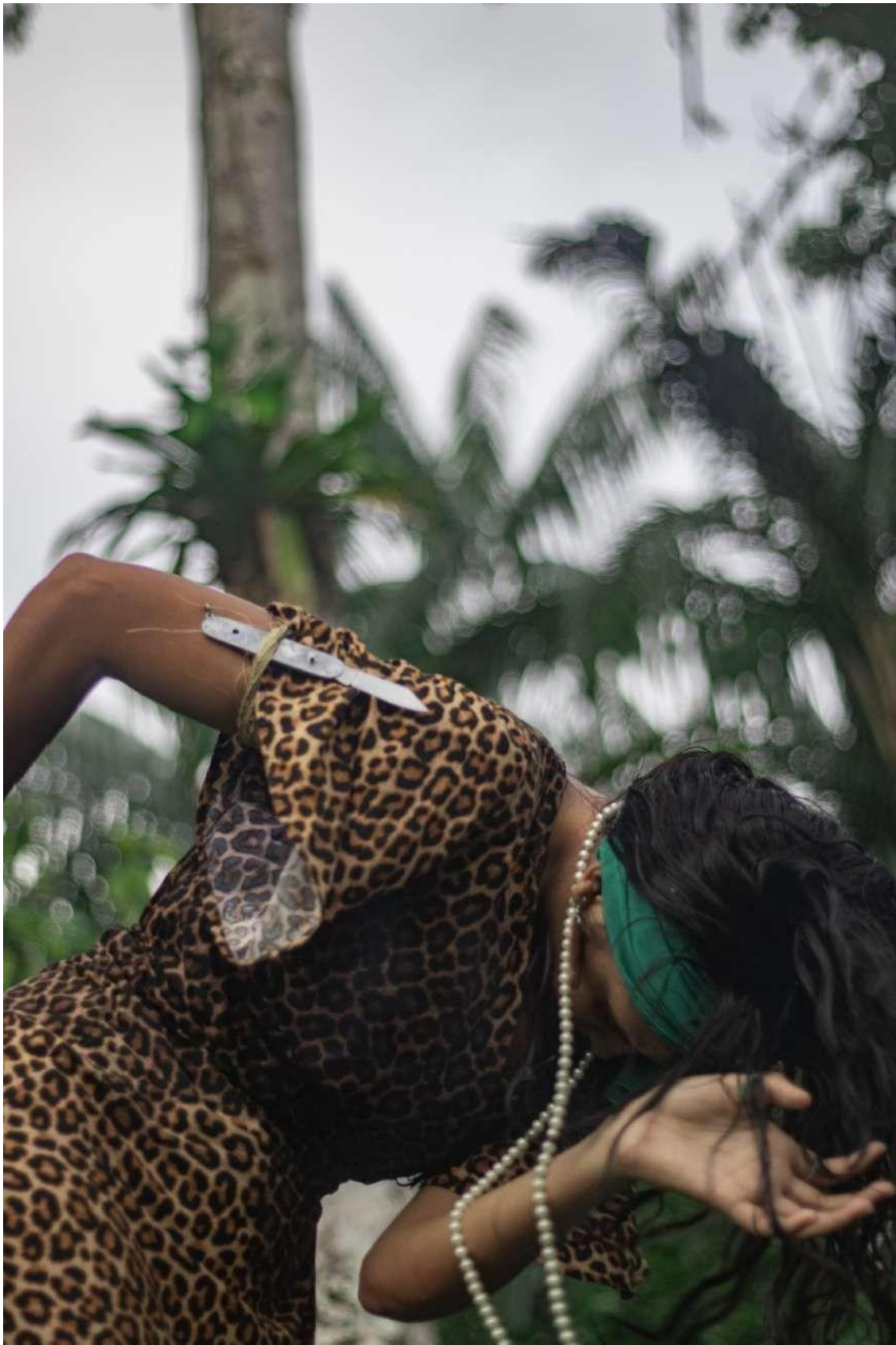
Ato III

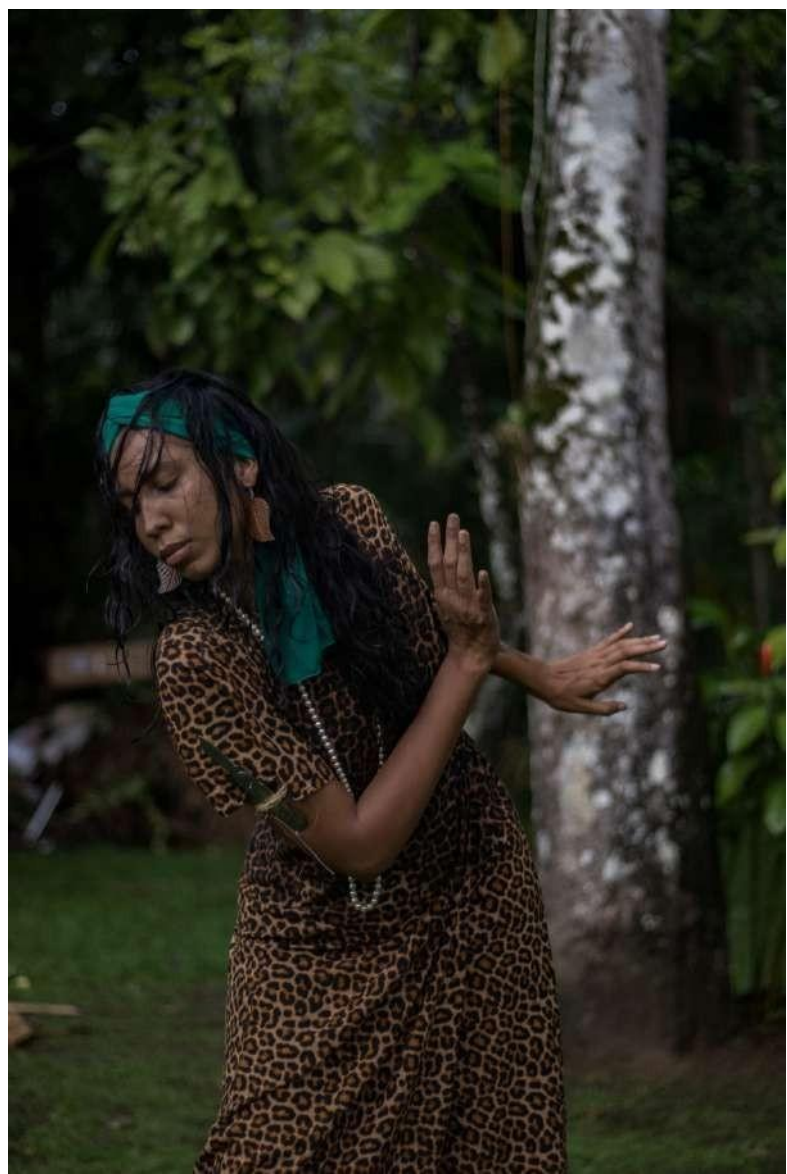
















3.2 - O olhar por trás da câmera e antes da cena

O processo de execução das imagens foi realizado na Ilha do Combu em um dia de muita chuva e nebulosidade na presença de dois importantes amigos também artistas-pesquisadores que fizeram parte do processo desta pesquisa desde o seu princípio, ainda na Escola de Teatro e Dança da UFPA, como citado anteriormente neste texto. As fotos foram feitas por Tarcísio Gabriel, com a presença de Danilo Rocha na assistência de fotografia.

Mencionar o assíduo trabalho de fotografia realizado pelo Tarcísio neste momento do texto, faz-se importante para entender que a execução das imagens relacionadas à minha investigação acerca da performance, encantaria e indumentária teve desde o princípio a presença ativa de suas colaborações e produções fotográficas. Estudamos juntos na Escola de Teatro da UFPA e, novamente mencionando a disciplina de Técnicas Corporais II, que com certeza é um vínculo disparador para esta pesquisa e que torna-se necessária para o entendimento da linearidade dos fatos que busco propor, Tarcísio assim como eu, também passou pelo processo de criação da performance proposta naquele momento.

Para além disso, a produção do material gráfico de divulgação para as redes sociais do evento de finalização da disciplina promovido pela turma, foi encabeçada por ele. O processo de realização destes componentes passou inicialmente pela produção de retratos de cada um dos artistas da turma, relacionando-se alegoricamente com as entidades que cada um representaria.

Imagem 34: Cartaz coletivo



Fonte: Tarcísio Gabriel

Imagem 35: Cartaz individual



Foto: Tarcísio Gabriel

Ainda em minha particular inquietação de compreender e ressignificar signos das indumentárias nos terreiros que já visitava, fui instigada na faculdade de Design durante o ano de 2021, principalmente nas disciplinas de Produção de Moda, ministrada pela professora Susane Pinheiro, e de História da Arte, ministrada por Felicia Maia, a produzir uma coleção de vestimentas, partindo desde o processo de criação de croquis até a confecção das peças e projeto de divulgação. Esta breve e intensa produção realizada após os contatos com Técnicas Corporais II na Escola de Teatro e Dança da UFPA me instigou a produzir vestimentas casuais bebendo da fonte estética de cores e formas nos cultos para Oxum e Iansã no Candomblé.

Imagem 36: Prancha de croquis



Fonte: Sarah Prazeres

Faço a breve menção a respeito deste trabalho para ressaltar não apenas que, certamente, adentrar no processo criativo de produção de vestimentas já com a intenção de emergir na cosmovisão e estética de tradições africanas durante a faculdade de Design, mesmo que rapidamente e com uma profundidade de pesquisa um pouco mais limitada, me possibilitou consolidar um pouco mais a investigação que apresento neste texto. Mas para além disso, também me importa evidenciar a produção deste trabalho também pela presença do fotógrafo, Tarcísio, na execução dele.

Ressalto que as imagens apresentadas na *Performance Etnofotográfica* que proponho, perpassam não somente por um processo de pesquisa individual que atravessa somente à mim, enquanto *performer*, mas também por um percurso de conhecimento íntimo, clareza e

continuidade narratológica que vem sendo compreendida também por quem opera a câmera. No caso da coleção de vestes realizada no curso de Design, a presença de Tarcísio carregada da sensibilidade dos processos de criação que frequentemente atravessamos juntos, também culminou-se em um compilado de fotografias.

Imagem 37: Clarice, Ana Lúcia e Tertuliana



Fotos: Tarcísio Gabriel

Foto 38: Ana Lúcia, Tertuliana e Clarice



Foto: Tarcísio Gabriel

As imagens realizadas neste ensaio, que foi produzido por mim, perpassam por processos de escolhas que conectam desde as cores utilizadas, entre maleabilidade dos tecidos escolhidos, a escolha das modelagens relacionadas à história de cada uma das entidades que naquele momento foram escolhidas como *front* da narrativa, até os indumentos escolhidos para a composição do ensaio fotográfico, que foi composto por três mulheres mais velhas que também se conectam com a continuidade da narrativa ancestral, reunindo Clarice Prazeres, minha avó paterna; Ana Lúcia da Conceição, mãe de Tarcísio e também uma das costureiras responsáveis pela confecção das peças e Tertuliana Lopes, que além de ser uma mulher de teatro e axé, também foi uma grande colega de turma no curso de Teatro.

4- **Considerações finais**

Poder compartilhar o percurso desta pesquisa, que vem sendo realizada há cerca de cinco anos, e entregar um de seus resultados referente ao ciclo que ela e eu percorremos durante os dois últimos anos no mestrado em Estudos Antrópicos na Amazônia, entendo que este texto diz respeito a um recorte de temporal de uma fase que se concretiza aqui, mas que abre margens para o prosseguimento de outras facetas que a observação e os estudos que realizei entre a indumentária, performance e terreiro podem me apresentar.

Durante as pesquisas e vivências que tive em campo, tanto os que foram aqui descritos e evidenciados como pilares para a pesquisa, como também todos os outros visitados por mim durante estes anos, possibilitaram apresentar alguns dos procedimentos e conceitos que apliquei durante meus processos criativos. Ao retomar os objetivos iniciais da pesquisa somados aos diários de campo, *moodboards*, fotografias e outros resíduos de materiais que fizeram parte deste processo, trago vivas em mim sensações e emoções que as experiências entre a academia e o sagrado puderam me proporcionar.

Analisar a indumentária de Cabocla Herondina e enxergar seus signos como potência criadora da imagem em uma *Performance Etnofotográfica*, é a margem que posso “enquadrar” nesta pesquisa na delimitação do que foi percorrido até aqui, mas que não limita os outros possíveis percursos que posso desdobrar a partir de agora através dela, pelo contrário, sinto que me capacita e que cria uma base sólida de entendimento teórico sobre os marcadores sociais que rodeiam a realidade das religiões de matrizes africanas no Brasil.

Na escrita deste texto, que também considero como um memorial descritivo, fui percebendo pouco a pouco que enxergar as práticas artísticas que desenvolvo é também me enxergar enquanto objeto da minha pesquisa, é mergulhar na subjetividade das memórias que me possibilitam criar e contemplar o diálogo com as vivências estéticas que me comovem interna e externamente. Entendo que a entrega de um resultado final em uma pós graduação potencializa a discussão enquanto instrumento de produção científico, tanto na construção de múltiplos saberes que operam concomitantemente nas artes da cena, como também acerca das discussões sobre imagem, antropologia e religião. Mas enxergar a potência da produção acadêmica como aglutinadora de importantes discussões no debate que envolve sociedade e suas culturas, não é a medida final para a realização desta pesquisa.

Mas como cortar o cordão umbilical e entregar ao mundo algo tão particular? Visualizar as imagens aqui apresentadas como um corpo não-transeunte me permite acreditar nos desdobramentos possíveis para a veiculação da pesquisa de forma que ela possa ocupar espaços de caráter artístico, como por exemplo, através de mostras, feiras expositivas, galerias, realizações museais, colagens,

encartes gráficos e outras produções que possibilitem expor o material de maneira individual e/ou colaborativa.

Por ser uma pesquisa que transita entre as minhas memórias, desde aquelas da infância que têm a opacidade mais fraca, até as que me marcam na adolescência e na vida adulta, me induzem a manter o eu lírico ativo ao decorrer deste texto, de forma que busco cuidadosamente criar relações entre os dispositivos externos que me atravessam na materialidade das coisas que vivi.

Durante este processo de criação, os indumentos que compuseram o resultado final da *Performance Etnofotográfica* anteriormente apresentada, foram adquiridos através de acervos pessoais meus e de pessoas próximas a pesquisa após as análises do que havia sido filtrado nos mapas mentais e *moodboards*, dessa forma, os indumentos foram definidos de maneira implicada ao corpo, ou seja, não houve uma construção prévia de uma corporeidade para depois se pensar em uma indumentária para vesti-la, mas sim um processo de experimentação mútuo, em que busco que as partituras corporais das fotografias pudessem se relacionar com as imagens vistas durante os ritos de Herondina nos terreiros visitados.

Revisitando as produções imagéticas realizadas anteriormente na linearidade desta pesquisa, percebo que fui construindo uma espécie de exercício que contribuiu para que as experimentações durante este processo pudessem ser melhor exploradas com um foco específico, mesmo que ocupando ao mesmo tempo diferentes campos de atuação. Neste sentido, entendo que a relação entre o meu corpo e a materialidade da indumentária foi ficando cada vez mais integrada, possibilitando perceber com clareza o amadurecimento ao decorrer das camadas que constituem este processo criativo.

Reconheço que possam existir lacunas entre a intensidade do que foi vivido e a preocupação constante do que foi apresentado, buscando associar sempre a prática de campo e de vida às referências teóricas apresentadas que nem sempre trazem em sua completude a dimensão do que poderia ser dito. No entanto, entendendo que este não é o início e nem o fim da produção contínua desta investigação, percebo que as escolhas que aqui permanecem me induzem ao caminho do pensamento *Oxunista* que propõe Wanderson Flor do Nascimento (2021), onde tudo o que perpassa neste processo de criação, não se limita entre o “*ou isto*” “*ou aquilo*”, mas perpassa pela lógica do “*isto e aquilo*”, “*isto também*”.

Adentrar às cosmovisões das encantarias, atrelando às genuínas experiências que rodeiam a realidade do cotidiano na Amazônia e somando aos trabalhos antropológicos já realizados dentro desta conjuntura na região, que também foram apresentados ao decorrer deste texto, torna possível compreender que a pesquisa contribui com veemência para o campo dos estudos culturais amazônicos, na documentação etnocenológica e etnofotográfica, e também no entendimento de como opera a dinâmica espiritual em alguns terreiros de Tambor de Mina no estado do Pará.

Acredito que os processos de criação performáticos com observação e atuação da indumentária no foco central de construção artística que aqui foram descritos e apresentados, me mostraram um entendimento mais amplo sobre o funcionamento acadêmico e possibilidades de desdobramentos artísticos em outros ciclos criativos enquanto atriz, performer, designer e escritora dentro do contexto da interdisciplinaridade, que proporciona e desmistifica cada vez mais o entrecruzamento de múltiplas áreas.

Durante os trabalhos que venho desenvolvendo dentro do contexto da universidade, desde a Escola de Teatro e Dança da UFPA até o Programa de Pós Graduação em Estudos Antrópicos na Amazônia, e também nas idas aos terreiros mencionados, Terreiro Espírita Zé Raimundo, Terreiro Dois Irmãos, Ilê Ashé Omin Apará, percebo a recorrente importância da coletividade, já que os processos de entendimento para a concretização do que está sendo entregue tiveram participação ativa dos indivíduos envolvidos, que mesmo não intencionalmente, foram propositores e cocriadores.

Por fim, percebo que esta pesquisa pode ser entendida como uma maneira alternativa de refletir sobre encantaria, performance, indumentária e processos metodológicos em artes, a partir da relação que permeia a continuidade do sentir, que se permite aos atravessamentos e aceita o variável. Busquei nesta pesquisa procurar o que há de mais lógico no lirismo que me perpassa, na confiança de poder fazer do conhecimento uma vazante, de entender a criação ativa como água viva, que deságua pelas brechas do que tenta segurá-la.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. 1977

BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. **Opus**, v. 23, n. 1, p. 147-165, 2017.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia. **R. bras. est. pres.**, Porto Alegre, v.1, n.2, p. 346-359, jul./dez., 2011.

CAMPELO, Marilu Márcia; DE LUCA, Taissa Tavernard. **As duas africanidades estabelecidas no Pará** The two kinds of “africanities” in Pará–Brazil.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama, ritual e performance em Victor Turner. **Sociologia & Antropologia**, v. 3, n. 6, p. 411-440, 2013.

CORREIA, Paulo Petronilio. Corpo-Transe no Candomblé: performance e cotidiano. **ARTEFACTUM-Revista de estudos em Linguagens e Tecnologia**, v. 8, n. 1, 2014.

DA COSTA PEREIRA, Anderson Lucas. A festa da princesa Mariana: a dança revelando a "turquia cabocla" na Amazônia. Proa: **Revista de Antropologia e Arte**, v. 8, n. 2, p. 67-87, 2018.

DE CASTRO, Eduardo Viveiros. Sobre a noção de etnocídio, com especial atenção ao caso brasileiro. Mimeograph, undated. **shorturl. at/gIX78**, 2017.

DE OLIVEIRA RIOS, João Tadeu. A Etnocenologia na Amazônia: Trajetos-Projetos-Objetos-Afetos [Miguel Santa Brígida]. **Repertório**, p. 13-23, 2015.

DO NASCIMENTO, Wanderson Flor. Em torno de um pensamento oxunista: Ìyá descolonizando lógicas de conhecimento. **Revista de Filosofia Aurora**, v. 33, n. 59, 2021.

DOS SANTOS FERNANDES, Daniel; DOS SANTOS FERNANDES, José Guilherme. Imagens e palavras na escritura da narrativa etnofotográfica: notações metodológicas. **Revista Territórios e Fronteiras**, v. 12, n. 1, p. 72-89, 2019.

DOS SANTOS FERNANDES, José Guilherme. Vozes dissonantes: tensões entre autoria e testemunho. **Boitatá**, v. 7, n. 14, p. 157-171, 2012.

DUMAS, Alexandra Gouvea. Corpo em Cena: oralidade e etnocenologia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 2, n. 1, p. 148-162, 2012.

DUQUE, João Manuel. Filosofia e **Teologia da Revelação. Repensar a Teologia. Recuperar o cristianismo**. Homenaxe a Andrés Torres Queiruga, p. 74-82, 2012.

Ernst Cassirer. A Filosofia das Formas Simbólicas. Vol. III. São Paulo, **Editora Martins Fontes**, 2021.

FEDERIZZI, Carla Link et al. **O MOODBOARD COMO FERRAMENTA METAPROJETUAL: um estudo sobre o caso Smart!.** In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN. 2014. p. 1-12.

FERNANDES, José Guilherme. N'Amazônia Oriental - Estudos e Proposições Para Entender a Região. **Paka-tatu**, 2019.

FERRETI, Mundicarmo. **TAMBOR DE MINA E UMBANDA: O culto aos caboclos no Maranhão**. 1996

FERRETTI, Mundicarmo. **Encantados e encantarias no folclore brasileiro**. 2008.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura. Quem eram os pajés científicos? Trocas simbólicas e confrontos culturais na Amazônia, 1880-1930. In: FONTES, Edilza (org.) Coleção Contando a História do Pará: diálogos entre Antropologia e História. Belém: **e.Motion**, 2003.

JORGE DE MELO, Diogo; COELHO CAMPOS, Marcelo. **Terreiro Dois Irmãos como um espaço museal da cidade de Belém (PA)**. Mouseion (19817207), n. 44, 2023.

KRENAK, Ailton. Idéias para Adiar o fim do Mundo. **Companhia das Letras**, 2019.

LANE, Kate. Odara: estética e identidade na indumentária de festa no Candomblé Queto. **Arte & Ensaios**, n. 29, p. 50-57, 2015.

Leonardo Boff. Tempo de transcendência: O ser humano como projeto infinito. 1ª edição. São Paulo. **Editora Vozes**, 2009.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. A arte como encantaria da linguagem. Belém: **Editora Escrituras**, 2008.

MAINARDES, Jefferson. Pesquisa etnográfica: elementos essenciais. BOURGUIGNON, Jussara Ayres. Pesquisa Social: Reflexões teóricas e metodológicas. Ponta Grossa: **Toda Palavra**, p. 99-124, 2009.

Mendes, Ana Flávia. Dança imanente: Uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Avesso: 2. 1ª edição. Belém: **Editora Escrituras**, 2010.

Mircea Eliade. O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões. 1ª edição. São Paulo: **Editora Martins Fontes**, 1992.

MORIN, Edgar. Sobre a estética. Rio de Janeiro: **Pró-saber**, 2017.

PINHEIRO, Letícia Corrêa da Silva et al. **Perfomances vestíveis: processos de criação a partir das relações entre a atriz-performer, o figurino e a cidade**. 2018.

REY, Alain (Org.). Dictionnaire Historique de la Langue Française. Paris: **Dictionnaires Le Robert**, 1998.

ROCHA, Danilo José. Bienal das Amazônias. Contemporary And, 2023. **Disponível em:** amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/bienal-das-amazonias/

SANTAELLA, Lucia. Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual, verbal. São Paulo: **Iluminuras**, 2001.

SARAMAGO, José. O Conto da Ilha Desconhecida. **Assírio & Alvim**, 1997.

SI, Erica et al. Corpo e não-corpo: ressignificando memórias e territórios através da fotoperformance. 2020.

SOMÉ, Sobonfu. O Espírito da Intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos. São Paulo: **Odysseus Editora**, 2003.

SOUZA, Luiza Monteiro et al. **Encantaria-corpo: processos de criação e poéticas em dança**. 2022.

TURNER, Victor Witter; SCHECHNER, Richard. **The anthropology of performance**. 1988.

VAN GENNEP, Arnold. Os ritos de passagem. **Editora Vozes Limitaa**, 2014.

WAGLEY, Charles. Uma comunidade amazônica: estudo do homem nos trópicos. **Brasiliiana**, 1957.