



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

ANA CAROLINA MARCELIANO NUNES

**ATOS PERFORMATIVOS DE UMA BUFONARIA MATUTA:
Arte, Cura e Ancestralidade em Belém do Pará.**

BELÉM

2025

ANA CAROLINA MARCELIANO NUNES

ATOS PERFORMATIVOS DE UMA BUFONARIA MATUTA:

Arte, Cura e Ancestralidade em Belém do Pará.

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre (a) em Artes.

Orientador(a): Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida

Linha de Pesquisa: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes.

BELÉM

2025

**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)**

M314a Marceliano Nunes, Ana Carolina.
Atos Performativos de uma Bufonaria Matuta: : Arte, Cura e
Ancestralidade em Belém do Pará / Ana Carolina Marceliano
Nunes, . — 2025.
151 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^ª. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim
Almeida

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em
Artes, Belém, 2025.

1. Corpo-encruzilhada-fêmea. 2. Teatro de rua. 3. Mulher
bufona. 4. Teatro da cura. 5. Oralituras. I. Título.

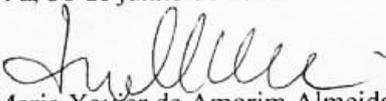
CDD 791.092



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.**

Aos trinta (30) dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e cinco (2025), às dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Dissertação de Ana Carolina Marceliano Nunes, intitulada: **ATOS PERFORMATIVOS DE UMA BUFONARIA MATUTA: Arte, Cura e Ancestralidade em Belém do Pará**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Presidente), Maria dos Remédios de Brito (Examinador Interno), Patrícia Mara de Miranda Pinheiro (Examinador Externo ao Programa). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, passou a palavra à mestranda, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação () aprovação (X)**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da banca e pela mestranda. Belém-Pa, 30 de junho de 2025.


Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Presidente)


Maria dos Remédios de Brito (Examinador Interno)


Patrícia Mara de Miranda Pinheiro (Examinador Externo)


Ana Carolina Marceliano Nunes (Discente)



Dedicado às Julietas Hernandez.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Heloisa, meu pai Laércio, toda minha gratidão. Ao meu irmão e cunhada que me deram os melhores presentes do mundo, meus sobrinhos que eu tanto amo, Laura Carolina, José Pedro e André Laércio. Agradeço à Mãe Rita D'Oxum, Tereza Tupinambá e Wlad Lima, mulheres de cura que inspiram e fortalecem outras mulheres com suas existências, conhecimento que traz luz ao mundo. Agradeço à orientação de Ivone Xavier, que segurou minha mão desde o primeiro momento e expandiu meus horizontes. À banca por suas generosas e afáveis considerações, Maria dos Remédios e Patrícia Pinheiro. À esta casa UFPA e o Programa de Pós Graduação em Artes que acolheram esta pesquisa e à bolsa CAPES que subsidiou este estudo do início ao fim, a estas instituições públicas o meu muito obrigada. Agradeço aos companheiros do Dirigível Coletivo de Teatro e Circo Matutagem que dividem as agruras e multiplicam as alegrias deste ofício na cidade de Belém. Agradeço às minhas ancestrais, elas que vieram primeiro e que aqui comigo permanecem, intuição que me acompanha e ensina a cada dia, em especial minha avó Deltrudes e bisavó Honorata. Gratidão à Julieta Hernandez e Darcy Cezário Franca, inspirações para toda vida e além. Agradeço a todos os criadores que de alguma forma compartilharam deste processo de criação ao longo da última década, me ensinando no caminho, a começar por Ruber Sarmiento que além de esposo e grande amor da vida é um mestre da palhaçaria, adepto de todos os tipos de bobagens. Agradeço também a Paula Nayara e sua bufa Elza, melhor amiga de Darcy. E a todos os artistas que compartilharam de seus saberes e contribuíram fortemente nesse processo de criação, Aníbal Pacha, Tainah Fagundes, Rodolfo Mendonça, Liliane Moreira, Rafael Samora, Lilly Silva, Edson Elias, Vitor Nina, Armando de Mendonça, Paulo Ricardo Nascimento, Maurício Franco, Coletivo Viramundo. Agradeço a toda a irmandade do Chão de Tupinambá, a Casa de Cabocla Iracema, meus padrinhos e irmãos de santo, à T.E.U.C.Y., à Clínicas do Sensível. Agradeço ao povo da rua e da floresta. Aos encantados, guias e seres de luz que me acompanham, rondam, guardam e protegem este fazer artístico na rua.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

Esta força é muito simples, todo mundo vê mas passa por ela e não procura compreender. (Mestre Irineu Serra, “Confia” hino recebido entre as décadas de 60 – 70.)

RESUMO

NUNES, Ana Carolina Marceliano. ATOS PERFORMATIVOS DE UMA BUFONARIA MATUTA: Arte, Cura e Ancestralidade em Belém do Pará. 2025. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2025.

O presente trabalho é fruto da pesquisa “Atos performativos de uma bufonaria matuta - Arte, Cura e Ancestralidade em Belém do Pará”, dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, 2023. A pesquisa investigou o processo de criação voltado à bufonaria e ao teatro de rua, que vem sendo desenvolvido desde 2015, com o foco no cruzamento de saberes que esta criação cênica tem articulado ao longo dos anos, propondo a reflexão teórico-poética a partir de atos performativos de cura da bufonaria matuta. A escrita traz à tona as seguintes questões: É possível por meio da arte reconectar saberes apagados pelo tempo? De que forma saberes característicos da Amazônia paraense podem resistir ao projeto colonial? Poderá a arte ser um canal de reconexão com a ancestralidade e resgate de memórias? Como atos performativos de cura através do humor podem fazer frente às estruturas hegemônicas de poder, que causam o adoecimento das populações e sua marginalização? Norteada pela cosmovisão contracolonial (Santos, Krenak) a pesquisa trabalha com a encruzilhada epistemológica (Martins) que converge três caminhos principais: arte, cura e ancestralidade; por meio da bufonaria (Bosque; Brondani; Freire; Marques;) e dos atos de cura (Almeida e Lima; Jung; Miranda; Souza), a oralitura de um corpo-encruzilhada-fêmea faz emergir subjetivações de origem cabocla da Amazônia paraense.

Palavras-chave: Teatro de rua. Mulher bufona. Teatro da cura. Oralituras. Corpo-encruzilhada-fêmea.

RESÚMEN

NUNES, Ana Carolina Marceliano. ACTOS PERFORMATIVOS DE UN BUFÓN RURAL: Arte, Curación y Ancestralidad en Belém do Pará. 2025. Disertación (Maestría en Artes) – Programa de Postgrado en Artes, Universidad Federal de Pará, Belém, 2025.

Este trabajo es resultado de la investigación “Actos performativos de bufonería campestre - Arte, Cura y Ancestralidad en Belém do Pará”, disertación de maestría del Programa de Posgrado en Artes de la UFPA, 2023. La investigación indaga en el proceso creativo centrado en la bufonería y el teatro de calle, que se viene desarrollando desde 2015, con foco en la intersección de saberes que esta creación escénica ha articulado a lo largo de los años, proponiendo una reflexión teórico-poética basada en actos performativos de curación de la bufonería campestre. Este escrito plantea las siguientes preguntas: ¿Es posible reconectar conocimientos borrados por el tiempo a través del arte? ¿Cómo pueden los conocimientos característicos de la región amazónica de Pará resistir al proyecto colonial? ¿Puede el arte ser un canal para reconectar con la ascendencia y recuperar recuerdos? ¿Cómo pueden los actos performativos de curación a través del humor confrontar las estructuras de poder hegemónicas que causan que las poblaciones se enfermen y se marginen? Guiada por la cosmovisión contracolonial (Santos, Krenak), la investigación trabaja con la encrucijada epistemológica (Martins) que converge tres caminos principales: arte, sanación y ancestralidad; a través de bufonadas (Bosque; Brondani; Freire; Marques;) y actos de curación (Almeida e Lima; Jung; Miranda; Souza), la oralitura de un cuerpo-encrucijada femenino saca a relucir subjetividades de origen caboclo de la Amazonía de Pará.

Palabras clave: Teatro callejero. Mujer bufona. Teatro de curación. Oralituras. Cuerpo-encrucijada-femenino.

INTRODUÇÃO

Barriga d'água, Quebranto, Espinhela caída, entrevamento de coluna, febre por dentro, dor na pente, dor na mãe do corpo, peito rasgado, olho gordo e gorpe de teçado? Darcy resolve! Entre o riso e o xamanismo, entre a máscara e o boneco, vem das margens que separam a floresta e a cidade, uma bufa mandingueira, para desatar o mau-olhado e o mau humor com a brincadeira.

(Espetáculo *Ce Deus Eco Nois*. MARCELIANO; SARMENTO, 2020)

O trecho citado é extraído da sinopse do espetáculo *Ce Deus Eco Nós*, estreado em 2020 como um dos resultados do processo de pesquisa e criação voltado à bufonaria e ao teatro de rua, que vem sendo desenvolvido por mim desde 2015. Esta pesquisa me conduziu a muitos territórios – geográficos, temporais, existenciais-, por meio de um fluxo de acontecimentos errantes, isto é, experimentando a criação e pesquisa artística em movimento, no contato com a rua, com a floresta, e em convívio com as pessoas que nela estão, as populações da margem. São populações marginalizadas pelas estruturas hegemônicas de poder que têm suas existências fragilizadas a partir da negação de direitos, seja pela invasão de terras indígenas, destruição de rios e florestas em favor do capital, ou pela negação ao direito de ocupação das cidades e de direitos básicos das pessoas em situação de rua. Minha trajetória enquanto artista, professora e pesquisadora tomou o caminho do cuidar quando passei a trabalhar diretamente com estas populações, pessoas em situação de rua e povos indígenas.

A presente escrita investigou o cruzamento de saberes que a criação cênica da Bufo Darcy tem articulado ao longo dos anos, propondo a reflexão teórico-poética à partir de atos performativos de cura com a bufonaria matuta.

A investigação partiu das seguintes questões problema: É possível por meio da arte reconectar saberes apagados pelo tempo? De que forma saberes característicos da Amazônia paraense podem resistir ao projeto colonial? Pode a arte ser um canal de reconexão com a ancestralidade e resgate de memórias? Como atos performativos de cura através do humor podem fazer frente às estruturas hegemônicas de poder, que causam o adoecimento das populações e sua marginalização? Diante desta problematização, intuo que é possível por meio da arte inspirar o sonho, à partir da visão de Krenak,

Um outro lugar que a gente pode habitar além dessa terra dura: o lugar do sonho. Não o sonho comumente referenciado de quando se está cochilando ou

que a gente banaliza “estou sonhando com o meu próximo emprego, com o próximo carro”, mas que é uma experiência transcendente na qual o casulo do humano implode, se abrindo para outras visões da vida não limitada. Alguns xamãs ou mágicos habitam esses lugares ou têm passagem por eles. São lugares com conexão com o mundo que partilhamos; não é um mundo paralelo, mas que tem uma potência diferente. (2020. Pg. 32)

Acredito que um artista verdadeiramente engajado em seu ofício se assemelha a um Xamã ou feiticeiro, capaz de transitar entre a vida comum e o mundo do sonho, e desta forma dar passagem a quem se dispôr a visitar novos mundos, dilatando as possibilidades de existência. Intuo que o teatro de rua, no caso os atos performativos de uma bufonaria matuta, pode dar passagem ao sonho para aqueles que se dispõem a participar, o público. Ao entrar neste universo, ele - o público, é colocado no exercício de brincar de faz de conta, se construindo no ritmo em que a história é contada e, ao se ver no outro (atriz) rememora e recria suas próprias histórias, se conectando outra vez com sua ancestralidade. Meu intuito como artista, performer, bufa, sonhadora, é que a partir do meu ofício teatral eu possa inspirar no outro o desejo do sonho, de modo que as narrativas de origem de cada um possam ser revisitadas e até mesmo recriadas, talvez assim possamos juntos reordenar padrões, valores e condutas para que nossa existência não se resuma a meras repetições do que é imposto pelo projeto colonial.

Para reconhecer a relevância de uma produção teórica que advém do olhar do criador sobre a própria obra, o método cartográfico, Deleuze e Guattari¹, foi a metodologia eleita para o trabalho, e que autoriza esta escrita em primeira pessoa, abrindo espaço para a subjetividade, elemento fundamental na criação e pesquisa em artes, norteadas pela cosmopercepção e posicionamento contracolonial de Nego Bispo e Ailton Krenak. A pesquisa trabalha com a encruzilhada epistemológica, de Leda Maria Martins, que converge três caminhos: arte, cura e ancestralidade; por meio da bufonaria (Brondani; Bosque; Freire; Flores; Leqoc; Marques) e dos atos de cura (Almeida; Lima; Jung; Miranda; Souza), e é, a partir da performatividade de um corpo-encruzilhada-fêmea, que emergem subjetivações características da Amazônia paraense.

Movida por estas reflexões e pelo interesse em aprofundar saberes que atravessam o processo de criação artística enquanto conexão com memórias ancestrais,

¹ Foi tomado como referência a obra “Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia”, volume único, 2021.

trago minhas histórias de vida dentro do ato performativo de cura, conduzido pela tríade: bufa Darcy, sua Mãe feiticeira e sua Avó cobra.

A pesquisa trata de reconstruir, preservar e socializar histórias pessoais e familiares que também fazem parte do imaginário amazônico paraense, com a intenção de partilhar os saberes que carrego e ir ao encontro do que o outro traz consigo. Para a criação desta cartografia trago o conceito de “oralituras”, de Leda Maria Martins (2024, 2021) na utilização de falas que carregam saberes e fundamentos ancestrais que chegaram a mim à partir do convívio com três mulheres curandeiras: Tereza Tupinambá – Madrinha da Casa Espiritualista de Santa Maria - Chão de Tupinambá, situada na ilha de Colares/PA, Wlad Lima - Artista-analista criadora da Clínicas do Sensível, em Belém/PA e Mãe Rita d’Oxum - Rita Souza, Ya Gedeunsú da T.E.U.C.Y./ Terreiro de Tambor de Mina Nagô, em Ananindeua/PA, também foram realizadas entrevistas com elas, que irão compor a escrita.

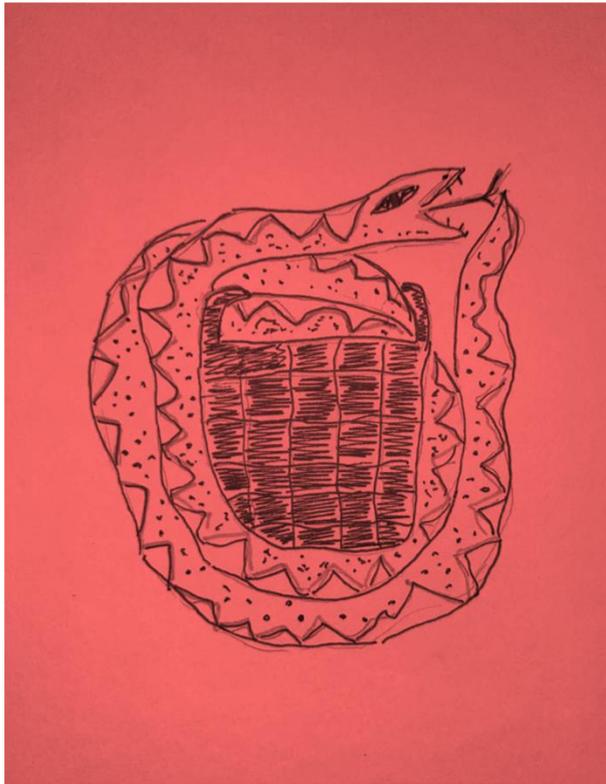
Esta dissertação está dividida em três livretos, não há uma ordem estabelecida para esta leitura, cabe ao leitor fazer a escolha. Um deles é intitulado “Encruzilhada-Fêmea”, trata de apresentar os conceitos norteadores: Oralitura, Tempo espiralar (Leda Maria Martins, 2024, 2021) Performatividade (Richard Schechner, 2003), Cosmovisão contracolonial (Nego Bispo 2023, 2015; Ailton Krenak 2020, 2019), noções de Bufonaria Feminina (Marcia Gonzaga de Jesus Freire 2019; Joyce Aglae Brondani 2019,2017; Daiani Picoli 2022) e Encruzilhada-Fêmea (Rita Souza, 2024). Neste escrito são apresentadas as encruzilhadas de pesquisa: Arte Y Cura Y Ancestralidade; Darcy Y Sua mãe feiticeira Y Sua avó cobra.

No livreto “ISSO NÃO É UM BUFÃO” há o relato do processo de criação de uma bufonaria na Amazônia enquanto parte de um legado mulherístico brasileiro. Essa escrita apresenta um breve apanhado da produção acadêmica sobre bufonaria feminina no Brasil, levantando a produção intelectual sobre o tema e nomes de mulheres bufas, artistas pesquisadoras que se dedicam a esta linguagem, seja enquanto atrizes, docentes ou pesquisadoras na área. Além do levantamento bibliográfico sobre o tema no contexto brasileiro a escrita registra também parte do processo de criação da bufa Darcy e sua poética matuta em Belém do Pará, à partir do relato de minha trajetória artística enquanto atriz/performer de rua, demarcando as influências estéticas e políticas do teatro paraense que atravessam este processo de criação, neste relato são apresentadas

as encruzilhadas: Bufonaria y Matutagem y Teatro do oprimido; Bufonaria na Europa y Brasil y Amazônia.

O terceiro livreto chama-se “O Livro de Receitas da Darcy”, nele estão reunidas cartas aos vivos e aos mortos, receitas de curas amazônicas e a descrição de fragmentos do ato performativo “Quem Procura Cura” a partir da apresentação da equipe envolvida no projeto, considerando todos os seres presentes no ato, sejam estes humanos, plantas, vivos, mortos, visíveis ou invisíveis. Também apresenta a discussão sobre processos de cura pela arte dentro da ótica da psicologia analítica de Carl Gustav Jung (2011, 2008, 2002, 2000), partindo da análise do diálogo entre atriz e personagem por meios de cartas. Neste livreto são apresentadas as encruzilhadas: Sacudimento com folhas Y Banhos de garrafada Y Embrocamento de garganta; Mãe Heloísa Y Avó Deltrudes Y Bisavó Honorata; Atriz Y Público Y Invisíveis; a Rua Y a Floresta Y o Astral; Umbanda Y Santo Daime Y Clínicas do Sensível.

A escrita não apresenta considerações finais haja visto que não possui linearidade, tampouco um final. Esta cartografia se propõe a capturar os rastros deixados neste processo de criação artística de si, pela bufa Darcy, em um movimento contínuo onde atriz procura a bufa, que por sua vez persegue a atriz, duas existências em busca do encontro impossível, pois que partilham do mesmo corpo, corpo-encruzilhada-fêmea.



ENCRUZILHADA-FÊMEA



ENCRUZILHADA-FÊMEA
<https://youtu.be/t9p0sBsT4qw>

O povo queria matar uma mulher
O padre não concordou
E a rezou com muita fé
(2x)

Ele era pecador
E na fogueira morreu junto
Foi parar lá no inferno
Aquele casal de defunto

Ela se juntou às cinzas
Gargalhou à luz da lua
A mulher virou Mulambo
E o padre seu Tranca Ruas

Foi condenada
Pela lei da inquisição
Para ser queimada viva
Sexta-feira da paixão
(2x)

O padre rezava
E o povo acompanhava
Quanto mais o fogo ardia
Ela dava gargalhada
(2x)

(Ponto de Umbanda de Maria Mulambo)

SUMÁRIO
ENCRUZILHADA FÊMEA

| | |
|---|-----------|
| ▼ ENCRUZILHADA FÊMEA | 6 |
| ○ Darcy, sua mãe feiticeira e a avó cobra | 16 |
| ○ Arte, Cura e Ancestralidade..... | 20 |
| ● Cura..... | 21 |
| ● Arte | 28 |
| ● Ancestralidade..... | 34 |
| ■ REFERÊNCIAS | 39 |

LISTA DE FIGURAS
ENCRUZILHADA FÊMEA

| | |
|---|----|
| Figura 1: Imagem disparadora produzida na disciplina Pesquisa e Procedimentos Metodológicos em Artes..... | 13 |
| Figura 2: Mapa de encruzilhadas da pesquisa | 15 |
| Figura 3: Darcy atendendo em seu “consultório de psicologia popular de rua”. | 17 |
| Figura 4: Mãe de Darcy, velha feiticeira | 17 |
| Figura 5: Darcy discute com sua Avó Cobra..... | 18 |
| Figura 6: Avó Deltrudes, Mãe Heloísa e eu. | 19 |
| Figura 7: Avó Deltrudes, Bisavó Honorata, Avô José | 19 |
| Figura 8: Card de divulgação da primeira experimentação cênica com bufonaria. | 30 |
| Figura 9: Apresentação no Casarão do boneco do espetáculo “Natal Bufo”. | 30 |
| Figura 10: Projeto A Bufo Ceia, apresentação na praça Magalhães..... | 31 |
| Figura 11: Bolsa de Pesquisa “A bufo Gira O Mundo Vira”, São Paulo/SP..... | 31 |
| Figura 12: Darcy ao longo de uma década. | 32 |
| Figura 13 – Galho de Mangueira com as fotos de mulheres da família. Minha tia Mariana em destaque. | 38 |

ENCRUZILHADA FÊMEA ENCRUCIJADA FEMENINA

Resumo

A escrita a seguir integra a pesquisa “Atos Performativos de uma Bufonaria Matuta: Arte, Cura e Ancestralidade em Belém do Pará.”, dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, 2023-2025. Esta é uma cartografia (Deleuze e Guattari, 2021) que investiga o processo de criação voltado à bufonaria e ao teatro de rua, que vem sendo desenvolvido desde 2015, com o foco no cruzamento de saberes que esta criação cênica tem articulado ao longo dos anos, propondo a reflexão teórico-poética à partir de atos performativos de cura da bufonaria matuta. A escrita traz à tona a reflexão sobre os atos de cura da bufa Darcy como forma de reconectar saberes apagados pelo projeto colonial, movida pela questão: Poderá a arte ser um canal de reconexão com a ancestralidade e resgate de memórias? Para responder, este estudo se norteia por uma cosmovisão e postura contracolonial (Bispo e Krenak), e trabalha com *oralituras* e a encruzilhada epistemológica (Martins) que converge três caminhos: arte, cura e ancestralidade; por meio da bufonaria (Marques; Brondani; Freire) e dos atos de cura de mulheres curandeiras Amazônidas (Lima; Miranda; Souza), à partir da performatividade de um corpo-encruzilhada-fêmea de onde emergem subjetivações caboclas da Amazônia paraense.

Palavras-chave: Bufa/Bufona, Teatro da cura; Performatividade cabocla.

Resumen

El siguiente texto forma parte de la investigación “Actos performativos de una bufonaria rural: arte, cura y ancestralidad en Belém do Pará”, tesis de maestría del Programa de Posgrado en Artes de la UFPA, 2023-2025. Se trata de una cartografía (Deleuze y Guattari, 2021) que investiga el proceso creativo centrado en la bufonería y el teatro callejero, desarrollado desde 2015, con un enfoque en la intersección de saberes que esta creación escénica ha articulado a lo largo de los años, proponiendo una reflexión teórico-poética basada en actos performativos de sanación de la bufonería matuta. El texto saca a la luz la reflexión sobre los actos de sanación de la bufonería Darcy como una forma de reconectar con los saberes borrados por el proyecto colonial, impulsados por la pregunta: ¿Puede el arte ser un canal para reconectar con la ancestralidad y rescatar memorias? Para responder a esta pregunta, este estudio se guía por una visión y postura contracolonial (Bispo y Krenak), y trabaja con la literatura oral y las encrucijadas epistemológicas (Martins) que convergen tres caminos: arte, cura y ancestralidad; a través de la bufonería (Marques; Brondani; Freire) y los actos de curación de las mujeres curadoras amazónicas (Lima; Miranda; Souza), a partir de la performatividad de un cuerpo-encrucijada femenino del que emergan subjetividades caboclas de la Amazonia en Pará.

Palabras clave: Bufa/Bufona, Teatro de sanación; Performatividad cabocla.

▼ ENCRUZILHADA FÊMEA

A trajetória de pesquisa e criação que venho desenvolvendo desde 2015 até hoje tem revelado processos inconscientes, misteriosos e ancestrais, ligados à minha história de vida. Tem despertado em mim conteúdos pessoais desconhecidos, outros que há muito estavam silenciosos, o que me faz pensar cada vez mais que este não é um processo inventivo, mas sim de despertar. As palavras de Maria, de Flori, de Deltrudes, de Honorata, de Heloisa, de Mariana, de Carmem, de Vilma, de Rita, de Tereza, de Darcy¹, ecoam em mim. Hoje as escuto com atenção, mesmo o que já foi dito há muito tempo. Seria tarde para ouvir quando elas não estão mais aqui para dizer? Quando estou em performance Bufa vejo todas as mulheres que cabem ali e que vieram antes de mim, me conecto a todas elas. São figuras maternas, feiticeiras, cuidadoras, cientistas, curandeiras, teatreiras. No teatro há muitas destas mulheres encantadas, conheci algumas delas que me acompanham e me influenciam até hoje, Charone, Lima, Franca, Jansen, Cruz, Pinheiro, Almeida e muitas outras.

Esta pesquisa se tornou para mim uma oportunidade de aprofundamento epistemológico enunciado em uma escrita criativa, com contribuições da sociologia, antropologia, psicologia e encantarias, movida por uma busca pessoal de autoconhecimento e reconexão com um feminino ancestral cujo projeto colonial, de modelo hegemônico branco-macho-europeu, tenta apagar.

Nesta pesquisa tratei de reconhecer os saberes que vem das práticas de mulheres curandeiras no Pará, trazendo para o diálogo as vozes destas mulheres, xamãs, erveiras, ditas macumbeiras ou mandingueiras, guardiãs de saberes ancestrais advindos dos povos da floresta e do terreiro envolvendo relatos de histórias de vida e memórias de familiares ligados a esta subjetividade cabocla. Estas vozes são aqui tratadas como referenciais de primeira grandeza no trabalho, como forma de assumir um posicionamento contracolonial.

O contra-colonialismo se definiria, assim, como o conjunto de todos os processos de resistência e de luta empregados por tais comunidades na defesa dos territórios que habitam. Povos contra-coloniais são aqueles cuja própria existência impede a

¹ Mulheres de cura que marcaram minha trajetória de vida. Maria, uma mulher indígena Mapuche que conheci no Chile durante a bolsa de pesquisa com Bufonaria em 2017; Flori Jácamo, trabalha em Belém e Benevides com vivências e retiros voltados ao sagrado feminino e às conexões ancestrais; Deltrudes, minha avó materna; Honorata bisavó, mãe de minha avó materna; Heloísa, minha mãe; Mariana, minha tia; Carmem, bisavó mãe de meu avô materno; Vilma, minha avó paterna; Mãe Rita d'Oxum, minha mãe de Santo; Tereza Tupinambá, minha madrinha no Umbandaime; Darcy Cezário Franca, uma mulher extraordinária que conheci na infância (mãe de Paloma Franca Amorim, teatróloga, escritora, amiga), Darcy era psicóloga e o nome da bufa é uma homenagem a ela, que nos deixou repentinamente em 2006.

concretização do projeto promovido pelo capitalismo de apagamento histórico da pluralidade de modos de se relacionar com a terra. Em suma, povos contra-coloniais são todos aqueles que experimentam o mundo através de outra lógica que não a do capitalismo ocidental. (FREYESLEBEN, 2024. Pg. 8)

Neste sentido, a própria existência das mulheres curandeiras do norte do Brasil se configura como resistência ao colonialismo. São representativas dos povos de terreiro, da Umbanda, do Tambor de Mina, do Santo Daime, comunidades Ayahuasqueiras da floresta, artistas ativistas e lideranças femininas em seus territórios que à revelia das estruturas de poder do Estado e da Religião dominante existem perpetuando seus modos de vida, ensinando seus saberes as próximas gerações.

Podemos falar do modo de vida indígena, do modo de vida quilombola, do modo de vida banto, do modo de vida iorubá. Seria simples dizer assim. Mas se dissermos assim, não enfraqueceremos o colonialismo. Trouxemos a palavra contracolonialismo para enfraquecer o colonialismo. Já que o referencial de um extremo é o outro, tomamos o próprio colonialismo. Criamos um antídoto: estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio (BISPO, 2023, pg. 37/38)

A contracolonialidade tal qual proposta por Nego Bispo, difere do ponto de vista das decolonialidades, e propõe com sua “guerra das denominações” contrariar as palavras coloniais como forma de enfraquecê-las. (BISPO 2023, pg. 3), neste sentido, afirma que o debate decolonial, é visto por ele como a depressão do colonialismo, sua deterioração, decomposição. A contracolonialidade se propõe a ser a recusa ao colonialismo, fazendo oposição aos processos de colonização lançando formas concretas de luta e resistência. Assim considero a bufonaria matuta em sua articulação com as oralituras de Mãe Rita d’Oxum, Tereza Tupinambá e Wlad Lima, três mulheres que atuam entre as Curas e as Artes, enquanto forma de luta contra as opressões do colonialismo e do capitalismo, marcada por um recorte de gênero.

Silvia Federici, em “Calibã e a bruxa”, faz uma revisão do surgimento do capitalismo a partir do recorte das mulheres, discutindo o apagamento do trabalho reprodutivo dentro da sociedade capitalista emergente, e de como este processo contribuiu para o controle e demonização da figura da mulher ao longo do tempo. Em sua obra aborda a figura da Bruxa

(...) enquanto encarnação de um mundo de sujeitos femininos que o capitalismo precisou destruir: a herege, a curandeira, a esposa desobediente, a mulher que ousa viver só, a mulher obeah que envenenava a comida do senhor e incitava os escravos a se rebelarem. (FEDERICI, 2004, pg. 14)

Segundo Federici, a acumulação primitiva, fase de transição do feudalismo ao capitalismo, que retira dos trabalhadores seus meios de produção, também impactou as mulheres no que tange ao seu trabalho reprodutivo, uma vez que, antes da divisão sexual do trabalho a produção e a reprodução estavam interligadas, e o trabalho doméstico, que incluía o reprodutivo, era tido como vital para a subsistência da família. A partir da expropriação dos modos de produção dos camponeses e assim sua transformação em trabalhadores assalariados, as mulheres, que tinham controle sobre o trabalho doméstico e a reprodução, foram desconsideradas dentro do novo sistema, conforme o trecho a seguir:

(...) a importância econômica da reprodução da força de trabalho realizada no âmbito doméstico e sua função na acumulação do capital se tornaram invisíveis, sendo mistificada como uma vocação natural e sendo designada como “trabalho de mulheres”. Além disso, as mulheres foram excluídas de muitas ocupações assalariadas, e, quando trabalhavam em troca de pagamento, ganhavam uma miséria em comparação com o salário masculino médio. (IDEM, Pg. 133)

A invisibilização do trabalho reprodutivo e doméstico é considerada pela autora como fator fundamental para a consolidação do capitalismo e assim permanece até os dias atuais. A intensificação da precarização da vida da população trabalhadora revela-se ao longo do processo de estruturação do sistema capitalista no irromper de crises, levantes populares e reprimendas pelo Estado. Durante o período mercantilista, uma nova visão sobre a humanidade enquanto recursos naturais toma conta do pensamento da época, ancorado na acumulação de capital. (FEDERICI, 2004, pg. 156) Assim, medidas pró-natalistas de Estado passam a ser implementadas:

a principal iniciativa do Estado com o fim de restaurar a proporção populacional desejada, foi lançar uma verdadeira guerra contra as mulheres, claramente orientada a quebrar o controle que elas haviam exercido sobre seus corpos e sua reprodução. (...) essa guerra foi travada principalmente por meio da caça às bruxas, que literalmente demonizou qualquer forma de controle de natalidade e de sexualidade não-procriativa, ao mesmo tempo em que acusava as mulheres de sacrificar crianças para o demônio. Mas a guerra também recorreu a uma redefinição do que constituía um crime reprodutivo. Desse modo, a partir de meados do século XVI, ao mesmo tempo em que os barcos portugueses retornavam da África com seus primeiros carregamentos humanos, todos os governos europeus começaram a impor penas mais severas à contracepção, ao aborto e ao infanticídio. (IDEM)

A caça às bruxas, então, foi um processo massivo orquestrado pela Igreja e pelo Estado no sentido de controlar o poder reprodutivo que as mulheres tinham. As mulheres passaram a ser vigiadas e sentenciadas à morte por infanticídio ou bruxaria, eram queimadas nas fogueiras, afogadas ou decapitadas em praça pública, em razão de abortos, espontâneos ou

não, ou de morte do recém-nascido antes de seu batismo ou de outros procedimentos praticados para controle de natalidade. A inserção do homem no momento do parto foi uma das medidas de controle implementadas, no sentido de vigiar o trabalho das parteiras e curandeiras, o que mais tarde termina por expulsar as mulheres do momento do parto em substituição pela figura do médico. (IDEM, 157)

Este processo de demonização da figura da curandeira/bruxa que remonta aos tempos medievais se estende até os dias atuais e não apenas à imagem das mulheres curandeiras, erveiras, parteiras, mas todo o feminino. O projeto de controle sobre o corpo da mulher e sua reprodução segue em curso nas políticas de Estado e sob o domínio da Igreja em escala global. Até hoje, em Gana, existem campos de concentração onde mulheres tidas como bruxas vivem isoladas, são julgadas e condenadas a viverem apartadas da sociedade (MAIA, 2023). No Brasil, esta perseguição e tentativa de dominação sobre a mulher se apresenta em altos índices de feminicídio e violências contra a mulher, no que tange em especial às curandeiras se traduz em intolerância religiosa, racismo e epistemicídio.

O trabalho de Mãe Rita d'Oxum, Wlad Lima e Tereza Tupinambá, curandeiras/bruxas da contemporaneidade, são estruturantes na criação artística dos Atos Performativos de Cura da bufa Darcy. Por esta razão se faz necessário trazer suas oralituras enquanto fundamentos de primeira grandeza desta produção acadêmica, creditando às devidas sujeitas de saber, invisibilizadas, descredibilizadas e demonizadas pela sociedade capitalista e pela colonialidade imposta, a posição de produtoras de conhecimento, mediante suas próprias palavras, e não meros objetos de pesquisa a serem descritos, sobre o tema Leda Maria Martins afirma que:

Aos atos de fala e de performance dos congadeiros denominei oralitura, matizando nesse termo a singular inscrição do registro oral que, como littera, “letra”, grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de litura, “rasura” da linguagem, alteração significante, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas. (MARTINS, 2021. Pg. 25)

Em termos de sociedade, este estudo objetiva provocar reflexões sobre o movimento das memórias ancestrais no presente e suas implicações na construção de um futuro. Ao evocar memórias é possível ressignificar nossos processos de identificação e subjetivação em um movimento de elaboração do ser que atravessa uma memória coletiva, e é por meio destas memórias que pode ser recriado o caminho ao encontro de nossas raízes.

Vivenciamos hoje um período propagação midiática da desinformação, bem como a banalização de violências que contaminam narrativas e contribuem com o silenciamento da memória, o apagamento da cultura oral e material das populações da margem. Por esta razão se faz de grande importância social que cada vez mais seja possível inspirar o despertar nas pessoas, compreendendo este despertar enquanto tomada de consciência sobre nossas existências nas dimensões sensíveis e sociais do ser, pois acredito que ao nutrir nossas memórias ancestrais, somos capazes de dar manutenção às narrativas de origem e aos nossos modos de vida genuínos. Intuo que é através da arte que podemos repensar e reordenar padrões e valores assumidos como absolutos.

Fazer isso por meio do cruzamento entre a arte e as ciências humanas é uma tentativa de nutrir narrativas silenciadas, marginalizadas, deslegitimadas e abafadas por opressões do sistema colonial, patriarcal e escravista, reivindicando em cena e na academia seu espaço de expressão. O intuito desta produção acadêmica é, portanto, revelar com esta encruzilhada de saberes algumas possibilidades para fissurar a negação que nos impede de fazer as mudanças que são inevitáveis para sobrevivermos em sociedade de forma menos irrefletida, egoísta, destrutiva.

O método cartográfico¹ foi a metodologia eleita para este trabalho considerando que a cartografia, visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. O método, proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari, se contrapõe às pesquisas de “ciências duras”, no sentido de extrapolar as tensões puramente dicotômicas teoria-prática, sujeito-objeto, articulando pesquisador e campo de pesquisa. Na visão de Cassiano e Furlan:

Deleuze nos propõe fazer uma política, construir a cartografia dos nossos desejos. Ou seja, traçar os mapas das forças que nos rodeiam e atravessam, forças com que temos que lidar para construir nossas formas de subjetividade ou existência, e que também nos constituem. (CASSIANO e FURLAN, 2013, pg. 378)

Nesse sentido, a cartografia tem como sustentação no trabalho metodológico a invenção e a implicação do pesquisador, uma vez que ela se baseia no pressuposto de que o conhecimento é processual e inseparável do próprio movimento da vida e dos afetos que a acompanham. Kastrup (2009) aponta que “cartografar” é mergulhar nos afetos que permeiam os contextos e as relações que se pretende conhecer, permitindo ao pesquisador também se inserir na pesquisa e comprometer-se com o objeto pesquisado. É por acreditar na postura implicada do pesquisador na pesquisa que elegi a Cartografia como método guia para a produção de conhecimento contracolonial e contra-hegemônico. A cartografia será aqui

tratada enquanto “mapa de nossas relações, a geografia política de nossas vidas” (DELEUZE, GUATTARI, 2021, pg. 374), compreendendo que ao tratar de minha trajetória artística estou falando de uma existência também coletiva, representativa de um território Amazônico, brasileiro, feminino, ancestral, artístico, contracolonial, constituído de subjetivações características de um povo que resiste ainda que atravessado por forças hegemônicas em um fluxo contínuo de territorialização, desterritorialização, reterritorialização (IDEM, pg. 71). Segundo os autores:

O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. (DELEUZE, GUATTARI, 2021, pg. 20)

Este mapa se apresenta a partir de suas aberturas, conexões, linhas, segmentações e rupturas, por esta razão, tomarei como base de construção desta cartografia a ideia de corpo-encruzilhada, território de convergência e disseminação de caminhos, saberes, experiências, memórias, oralituras, sonho, cura, arte, ancestralidade. Neste sentido, trago a visão de Leda Maria:

Na complexidade de sua textualidade oral e na oralitura da memória, os rizomas africanos inseminaram o *corpus* simbólico europeu e engravidaram as terras das Américas. Como o imbondeiro africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações. (MARTINS, 2021. Pg. 31)

Este meu corpo-encruzilhada é composto por encontros e desvios, é rizoma, teia de saberes impressos que se expressam, que guarda ao mesmo tempo que compartilha subjetivações de origem cabocla e paraense, isto é, que tem suas raízes na mestiçagem, mistura de povos, negros, indígenas e brancos na Amazônia. Sob este ponto de vista, acredito que:

(...) as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articuladas pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativos dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais. Esses modos de constituição e reconstituição simbólicos advém da encruzilhada, o operador sígnico que possibilita a sua emergência, contemplando-os com os desdobramentos possíveis, mas que neles não se esgota. (IDEM, Pg. 35)

Este corpo-encruzilhada, miscigenado, de cor pardo, é também um corpo mulher, e será tratado enquanto Encruzilhada Fêmea. Segundo Ya Gedeunsu - Mãe Rita de Oxum zeladora de santo na Umbanda, em entrevista concedida em seu Congá (2024), as encruzilhadas fêmeas são aquelas que convergem dois ou três caminhos, formando a imagem de um T ou um Y, são territórios que pertencem às *pombo-giras*, entidades femininas, diferente das encruzas macho, que convergem quatro caminhos e são guardadas por entidades masculinas. Dentro da Umbanda tanto as entidades femininas quanto masculinas que guardam as encruzilhadas são expressões de EXÚ, princípio dinâmico e de expansão de tudo que existe. Para Martins, as encruzilhadas configuram-se como:

Lugar de interseções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Èsú Elegbara, princípio dinâmico mediador de todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. Como mediador, Èsú é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos. (MARTINS, 2021.Pg.52)

Se o território a ser cartografado é este corpo-encruzilhada, Exú é o princípio dinâmico que move este corpo e me faz comunicar. Mas mover para onde? Comunicar o quê? Nas palavras de Mãe Rita:

Eu aprendi com caboclo João da Mata, que há as encruzilhadas que formam, vamos supor, um caminho que se estende até um outro caminho, que faz um T. É uma encruzilhada fêmea. Então, nesse caminho eu posso ir para a direita ou posso ir para a esquerda. As escolhas, né? A encruzilhada macho é um formato de cruz. Eu posso seguir reto ou eu posso ir para a direita ou para a esquerda. (Entrevista concedida no Congá de Iracema, 05/07/2024 às 9h)

Elucubrando sobre este fundamento assumo como procedimento de pesquisa a encruzilhada fêmea, aquela que me obriga a escolher, aquela que, diferentemente da encruzilhada macho, não me permite seguir em frente no mesmo caminho, é preciso virar, à esquerda ou à direita, para cima, ou para baixo, para fora ou para dentro, independente da direção ela exige mudança, transformação. O processo de criação artístico é feito de escolhas, diante do universo sem fim de possibilidades que a criatividade humana oferece, é preciso, para levar a cabo uma apresentação teatral, escolher caminhos. De forma similar, na pesquisa também é preciso haver a escolha, em face da multiplicidade de possibilidades que o discurso pode tomar, escolher, pode ser a diferença entre o mergulho definitivo no sonho - a loucura, e o acordar recordando, trazendo à realidade a memória da viagem onírica e poder contá-la.

Figura 1: Imagem disparadora produzida na disciplina Pesquisa e Procedimentos Metodológicos em Artes.



Foto: Ursula Bahia, 2023.

A imagem acima foi criada no início da pesquisa de mestrado, onde criei um elemento de cena que é o galho de mangueira, árvore que pertence ao reino de Exu, em algumas folhas coloquei fotografias de minhas ancestrais, mulheres da família que carregam uma herança cultural característica paraense, mãe, tia, avó, bisavó. Com este elemento de cena me coloco dentro de uma encruzilhada de Arte, Cura e Ancestralidade, a imagem é disparadora deste modo de pesquisa que parte de um corpo encruzilhada, que não se reparte do território, da memória, da natureza, das subjetividades. Este modo de proceder que o corpo-encruzilhada-fêmea assume é também o que me permite compreender a arte em sua dimensão de cura, a experiência artística capaz de curar é a que produz uma transformação, a cada ato performativo realizado torno-me outra, e esta é uma escolha consciente, a mudança, o desejo de não seguir no mesmo caminho, transcendê-lo.

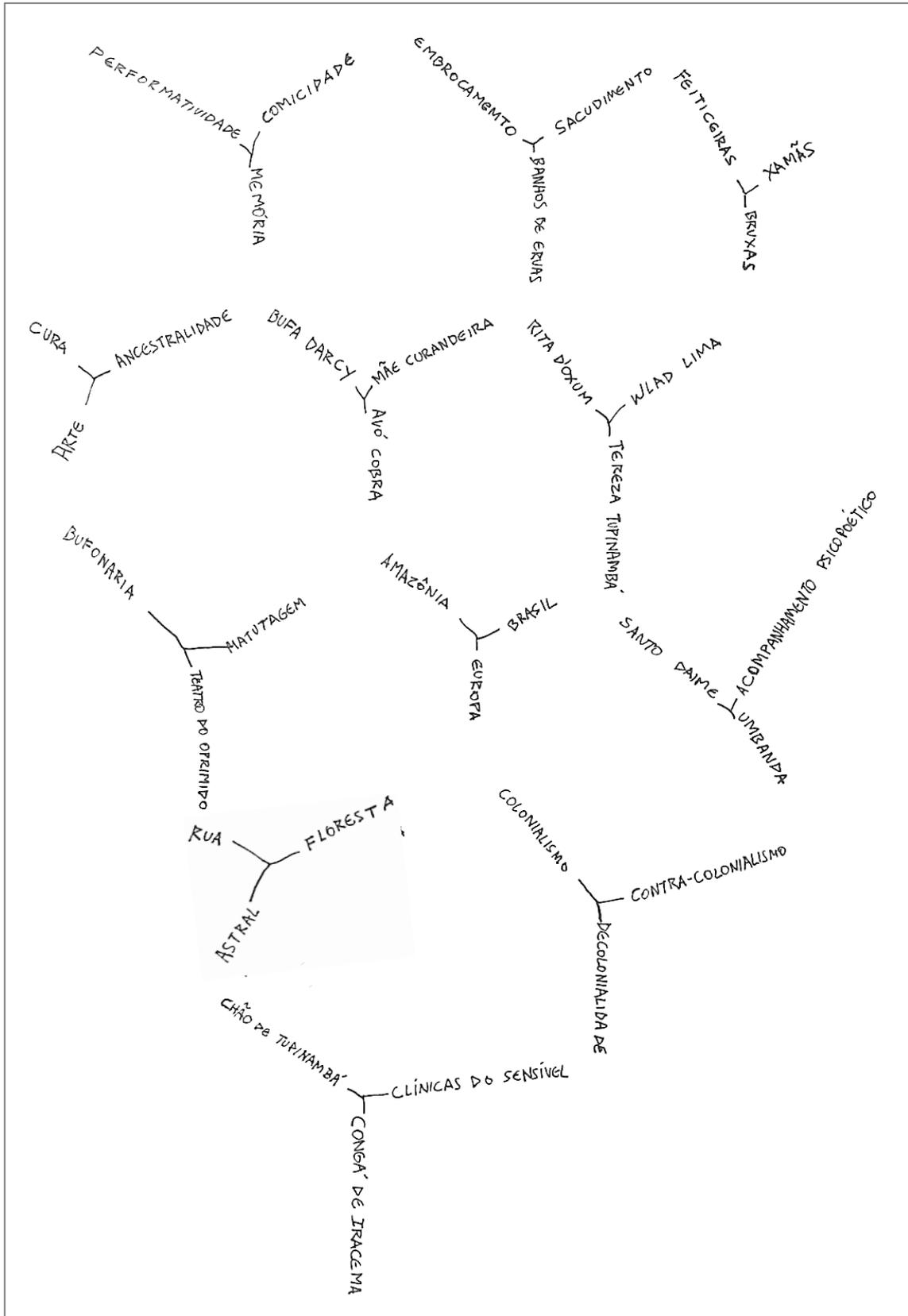
Esta epistemologia também propõe “*confrontar as dicotomias produzidas nas tradições de pensamentos que não reconhecem as noções de teoria e prática como parte de um único fazer*” (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 26) pois é sendo praticados que todos os saberes do vasto repertório das macumbas se tornam reconhecidos e credíveis. Deste modo, o presente estudo foi sendo realizado de forma imbricada ao processo de criação do ato performativo de cura da bufonaria matuta, na tentativa de encruzar teoria, prática em oralituras de forma

orgânica, articulando a produção de conhecimento científico de saberes transversais por meio da arte.

A encruzilhada é, portanto, potência de mundo, que permite o cruzamento de caminhos e diferentes campos de estudo aqui propostos, como *“um traçado tático, feito pomba riscada, contra a tendência de normatização e planificação dos modos de ser das mulheres e dos homens no mundo contemporâneo.”* (IDEM, p.18). Esta noção de encruzilhada se contrapõe ao projeto colonial ancorado na religião cristã ocidental. *“Se o colonialismo edificou a cruz como égide de seu projeto de dominação, nós reinventamos o mundo transformando a cruz em encruzilhada e a praticando como campo de possibilidades.”* (IDEM, p.20).

No rascunho a seguir estão elencadas algumas das encruzilhadas da pesquisa, são elas que tecem o rizoma representativo das forças que tensionam e constituem esta cartografia de um corpo-encruzilhada-fêmea, ainda que representado de forma bidimensional, altura x largura, semelhante à composição de um tecido celular humano ou das plantas, esta representação deve ser compreendida de forma multidimensional: altura x largura x profundidade x espaço-tempo x outras possíveis dimensões.

Figura 2 – Mapa de encruzilhadas da pesquisa.



Fonte: Autora, 2025.

Na tentativa de capturar estes caminhos, a que Deleuze e Guattari chamariam linhas de força, acabo me distanciando de suas intensidades, uma vez que a tentativa de os representar no papel, decalque, acaba por negar sua natureza indeterminada, é antes movimento que espacialidade, território sem começo ou fim, fluxo. Para os autores:

O decalque já traduziu o mapa em imagem, já transformou o rizoma em raízes e radículas. Organizou, estabilizou, neutralizou as multiplicidades segundo eixos de significância e de subjetivação que são os seus. Ele gerou, estruturalizou o rizoma, e o decalque já não reproduz senão ele mesmo quando crê reproduzir outra coisa. Por isto ele é tão perigoso. Ele injeta redundâncias e as propaga. O que o decalque reproduz do mapa ou do rizoma são somente os impasses, os bloqueios, os germes de pivô ou os pontos de estruturação. (DELEUZE, GUATTARI, 2021, pg. 21)

Diante do exposto, e resguardadas às devidas ressalvas, apresentarei à seguir algumas das encruzilhadas de três caminhos, convergência e dissidência das linhas que tecem este mapa, poética/política de criação, para assim, fazer ver o território corpo, não de cima, de modo que não é possível definir os contornos, mas de dentro e em múltiplas direções, inseminando o campo de possibilidades e borrando as margens que retalham e dissecam o conhecimento.

○ **Darcy, sua mãe feiticeira e a avó cobra**

O ato performativo de cura da Bufonaria Matuta tem como figuras centrais três seres femininos, a começar por Darcy. Em seu “Consultório de psicologia popular de rua” a bufa Darcy faz consultas e atendimentos duvidosos, de ordem espiritual, psíquica, material e motivacional.

Figura 3: Darcy atendendo em seu “consultório de psicologia popular de rua”.



Foto: Liliane Moreira, 2024.

É de forma cômica que este ser bufão se revela ao público com a promessa de cura para todos os males. Quando o atendimento ao espectador consulente é mais complicado e a cura exige magia mais poderosa, Darcy recorre ao auxílio de sua mãe. Para isso, retira da sacola que carrega consigo uma máscara e a veste, dando vida diante dos olhos do público a este novo ser que é sua própria mãe.

Figura 4: Mãe de Darcy, velha feiticeira



Foto – Liliane Moreira, 2024.

A Mãe é uma anciã curandeira, conhecedora do poder das ervas e feitiços caboclos, que, assim como Darcy, realiza curas e atendimentos de forma atrapalhada, com humor. Se ainda assim o caso do espectador consulente não for solucionado pela mãe, Darcy recorre ao auxílio de um outro ser que também carrega em sua sacola, a sua avó, mãe de sua mãe.

Figura 5: Darcy discute com sua Avó Cobra



Foto: Liliane Moreira, 2024

Esta avó é uma cobra, chamada Honorata, criatura que um dia já fora humana, mas hoje é encantada em forma de cobra e traz consigo mistérios e saberes mais antigos e poderosos.

A tríade avó, mãe e filha, que surgiu em cena a partir das experimentações enquanto atriz pesquisadora, tem se revelado de forma espelhada às minhas experiências pessoais e familiares, apontando para as relações maternas e ancestrais de minha história de vida.

Figura 6: Avó Deltrudes, Mãe Heloísa e eu.



Foto: acervo da autora. (2010)

Figura 7: Avó Deltrudes, Bisavó Honorata, Avô José



Foto: acervo da autora. [s.d.]

Sou bisneta de uma mulher indígena chamada Honorata Deodete, conhecida na família por ser uma “índia braba” de quem os netos tinham medo, ela vivia no município de Maracanã onde fazia farinha e outros produtos derivados da mandioca, de onde tirava seu sustento, alguns dizem que era filha de Cacique, não se sabe de qual aldeia ou etnia. Sei de Honorata muito pouco, apenas o que restou na memória de minha mãe, tios e tias; o apagamento desta parte da história da família é um reflexo da lógica eurocêntrica que prevalece ainda hoje no Brasil e que não reconhece e não valoriza os povos indígenas, e pelo contrário, busca o embranquecimento da população a partir do casamento. O desejo de embranquecimento no Brasil está associado à uma ascensão da família, como se tornar-se o homem branco representasse uma melhoria de vida, social e econômica. Meus tios, tias, mãe, estudaram muito e trabalharam muito para buscar essa ascensão econômica e social, mas com

o foco em distanciar-se da realidade da qual vieram também relegaram ao esquecimento as origens ancestrais que vem de Honorata e Ascendino, meus bisavôs indígenas. Sobre memória Ailton Krenak argumenta:

Os pais renunciaram a um direito, que deveria ser inalienável, de transmitir o que aprenderam, a memória deles, para que a próxima geração possa existir no mundo com alguma herança, com algum sentimento de ancestralidade. Hoje, quem fala em ancestralidade é um místico, um pajé, uma mãe de santo, porque as “pessoas de bem” saíram de um MBA em algum lugar e não vão ficar falando esse tipo de coisa. (KRENAK, 2020, p. 68)

Esta renúncia do direito de transmitir a memória, que Krenak menciona, também está ligada à forte perseguição que os povos indígenas sofreram e ainda sofrem no estado do Pará, imagino que a própria Honorata, que já não era aldeada e Ascendino, que deixou sua aldeia para casar, podem ter escolhido esconder suas origens, como tantos indígenas no Brasil foram obrigados a fazer, retirando inclusive, os nomes de suas etnias de seus documentos de identidade.

Minha avó Deltrudes, filha de Honorata que veio para Belém quando jovem adulta, aqui pode estudar e melhorar de vida, começou a trabalhar como costureira e trouxe todas as irmãs para morar com ela na capital, depois formou-se como técnica de enfermagem, pois gostava de cuidar dos outros. Em casa criava os 4 filhos e depois de um tempo muitos netos, lembro-me que era costume em sua casa fazer uso de remédios caseiros, hábito comum em todas as famílias paraenses, na nossa não era diferente. Quando eu era criança Honorata não era mais viva, mas cheguei a receber curas que minha avó e minha mãe proporcionavam, benzimentos com folha, banhos de garrafada, curas com *embrocação*² na garganta, e outros.

Estas práticas de cura que vivenciei durante a infância se fazem presentes no ato performativo com Darcy, sua mãe e sua avó, e é desta forma que minhas memórias de vida e saberes ancestrais amazônicos se revelam na arte, transpostos na forma de comicidade bufônica.

○ Arte, Cura e Ancestralidade

² Segundo o sentido do dicionário online, DICIO, 2024: “Aplicação, em parte doente do corpo, de líquido oleoso, com fim terapêutico”. Na região norte é prática tradicional de cura da garganta, por meio de aplicação de remédio natural diretamente no local, realizada com um algodão enrolado no dedo e embebido da mistura oleaginoso.

- Cura

Para tratar sobre a cura é preciso estabelecer contornos na tentativa de tangenciar parte de seu significado, uma vez que defini-la possa ser tarefa para um estudo mais profundo, específico sobre o tema. As curas a que o presente estudo se debruça são aquelas praticadas no campo da sabedoria ancestral da região norte do Brasil, envolvendo a cura pelas plantas, rezos, saberes afro-religiosos, indígenas, xamânicos e práticas performativas diversas características do território, por esta razão considerarei as dimensões física, emocional, psíquica e espiritual da cura, sem necessariamente tratá-las de forma seccionada, mas experienciada por um corpo-encruzilhada-fêmea, composto pela complexidade da dinâmica de convergência e distanciamento destas dimensões entre si.

Canguilhem discorre sobre a noção de saúde pondo em questão o que seria o estado normal do ser, ao contrapor o patológico (referente à doença) e o fisiológico (referente aos processos/estado normal/natural do corpo). Segundo o autor, dizer que um corpo normal seria um corpo são leva à dedução de que o anormal seria o doente, incorrendo no erro, pois que a doença, por fazer parte da vida, seria também normal. (CANGUILHEM, 1943 APUD COELHO, ALMEIDA F. 1999, pg. 19). Diante disto, a própria patologia se apresenta como uma noção de difícil captura, uma vez que só pode ser estabelecida de forma relacional, isto é, em relação a padrões, mas a normalidade é um parâmetro que se modifica a depender da cultura, da genética, do contexto histórico, social... Um exemplo disto é meu pai, ele nasceu com uma deficiência na produção de um fator de coagulação no sangue, uma doença chamada hemofilia, de origem hereditária, não possui uma cura, mas existe um tratamento de reposição deste fator em déficit no organismo dele, no qual ele faz uso de medicamentos ao longo da vida de forma permanente. O estado normal de meu pai é o patológico.

Canguilhem assume, portanto, a noção de normal individual, isto é, cada pessoa possui um parâmetro de normalidade e seria impossível estabelecer a norma a partir de uma média populacional ou de um contexto externo, “cada indivíduo teria a sua própria concepção do que seria normal para si mesmo” (IDEM, pg.20). De forma similar, GADAMER, 1996, também defende que a saúde é algo individual, particular, singular e subjetivo:

“o mistério da saúde reside em seu caráter escondido, enigmático. A saúde não se apresenta às pessoas, não pode ser medida, porque implica um acordo interior e não pode ser controlada por forças externas. Gadamer chega a dizer que o mistério da saúde é o mistério da vida. A distinção entre a saúde e a enfermidade não pode ser claramente definida. Trata-se de uma distinção pragmática, a que só tem acesso a pessoa que está se sentindo enferma e que, por não poder mais lidar com as demandas da vida, decide ir ao médico.” (COELHO, ALMEIDA F. 1999, pg. 25)

Assumo esta premissa para considerar o parâmetro de saúde ou sanidade que guia este estudo, sendo este particular, onde cada indivíduo é a própria régua ou termômetro de sua condição de saudável ou não. As curas aqui tratadas só podem ser constatadas por aqueles que as experienciam e assim se consideram curados desta ou aquela mazela, entretanto, no intuito de dilatar as compreensões sobre o tema e por reconhecer a natureza contraditória deste corpo-encruzilhada-fêmea³, também será abordada a noção de saúde, voltando a Canguilhem, que comporta a própria doença, isto é, compreender que a pessoa sadia é aquela capaz de adoecer e se restabelecer. Este entendimento está ligado a possibilidade do indivíduo de se adaptar as mudanças, a doença se caracterizaria, então, pela falta de abertura a novas modificações, adaptações. O autor também considera que:

Uma terapêutica deve respeitar o novo modo de vida instaurado pela doença, não agindo intempestivamente no sentido de retorno ao normal. A vida não conhece a reversibilidade, mas admite reparações (as curas) que são inovações fisiológicas. (CANGUILHEM, 1943 APUD COELHO, ALMEIDA F. 1999, pg. 19)

A qualidade que diferenciava o estado de saúde do estado patológico seria a abertura a eventuais modificações pois essa abertura estaria presente na saúde e ausente no estado patológico o que conferiria a doença um caráter conservador (IDEM, pg. 20)

De forma macro seria possível dizer então que uma sociedade conservadora é uma sociedade que tende ao adoecimento? Para Franz Fanon, um povo colonizado sim estaria mais suscetível ao sofrimento psíquico. No livro, “Os condenados da terra”, Fanon trata da experiência de descolonização⁴ no contexto da guerra de emancipação da Argélia, analisando os efeitos devastadores do colonialismo sobre a psique e a cultura do colonizado, defendendo a necessidade de uma revolução para a superação da dominação colonial. Para Fanon:

A verdade é que a colonização, em essência, apresentava-se já como uma grande provedora dos hospitais psiquiátricos. Em diversos trabalhos científicos chamámos a atenção dos psiquiatras franceses e internacionais, desde 1954, sobre a dificuldade de «curar» correctamente o colonizado, isto é, de fazê-lo totalmente homogêneo num meio social de tipo colonial. (FANON, pg. 262)

O autor aponta para a dimensão de adoecimentos provocados pelo contexto social e aposta na luta como forma de resistência e cura de adoecimentos produzidos pelo colonialismo.

³ Corpo tensionado por forças contraditórias e criativas, corpo que é: território constituído por, produto de, e agenciamento, destas forças.

⁴ Vale citar que o autor utiliza o termo “descolonização”, diferente da abordagem deste trabalho que se propõe contra-colonial, o objetivo de mencionar seus escritos está na reflexão à cerca do possível adoecimento das populações produzido pela colonização.

O sofrimento psíquico estaria localizado no conflito de não pertencimento do colonizado ao colonialismo imposto, ao mesmo tempo que se veria diante da negação de sua identidade e subjetividades originárias. Submeter-se às normas de uma sociedade adoecida em um esforço de pertencer seria então curar-se ou adoecer-se junto? Canguilhem, questiona:

quem pode sustentar que o anormal não obedece às normas? Ele pode ser anormal justamente porque as obedece em demasia, o conceito de normal será sempre por conseguinte um conceito normativo e filosófico. (CANGUILHEM, 1943 APUD COELHO, ALMEIDA F. 1999, pg. 24)

Diante desta afirmação o ato de curar pode revelar-se tão necessário quanto o de enlouquecer. Darcy em sua abordagem não-convencional propõe curas em estado de loucura e reorganiza o território da rua a partir do caos, esta relação entre os bufões e a loucura é inerente à linguagem da bufonaria. FOUCAULT já apontava em “A História da Loucura” uma perspectiva do louco como porta-voz de uma verdade socialmente indesejada. A respeito da loucura e dos bufões:

Pode-se se dizer que o bufão era, de algum modo, a institucionalização da fala da loucura. Sem relação com a moral e com a política, e, além disso, sob a capa da irresponsabilidade, ele contava sob forma simbólica a verdade que os homens comuns não podiam enunciar (FOUCAULT, 2006, p. 263 APUD FREIRE, 2019, pg. 24).

Pode-se dizer, então que nos atos performativos desta bufonaria matuta, a loucura está à serviço da cura e vice versa. Mas, voltando a Canguilhem, o aspecto da capacidade de adaptabilidade às modificações, reparações, enquanto processo de cura, cabem a este estudo, considerando que o corpo-encruzilhada-fêmea opera no sentido da cura ao tomar por escolha sempre a direção da transformação, da abertura ao jogo com o outro, às trocas de energia. No momento performativo do ato de Darcy ela, eu, o público, a rua, somos juntos este corpo-encruzilhada-fêmea, constituído de forças que se atraem e se repelem em constante movimento. O movimento e a mudança fazem parte deste equilíbrio dinâmico que harmoniza as contradições que poderiam reparti-lo, esmagá-lo, ou torná-lo um corpo bomba ou buraco negro, qualquer sentido de pura destruição aqui não é a proposta deste trabalho, pois a transformação no sentido da cura/loucura envolve a crise mas não se estagna nela, o movimento deve prevalecer em lugar da paralisia.

Para Canguilhem a cura não implicaria saúde, pois pode estar ligada tanto mais à saúde quanto à doença. “A cura poderia estar mais próxima da doença ou da saúde se, na estabilidade que ela proporcionasse, estivesse ausente ou presente à abertura a eventuais modificações.”

(IDEM, pg. 19). Meu intuito, portanto com os atos performativos de cura não é de enviar algum tipo de mensagem e tornar o espectador um adepto de minhas convicções, mas sim, poder exercitar em praça pública o direito democrático de me expressar livremente, tensionando as estruturas autoritárias e conservadoras da cidade que não querem que esta ou aquela ideia seja dita em voz alta, e assim criar vínculos com os espectadores participantes, seja por identificação ou por antagonismo, afetar a dinâmica da rua e abrir o território e a mim mesma às possibilidades de modificações, compreendo esta poética como uma forma de cura ao colonialismo e seus efeitos maléficos à saúde das populações.

O ato performativo de cura, realizado pela tríade cômica: bufa Darcy, sua Mãe feiticeira e sua Avó cobra, está ancorado em memórias de minha história de vida, todas relacionadas a práticas de cura e encantamento de origem amazônica, vivenciadas na infância e que se relacionam com minha ancestralidade materna: 1. Benzimento com folhas; 2. Embrocamento de garganta; 3. Banhos de garrafada. Toda a reflexão sobre este ato foi orientada, nas camadas estéticas e espirituais, por três mulheres que trabalham com curas na Amazônia: Mãe Rita de Oxum⁵; Tereza Tupinambá⁶; e Wlad Lima.⁷

A bufa Darcy, ao oferecer curas de origem cabocla, paraense, se apresenta como curandeira, adentrando o território das macumbas e encantarias. A epistemologia das macumbas, de Luiz Rufino e Luiz Antônio Simas, compreende como macumba:

aquilo que representaria as marcas da diversidade de expressões subalternas codificadas no mundo colonial, investidas de tentativas de controle por meio da produção do estereótipo. Encruzada a esta perspectiva, está a macumba como potência híbrida que escorre para um “não lugar”, transita como um “corpo estranho” no processo civilizatório, não se ajustando à política colonial e ao mesmo tempo o reinventando. (RUFINO e SIMAS, 2018, p.15)

Assumo, portanto, a expressão “Macumba” enquanto perspectiva conceitual que permite dar foco às práticas de cura e encantamento características da região norte do Brasil, mais especificamente do estado do Pará, que estão ligadas à construção das identidades e subjetividades dos sujeitos desta pesquisa, mulheres curandeiras, erveiras, benzedeadoras, cuidadoras, artistas.

⁵ Rita Souza, Ya Gedeunsú da T.E.U.C.Y./ Terreiro de Tambor de Mina Nagô, em Ananindeua/PA.

⁶ Madrinha da Casa de Cura Espiritualista de Santa Maria do Chão de Tupinambá, situada na ilha de Colares/PA.

⁷ Wlad Lima – Teatróloga, Prof. Dra. em Artes. Artista-analista criadora da Clínicas do Sensível, em Belém/PA.

Rita Souza é minha mãe de santo na Umbanda, Ya Gedeunsú no Tambor de Mina Nagô, é ela que me dá orientação e cuidados espirituais há mais de dez anos e com quem muito aprendo todos os dias.

Foi por meio dela que iniciei estudos voltados às questões de proteção espiritual para o fazer teatral, uma necessidade que surge a partir do meu trabalho com teatro de rua. A rua é um território de muita abundância, em todos os sentidos, e por ser abundante oferece riscos, é um território em constante disputa, ocupada por visíveis e invisíveis. Quando iniciei a pesquisa com bufonaria na rua passei a ter uma rotina sistemática de experimentação no território, e isso me produziu diversos tipos de adoecimentos, físicos, psíquicos, incluindo o uso abusivo de substâncias como o álcool, vivendo processos de desorientação, precisei por dois anos me afastar das experimentações com a rua, pois compreendi que eu precisava aprender a fazer teatro ali de uma forma diferente, e este conhecimento que eu precisava aprender eu sabia que não encontraria nas escolas de teatro, eu precisava de outros saberes. A relação com a casa de Cabocla Iracema, Congá de mãe Rita⁸, e com o Umbandaime na Casa Espiritualista de Santa Maria - Chão de Tupinambá⁹, com madrinha Tereza e Patrícia Pinheiro, foram espaços de cura que me receberam e foram fundamentais para que eu pudesse encontrar um equilíbrio e aprender a me cuidar para estar bem e desenvolver o trabalho que eu queria, precisei aprender como me proteger de energias e situações nocivas da rua causadas por visíveis, mas principalmente por invisíveis, e esta proteção eu também encontrei conhecendo alguns destes modos de ser não visíveis. Hoje trabalho acompanhada com meus guias e protetores, guardiões que não descansam, sei o que devo fazer antes e depois de cada ato performativo de cura para que aconteçam de forma tranquila para mim e para o público, de forma a deixar o espaço melhor do que quando cheguei e retornar bem para casa ao final. Isto eu devo a estas mulheres que me curam.

Ancestralmente, são mulheres que assumem o lugar de cuidado, de cura, de manutenção da vida, e de salvaguarda de valores e tradições, não à toa estão associadas a estrutura arquetípica da grande mãe. Nas palavras de Krenak:

Todas as histórias antigas chamam a Terra de Mãe, Pacha Mama, Gaia. Uma deusa perfeita e infindável, fluxo de graça, beleza e fartura. Veja-se a imagem grega da deusa da prosperidade, que tem uma cornucópia que fica o tempo todo jorrando riqueza sobre o mundo... Noutras tradições, na China e na Índia, nas Américas, em todas as

⁸ O congá de mãe Rita, seu espaço de atendimento, fica situado em sua casa, parte do terreno onde está localizada a chamada “Casa grande” T.E.U.C.Y., o terreiro da família de Rita, dirigido por sua irmã Yacira Souza - Ya Gungunita.

⁹ Localizada em área de mata, na estrada real do Pacatuba, estrada histórica conhecida como a primeira rua da cidade de Colares, ilha situada na região do Salgado, mesorregião do nordeste paraense.

culturas mais antigas, a referência é de uma provedora maternal. Não tem nada a ver com a imagem masculina ou do pai. Todas as vezes que a imagem do pai rompe nessa paisagem é sempre para depredar, detonar e dominar. (KRENAK, 2020, p.30)

Partindo desta compreensão de que o curar está intrinsecamente ligado ao feminino trago o entendimento de cura de Rita, Tereza e Wlad. Para Rita Souza, 2024:

Eu penso que existem vários caminhos de cura, então cada momento da Rita é uma ferramenta de cura. Então, se eu penso que ser professora em algum momento eu estou ajudando um aluno a melhorar suas questões, a equilibrar seu emocional, eu uso então a educação como ferramenta de cura (...) E o dom artístico é uma ferramenta de cura. Às vezes só de você cantar para alguém vai acalmando o coração. Às vezes de você provocar uma dança, chamar para bailar é um processo de cura. (...) ser professora, ser artista de terreiro, ser curandeira, faz parte da arte de curar. (Entrevista concedida no Congá de Iracema, 05/07/2024 às 9h)

Mãe Rita, que é também professora em cursos de estética, como a massoterapia e a podologia, apresenta sua forma de curar que conecta diferentes aspectos de sua vida, de forma entrelaçada, a cura faz parte do seu existir de forma indissociável, é parte de quem ela é.

Para Tereza Miranda, 2024:

eu não digo que seja uma xamã, mas eu procuro curar as pessoas, não só com ervas, mas também com amor, que eu acho que é o mais importante, é você amar, sabe, porque o amor, ele cura, ele cura tudo, e eu então me dediquei aqui na floresta, na mata, estou aprendendo ainda, que eu não aprendi tudo, a gente morre não aprende tudo, mas eu procuro aprender conhecendo as pessoas, e tudo que as pessoas têm para me dar, porque não é só a gente que dá, a gente recebe mais do que dá, cada uma das pessoas que vem aqui, elas me ensinam, e elas dão o amor que eu preciso também, eu dou e recebo. Eu me sinto assim, a curandeira do amor, que prega o amor, sabe, e eu acho que isso é uma coisa que a natureza me ensina. (Entrevista concedida no Chão de Tupinambá, 21/06/2024 às 8h)

Tereza destaca o sentimento como propósito e meio em sua prática de cura, e eu, como frequentadora de sua Casa há 8 anos posso dizer que esta é sim sua maior ferramenta de cura, o amor é sentido em cada gesto de Tereza, na maneira que recebe a todos que chegam em sua casa, sejam eles pessoas, animais, seres de outras dimensões e outros planetas, como nos relata em suas histórias de vida ali na ilha. Posso dizer ainda, que este modo de acolher com amor, de Tereza, me inspirou e ainda inspira a vontade de despertar e oferecer ao outro o que há de melhor em mim.

Para Wlad Lima, 2024:

Eu tenho uma concepção que arte é saúde, cura, né? E não cura porque é legalzinho, é bonitinho. Não. É porque é abismal mesmo, né? Eu acho que quando você começa

a processar uma criação para colocar algo no mundo, você tem que ir no fundo e voltar para a superfície, porque eu acho que a arte é do plano da superfície mesmo. Só que é uma superfície que veio do fundo, veio de um mergulho. Então, quando eu falo que eu sou uma artista, eu também estou dizendo que estou trabalhando nesse campo da saúde e da saúde do quê? Do corpo? Sim, de certa maneira, sim. Mas o meu foco é a saúde da alma. (Entrevista concedida na casa 'Dom Coletivo', 21/06/2024 às 8:30h)

Na Clínicas do Sensível, Wlad opera com a dimensão da arte como principal caminho de cura, mas a cura da alma, isto é, de uma dimensão psíquica e espiritual ao mesmo tempo. Com os processos artísticos Wlad acredita ser capaz de adentrar o território profundo de existência e assim curar. As formas de cuidado e cura com as quais estas três mulheres operam não se encaixam dentro de instituições de saúde porque não cabem nos modelos estabelecidos na sociedade contemporânea.

O modelo hegemônico branco-macho-racional-europeu esmaga outros modos de existência e é fonte de adoecimentos tais que enfrentamos enquanto sociedade como o apagamento da memória coletiva de grupos sociais inteiros, e a repressão de manifestações, práticas e tradições das populações à margem deste modelo. Krenak, ao falar destas formas de ataque aos modos de existências que diferem da sociedade moderna capitalista, afirma que:

Atacar a cultura e a subjetividade de um desses povos é etnocídio. Ele pode não matar as pessoas fisicamente, mas esvazia o sentido da vida das pessoas por retirar delas o significado da criação dessa cultura de seus valores intrínsecos, próprios daquela comunidade, e que sustentam a sua perspectiva de mundo. Quando alguém tira aquilo dali está desmontando a arquitetura daquele mundo. (Krenak, 2022. Pg. 51)

Por esta razão os Atos performativos da Bufonaria Matuta buscam por meio do teatro de rua, arte pública, recriar conexões com a ancestralidade como forma de provocar fissuras nas estruturas hegemônicas de poder engendradas pelo projeto colonial, proporcionando à partir de um *corpo-encruzilhada-fêmea* experiências com o público de reafirmação de subjetividades características da população do território amazônico paraense, fortalecendo o vínculo com nossa memória, ancestralidade e permitindo a expressão das subjetivações deste público participante. O corpo-encruzilhada-fêmea é o agenciador dos trabalhos de cura, povoado de mulheres, corpo que se reconfigura, que se faz em multiplicidades de processos de subjetivação, atravessado por forças que não vem do passado, mas que estão assentadas no corpo presente. É ancestralidade corporificada, ou, incorporada, está em mim e não no passado.

- Arte

Um ato performativo não necessariamente é artístico, mas neste caso o é. A bufonaria matuta é o meio que encontrei para ir ao encontro do público e da rua, performando, isto é, não apenas existindo, mas demonstrando para o outro minha existência. Porém uma existência não normativa, uma existência outra, matizada pelo meu modo de ser Darcy, bufona mandingueira. Leda Maria Martins atribui o termo oralitura para dar conta das performatividades e ritos, que não podem ser encerrados na definição de oralidade e tampouco escrita. A oralitura quebra, portanto com a dicotomia e abre uma terceira via, encruzilhada de três pontas.

(...) oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também a grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre a oralidade e a escrita. (MARTINS, 2024. Pg. 41)

Ao realizar o ato performativo de bufonaria matuta “Quem Procura Cura” meu corpo se torna encruzilhada onde subjetivações, ancestralidade, memória, cuidado, riso, crítica, festa, se encontram e são emanados, criando no espaço público da rua uma comunidade temporária que partilha destas subjetivações, ancestralidade, memória, cuidado, riso, crítica, festa. A bufonaria matuta e o teatro de rua foram o meio que encontrei de compartilhar e recriar espaços de coletividade dentro do espaço urbano das cidades. A bufa Darcy é para mim o Dar-a-si ao mundo. Este dar a si mesma de forma bufonesca é a escolha que fiz pelo caminho do riso, da alegria, da potência de vida. Para Brondani,

O bufão utiliza o riso em todas as suas vertentes. Sendo o riso ação física, ele pode ser uma ação de reação a um estímulo intelectual ou externo, ou uma ação espontânea provocada pelo próprio corpo, mas, em ambos os casos, o riso irá provocar uma ação sensível e subjetiva, a qual ultrapassa o momento do acontecimento, pois ele possui relações com dimensões abstratas à realidade, ele se conecta com a loucura universal, a rituais de transição de muitas culturas – festivos, fúnebres ou de passagens etárias – ao prazer e à festa. Essa ação/reação física comporta e comove elementos arcaicos da alma. (BRONDANI, 2017 p.26)

O bufão tem origem europeia e remonta aos tempos medievais, mas a essência desta *máscara-corpo* (BRONDANI, 2017), transcende o espaço e tempo pois conecta-se com elementos arcaicos da psique, como um arquétipo que se manifesta em diferentes culturas. Um

dos desafios desta pesquisa-criação foi a criação do ato performativo¹⁰ “Quem Procura Cura” de forma a evidenciar minhas características arquetípicas do contexto das mulheres mandingueiras paraenses em contraposição à fôrma eurocêntrica da linguagem da bufonaria.

Para Andres del Bosque o bufão pode e deve ser uma figura de contestação às estruturas hegemônicas de poder.

Todo o dogma do clown como uma figura laica que não toca o apito nunca, que não fala de política ou religião e que infla alguns balões rosa para evitar todo o contato com um par de nádegas, nada mais é do que pura falsificação, que desconecta os clowns dos bufões e de seu vínculo sexual e cativante com as divindades cômicas e a origem feminina e subversiva do riso. (BOSQUE, 2018. Pg..94)

Para esta encruzilhada epistêmica em que o teatro e a cura se encontram, convoco a noção de Teatro da Cura segundo Wlad Lima e Ivone Almeida sobre o ato de cura da coletiva Xoxós, 2015, “Ô, de casa! Posso entrar para cuidar?”.

O teatro, que ora chamamos de teatro da cura, quer ir além do teatro como prática de autodescoberta e de compartilhamento. O teatro da cura quer, como seus procedimentos poéticos de atravessamentos, alterar os campos energéticos do corpo e do corpo-casa; quer através do uso das figuras de linguagem - o quiasma e a metáfora- irradiar vibrações que cuidem dos participantes do ato, sejam eles atuantes ou aqueles que o teatro ordinário chama de espectadores. (ALMEIDA e LIMA, 2018, p.8)

De forma similar, o ato de bufonaria matuta busca alterar campos energéticos do corpo-encruzilhada-fêmea que é também rua, à partir dos atravessamentos irradia vibrações, energia vital, ashé. A arte é dádiva e oferenda. (MARTINS 2024. Pg. 73). Mas não basta a intenção de curar, para Tereza Tupinambá, 2024, é preciso adentrar naquilo que se está criando.

todas as artes curam, depende que você entrar mesmo naquela arte que você gosta, o pintor quando ele pinta os quadros ele entra na arte dele, ele está se curando ali, fazendo o que ele gosta e vendo depois o trabalho dele pronto, é aí que ele cura mais ainda. (Entrevista concedida no Chão de Tupinambá, 21/06/2024 às 8h)

Tereza destaca ainda que a conclusão de uma obra e a apreciação dela também são etapas importantes que contribuem para o processo da cura do próprio artista. Segundo Wlad Lima, 2024, a arte que carrega a potência de cura é aquela que é “curada”, no sentido etimológico de expor ao sol “quarar”, deixar à ação do tempo:

¹⁰ Conforme tratarei mais adiante.

A arte cura porque ela precisa ser curada, ela precisa ser maturada. (...) nem tudo da arte é cura. Mas quando a arte é curada, sofre esse trabalho do tempo, do espaço, da alma, da psiquê, que você está lidando, conversando, dialogando, que você vai para o fundo, quando ela te puxa para o fundo e você vem para cima, aí eu acho que ela cura mesmo. (Entrevista concedida na casa 'Dom Coletivo', 21/06/2024 às 8:30h)

De fato, o trabalho com a bufonaria matuta e mandingueira se iniciou em 2015 com a criação de uma máscara de papel, e com a ação do tempo foi se enraizando no território rua e no território corpo, em um movimento contínuo de dentro para fora e fora para dentro.

Figura 8: Card de divulgação da primeira experimentação cênica com bufonaria.



Acervo Dirigível Coletivo, 2015.

Figura 9: Apresentação no Casarão do boneco do espetáculo "Natal Bufo".



Acervo Dirigível Coletivo, 2015.

Figura 10: Projeto A Bufa Ceia, apresentação na praça Magalhães.



Foto Gilberto Guimarães Filho, 2016.

Figura 11: Bolsa de Pesquisa “A bufa Gira O Mundo Vira”, São Paulo/SP.



Foto Raíssa Araujo, 2017.

À seguir um painel com a sequência fotográfica de transformações da bufa Darcy ao longo desta década de experimentações até chegar na forma de Ato performativo “Quem Procura Cura”, estreado em Junho de 2024.

Figura 12: Darcy ao longo de uma década.

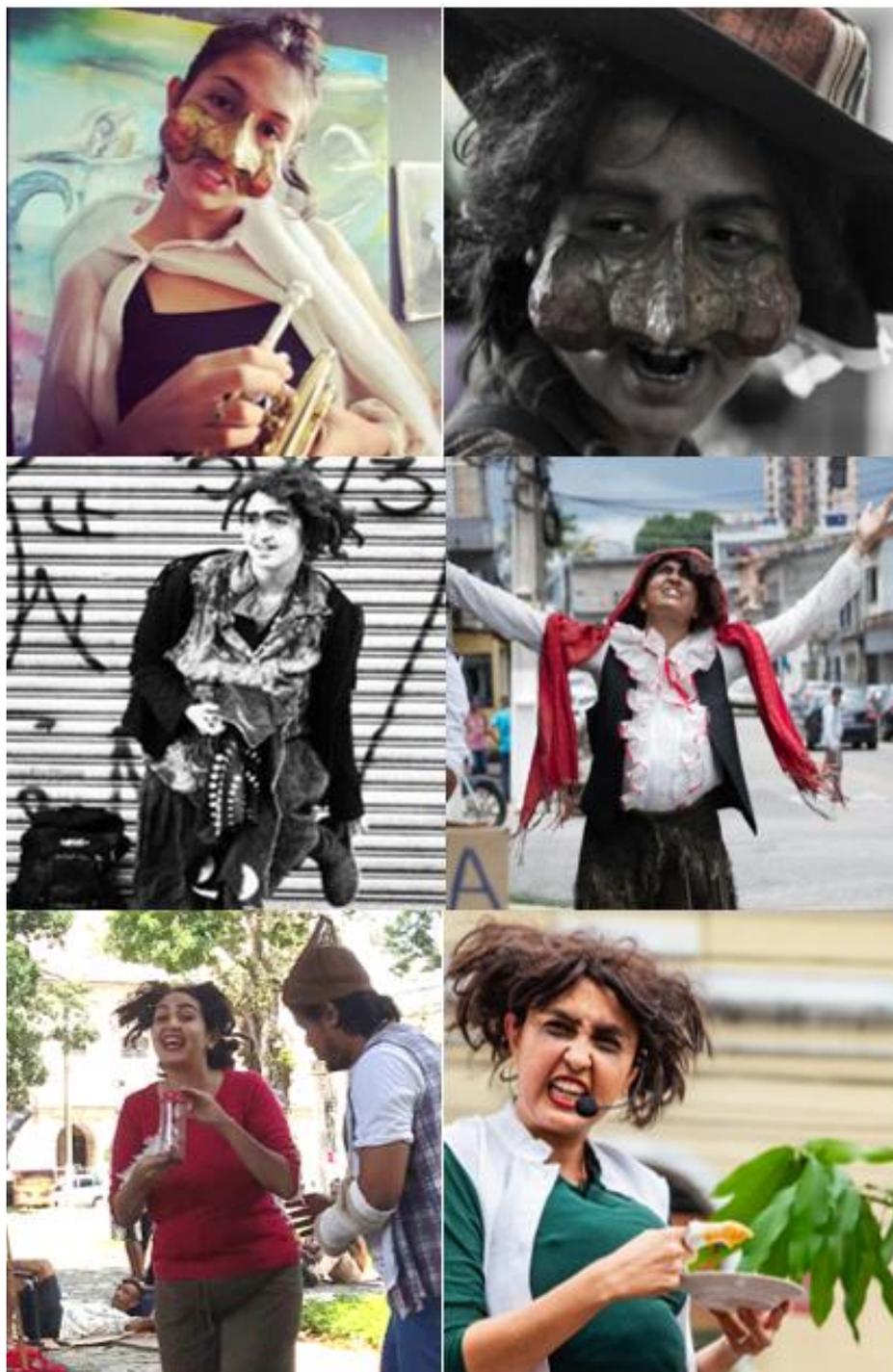


Foto 1: Maycon Lopes, 2015. Foto 2: Gilberto Guimarães Filho, 2016. Foto 3: Raíssa Araujo, 2017. Foto 4: Diego leal, 2020. Foto 5: Liliane Silva, 2023. Foto 6: Liliane Moreira, 2024.

As experimentações ao longo dos anos foram acompanhadas de leitura, não apenas do campo da bufonaria e do teatro de rua, mas da psicologia, espiritualidade e vivências dentro da Umbanda e do Santo Daime. Mesmo nos períodos em que não estive praticando a bufonaria na rua sempre me mantive estudando, me fortalecendo para fazer este trabalho, isso inclui dois

anos de parada para cuidados espirituais, 2018 a 2019. De 2020 a 2022 desenvolvi experimentações audiovisuais com a bufonaria em parceria com Ruber Sarmiento, isto se deu em virtude da pandemia de Covid 19, respeitando a política de isolamento social.

Foi partindo do entendimento que o teatro pode curar e de que o riso é capaz de comover elementos arcaicos da alma, que busco a potência de cura à partir do riso provocado pela performatividade e restauração de comportamentos ancestrais amazônicos. Neste sentido, tomo como referência os estudos da performance segundo Richard Schechner, compreendendo que “a performance nunca é um objeto ou uma obra acabada, mas sempre um processo, por estar ligada ao domínio do fazer e ao princípio da ação, (SCHECHNER Apud FERNANDES, 2011, p.16) e de que o ato performativo de cura a ser analisado à partir da tríade mandingueira busca restaurar comportamentos de origem ancestral e amazônica que sofrem com o apagamento pelo sistema colonial. Nas palavras do autor,

Mostrar fazendo (showing doing) está ligado à natureza de todo comportamento humano, e consiste em performar, em dar-se em espetáculo, exhibir (ou exhibir-se), sublinhar a ação. Explicar essa exposição do fazer (explaining showing doing) é o campo dos pesquisadores e dos críticos, que refletem sobre o mundo da performance e o mundo como performance (a performatividade). (SCHECHNER, 2006 APUD FERNANDES, 2011, p. 16).

O caminho que vem da cura ao encontro da arte passa por noções da psicologia analítica de Carl Gustav Jung, atravessando conceitos como inconsciente pessoal, inconsciente coletivo, símbolo e arquétipos. O inconsciente pessoal está ligado às memórias individuais de cada um, principalmente aquelas ocorridas na primeira infância. Jung considera, porém, que o comportamento humano também é suscetível a forças externas que estão além de seu controle pessoal, pois são oriundas do inconsciente coletivo. Na psicologia analítica os símbolos estão presentes em toda parte, inclusive no inconsciente coletivo, que é povoado também por padrões chamados de arquétipos que representam:

essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta”. (JUNG, 2000, p. 17).

Para Jung o processo que envolve trazer à luz da consciência conteúdos antes inconscientes e por vezes indesejados é um encontro com o arquétipo da Sombra.

É comum pensarmos que a sombra só contém aspectos escuros e negativos da personalidade, contudo é a sombra que nos dá à dimensão humana, que escancara a

realidade, que coloca nossos pés no chão. Mas que também esconde potenciais ocultos, tesouros inestimáveis que foram desprezados. É um remédio amargo e necessário! O confronto com ela é uma humilhação para o ego. (JUNG, 2011, p. 68).

Trabalhar com o arquétipo da sombra serve ao aprofundamento na linguagem da bufonaria, onde a matéria sensível do processo requer trazer à tona conteúdos indesejados de si que disparam processos de autoconhecimento.

Para além desta leitura dentro da psicologia Junguiana, trabalho com a bufonaria e o teatro de rua considerando a dimensão de cura intrínseca ao ritual, origem do teatro. Partindo deste pensamento cada apresentação do ato performativo de cura é também rito. Segundo Rita Souza, 2024:

Sim, a arte cura, só que agora a gente está dando nome às coisas. A dança, o “baiar” dentro de terreiro, hoje ele é também colocado como danças circulares sagradas e sempre existiu a dança dentro do terreiro. Ela movimenta o nosso corpo para fazer a energia girar, por isso que a gente fala gira. Vai ter gira hoje, a gente pergunta, aí a gira é um processo de cura e é arte. O cantar é cura, a gente vai buscar uma energia para que através da baia, do círculo que se faz, ela gire, ela penetre em nós, ela se expanda de nós para alcançar quem precisa alcançar. Então, a arte cura com certeza. Antes das práticas integrativas e complementares serem moda, ela já existia dentro dos terreiros, mas de uma forma muito espontânea e natural. (Entrevista concedida no Congá de Iracema, 05/07/2024 às 9h)

Esta compreensão da arte como forma de cura é ancestral, misteriosa e não pode ser medida com a régua das ciências duras ou do modelo de medicina do homem branco, mas pode ser atestada pela experiência dos corpos que a vivenciam. Por isso reafirmo, uma cura da alma só pode ser atestada por quem a recebeu. É por esta razão que algumas experiências artísticas que vivenciei na vida me atravessaram e me transformaram tanto quanto uma gira, um passe, uma experiência com ayahuasca, um recolhimento na camarinha, por sua dimensão de cura e magia que são vivenciadas no corpo.

- Ancestralidade

Nesta encruzilhada epistemológica o caminho da ancestralidade pode encontrar o caminho da cura quando se trata de processos de autoconhecimento associados a uma memória coletiva. Sobre memória coletiva, Maurice Halbwachs afirma que:

(...) o processo de rememoração não depende apenas do que o indivíduo lembra, mas que suas memórias são de certo modo, partes da memória do grupo a qual pertence. No entanto, o sociólogo não descarta a memória individual, que pode ser pensada

como “memória ressignificada”, ou seja, a interferência da subjetividade do indivíduo no processo de rememoração. Não desconsiderando, então a atuação do sujeito. (HALBWACHS apud DA SILVA, 2016, p.253)

O ato performativo de bufonaria matuta opera com o propósito de rememorar, mas também recriar e restaurar comportamentos de populações Amazônicas que sofrem com o apagamento de suas tradições e modos de vida. Cada prática cotidiana, por mais corriqueira que possa parecer demarca um modo de viver, de pensar, carrega conhecimentos específicos, genuínos de quem vive em determinado território, trata-se de memória cultural. Para ASSMAN, a memória cultural é caracterizada por ser transmitida ao longo de várias gerações, através de práticas, rituais e instituições; se distingue da perspectiva de Halbwachs de memória coletiva que se centra na interação entre os indivíduos (ASSMAN, 2008, pg.119) se aproxima do entendimento de Pierre Nora ao tratar dos “lugares da memória”, acreditando que lugares e práticas são capazes de evocar e materializar a memória.

Memória é conhecimento dotado de um índice de identidade, é conhecimento sobre si, quer dizer, é a identidade diacrônica própria de alguém, seja como indivíduo ou como membro de uma família, uma geração, uma comunidade, uma nação ou uma tradição cultural e religiosa. (IDEM, pg. 122)

Para o presente estudo serão consideradas as duas perspectivas, pois se fazem presentes no ato performativo aqui tratado as diferentes formas de lembrar. Lembrar é uma ação que se inscreve no presente desencadeada à partir das interações sociais e do contato com as coisas (práticas, objetos, lugares, experiências), passado e presente então se circunscrevem no ato de lembrar. Vivemos atualmente em um momento histórico onde cada vez mais a Amazônia e suas populações estão sendo observadas pelo mundo. A crise climática tem feito com que a cada dia mais olhares se voltem ao território, seja no desejo de preservá-lo ou de apropriar-se dele, e com ele das subjetividades que o configuram, isso inclui a cultura e tudo que constitui nossos modos de vida. A memória, portanto, é hoje, mais do que nunca, um território de disputa que precisa ser reafirmado, restaurado e, se preciso, recriado pelos povos Amazônidas. Neste sentido, a performatividade deste corpo-encruzilhada-fêmea ao se apresentar como ancestralidade presentificada, evoca no público o lembrar, vivificando, também nestes corpos suas subjetivações e modos de ser ancestrais.

À respeito das questões de reconhecimento racial e identitário, Wlad Lima conta como se vê:

Olha, eu me vejo uma cabocla e Amazônida, né? (...) Porque também reconheço... Eu encontrei ontem um parente¹¹, ele olhou para mim, eu olhei para ele (...) E aí ele fez assim para o meu rosto, eu disse “Gente, a gente é quase irmãos gêmeos, né?” Aí ele perguntou de onde era, eu falei que eu era da região do Salgado. Aí ele disse: “Ah, então tu é Tupinambá, eu sou Munduruku”. (Entrevista concedida na casa ‘Dom Coletivo’, 21/06/2024 às 8:30h)

Este pertencimento racial da qual trata Wlad está estampado em nossos rostos, digo nossos porque me reconheço neste processo de identificação. Tereza Miranda assume atualmente o nome de Tereza Tupinambá na perspectiva de reafirmar sua ancestralidade indígena originária do território onde habita.

eu tenho no meu sangue... eu tenho índio Tupinambá, que é o lado da minha família, do meu pai. Eu tenho o lado da minha mãe, que é do Marajó, a família toda dela era marajoara, lá de Chaves, da contra costa do Marajó, que são os caboclos, são os boiadeiros, ontem quando cantavam os boiadeiros, eu me lembrando da minha avó... e eu tenho negro também na minha família, porque eu tenho um bisavô, que era da Paraíba (...) então eu me vejo nessa mistura toda, assim, é uma miscigenação das coisas. (Entrevista concedida no Chão de Tupinambá, 21/06/2024 às 8h)

A importância do reconhecimento das identidades que constituem sua árvore familiar, traz à Tereza o sentimento de pertencimento ao território que habita há mais de 40 anos, se tornando ali uma defensora do lugar contra movimentos de desmatamento e exploração da floresta. Da mesma forma para Wlad o processo de reconhecimento das origens indígenas e de uma identidade cabocla fazem parte de um forte movimento de mudança de pensamento na sociedade atual, onde cada vez mais pessoas buscam preservar e restabelecer a conexão com sua ancestralidade, gesto simbólico e político que tem reverberações importantes na preservação destes modos de vida genuínos da Amazônia Paraense.

Este movimento de conectar-se criativamente com o ancestral, presente neste trabalho, destaca a importância da escolha dos sujeitos em foco neste estudo, que é o de mulheres curandeiras paraenses, estas que são verdadeiras guardiãs de saberes ancestrais. E assim o fazem de forma a tornar a memória algo presente, e não algo que ficou no passado. Leda Maria Martins ao tratar das manifestações de origem Africana no Brasil fala do “tempo espiralar”, tempo este que não é retilíneo, sequencial, mas que circunda, retorna, presentifica, faz passado presente e futuro em movimento, sem encadeamento.

E é essa repetição do gesto, espiralar e prospectiva, que funda a grafia do rito, revisitada e fertilizada pelo gesto do presente, numa espacialidade curvilínea que

¹¹ No contexto a palavra parente é utilizada como sinônimo de indígena, pois é uma forma de tratamento entre eles.

atualiza o tempo em sua *durée* mítica sincronizando o pretérito no presente e, neste, figurando o futuro. O espaço circunda e congrega os tempos da história e da performance, sulcando a mesma terra pisada pelos antepassados, inscrevendo a oralitura da memória. (MARTINS 2021. Pg. 209)

Martins nos conta que para os congadeiros os antepassados se fazem presentes a cada vez que o ritual é restaurado. De forma similar encaro que a cada ato performativo realizado estou trazendo para o presente meus antepassados, Darcy começa seus trabalhos na rua trazendo seu carrinho farmácia e um galho de mangueira, neste galho estão fotografias de minhas ancestrais, avó, bisavó, mulheres que vieram antes e que já desencarnaram, que me ensinaram sobre os remédios que curam e me deixaram uma herança cultural, memória que ao ser performada, restaurada com a bufonaria matuta, se transforma em oralitura, isto é, à partir do rito/performance criado, consigo espiralar o tempo e trazê-las para cena comigo, com elas brinco e aprendo novamente, alimentando a relação ancestral.

Os antepassados presentificam-se e são evocados, pela memória, no ato que também a eles se dirige, no *contínuum* de uma celebração que remonta a tempos imemoriais. O conhecimento e o saber vêm desses antepassados, ancestrais cuja energia revitaliza o presente. (MARTINS 2021. Pg. 107)

Da mesma forma, Mãe Rita d'Oxum, 2024, explica que as religiões afro-brasileiras tem como princípio esta relação concreta e muito próxima do cotidiano com o sagrado, rasgando a lógica de uma realidade onde o tempo é linear e o espaço tridimensional.

É importante citar essas vivências do dia a dia, dentro de um terreiro, de uma casa de santo, para que as pessoas entendam, saibam que o santo, que a entidade, que o encantado, que Exú e Pombagira, não é aquele santo no altar, mas é aquele irmão que está aqui do teu ladinho e caminha contigo. (Entrevista concedida no Congá de Iracema, 05/07/2024 às 9h)

Durante um ato performativo de cura da bufonaria matuta meus guias espirituais se fazem presentes, sinto suas vibrações e sua proteção, a sensação de estar bem acompanhada e assistida por eles traz harmonia e força ao que estou fazendo. Da mesma forma, a presença de meus antepassados na cena não está somente nas fotografias mas também no meu corpo, nos traços do meu rosto, no movimento que reproduz a gestualidade destas mulheres e nas histórias contadas.

Figura 13 – Galho de Mangueira com as fotos de mulheres da família. Minha tia Mariana em destaque.



Foto: Rodolfo Mendonça, 2024.

A máscara da mãe de Darcy foi feita inspirada no rosto de minha avó materna, Deltrudes, e a cobra que é avó da bufa Darcy, manipulada em cena, é uma homenagem à minha bisavó, que se chamava Honorata (nome de cobra dentro de algumas mitopoéticas amazônicas, a exemplo da dita “Lenda da Cobra Norato”).

Estes recursos simbólicos fazem parte dos atos performativos de cura de forma viva, pois a cada apresentação eles se renovam, como se eu estivesse, e talvez esteja, a cada dia lembrando um pouco mais. E isto cura.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Ivone Xavier de Amorim; LIMA, Wladilene de Sousa. **Trajeto dadivoso do teatro da cura: uma encenação-quiasma em atos de agradecer e transformar**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018.
- ASSMANN, Jan. **Memória comunicativa e memória cultural**. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118.
- BISPO, Antônio dos Santos. **A terra dá, a terra quer**/Antônio Bispo dos Santos; imagens de Santídio Pereira. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023. 112 p.
- BOSQUE, Andres del. **A tribo imaginaria**. 9. Ed. São Paulo/SP: Rebento, dez. 2018, p. 82-101.
- BRONDANI, Joice Aglae **Bufão: Máscara e Conexões Rituais**. 6, n. 1. Ed. Campinas/SP: Conceição/Concept. jan./jun. 2017, p. 15-34.
- CANGUILHEM, Georges **O normal e o patológico**. Tradução de Mana Thereza Redig de Carvalho Barrocas; revisão técnica Manoel Barros da Motta; tradução do posfácio de Piare Macherey e da apresentação de Louis Althusser, Luiz Otávio Ferreira Barreto Leite. - 6.ed. rev. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes**. En: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Ed. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores, 2007, pp. 79-91.
- COELHO, M. T. A. D.; ALMEIDA FILHO, N. **Normal-Patológico, Saúde-Doença: Revisitando Canguilhem**. *Physis: Ver. Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, 9 (1):13-36, 1999.
- CASSIANO, M. e FURLAN, R. **O processo de subjetivação segundo a esquizoanálise**. *Psicologia & Sociedade*. Universidade de São Paulo - USP, Ribeirão Preto, Brasil, 2013, 25(2), 373-378.
- DA SILVA, Giuslane Francisca. **A memória coletiva**. *Revista Aedos, [S. l. s.n.]*, v. 8, n. 18, 2016, p. 247–253.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia**. Les Éditions de Minuit, Paris, 1980. Editora 34, Rio de Janeiro, 1995. Volume único, 2021.
- DICIO, Dicionário Online. <https://www.dicio.com.br/embrocacao/>, 2024.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. Serafim Ferreira. Lisboa: Ulisseia. 1961.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva** (Coletivo Sycorax, trad.). São Paulo: Editora Elefante, 464 páginas. 2004.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea**. 16. Ed. Salvador: Repertório, 2011, p.11-23.
- FREYESLEBEN, Alice. **A Crítica Ecológica Contra-Colonial: Questão Ambiental E Perspectiva Quilombola De Negô Bispo**. II Simpósio Nacional Justiça Socioambiental: Emergência Climática, Povos E Natureza – Eixo Temático: Epistemologia E Metodologia Em Direito Socioambiental. Ufpr, Santa Catarina, 2024.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo** / CG. Jung. Ttradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- _____. **Aion – Estudo sobre o simbolismo do si-mesmo**. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2011
- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. Org. Rita Carelli. [s.l.]: Companhia das letras. 2020.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. [s.l.]: Companhia das letras. 2019.

- LIMA, Wlad. **Entrevista Wlad Lima**. [jul,2024]. Entrevistador: Ana Marceliano. Belém, 2024. 1 arquivo .mp4 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.
- MAIA, Ana Marques. **Entre a bruxaria e a demência nos “campos para bruxas” do Gana. Público/P3 – Notícia**. 25 de Setembro de 2023 – Disponível em: <<https://www.publico.pt/2023/09/25/p3/noticia/bruxaria-demencia-campos-bruxas-gana-2064027>> Último acesso em 08 de maio, 2025.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. 2.ed., ver e atual. – São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte [MG] :MAZZA Edições 2021.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo Espiralar: Poéticas do Corpo-Tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MIRANDA, Tereza. **Entrevista Tereza Tupinambá**. [jul,2024]. Entrevistador: Ana Marceliano. Belém, 2024. 1 arquivo .mp4 (55 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- PASSOS, E.; BARROS, R. B. **A cartografia como método de pesquisa-intervenção**. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 17-31.
- RUFINO, L. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** O Percevejo, ano 11, 2003, n. 12, p. 25 a 50.
- SIMAS, L. A.; RUFINO, L. **Fogo no Mato: A ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SOUZA, Rita. **Entrevista Rita Souza**. [jul,2024]. Entrevistador: Ana Marceliano. Belém, 2024. 1 arquivo .mp4 (72 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.



ISSO NÃO É UM BUFÃO



ISSO NÃO É UM BUFÃO

<https://youtu.be/rOF7vpOqLmM>

SUMÁRIO – ISSO NÃO É UM BUFÃO

| | | |
|---|--|-----------|
| ▼ | ISSO NÃO É UM BUFÃO | 5 |
| ○ | Quando eu era pequenina, do tamanho de um bufão... .. | 8 |
| ○ | Encontrando o processo a partir do encontro. | 10 |
| ○ | Buças e bufas..... | 16 |
| ○ | Bufonaria Matuta | 20 |
| ■ | REFERÊNCIAS | 26 |

LISTA DE ILUSTRAÇÕES – ISSO NÃO É UM BUFÃO

| | |
|---|----|
| Figura 1: “A bufa ceia”, Praça Magalhães e Mercado de São Brás. | 12 |
| Figura 2: BEC Bloco na Praça do CAM e no Porto do Sal, Belém. | 13 |
| Figura 3: “A bufa gira o mundo vira”, Santiago/CH e Paris/FR. | 15 |
| Figura 4: Espetáculo “Ver de ver-o-peso”, em cena Paulo Fonseca (Paulão), Natal Silva, Yeyé Porto e Zezé Caxiado..... | 20 |
| Figura 5: Darcy com a rua, um corpo-encruzilhada-fêmea. | 25 |

ISSO NÃO É UM BUFÃO ESTO NO ES UN BUFÓN

Resumo:

Este trabalho integra a dissertação de mestrado – PPGARTES, 2025, intitulada “Atos Performativos de uma Bufonaria Matuta: Arte, Cura e Ancestralidade em Belém do Pará.” e cartografa o processo de criação de uma bufonaria na Amazônia enquanto parte de um legado *mulherístico* brasileiro. A partir de um ponto de vista feminista, essa escrita apresenta um breve apanhado da produção acadêmica sobre bufonaria feminina no Brasil, levantando a produção intelectual sobre o tema e o nome de mulheres - bufas, pesquisadoras e/ou docentes - que se dedicam a esta linguagem na atualidade. Além do levantamento bibliográfico, com o recorte de gênero sobre o tema no contexto brasileiro, o trabalho registra também parte do processo de criação da bufa Darcy e sua poética *Matuta* em Belém do Pará, à partir do relato de minha trajetória artística enquanto atriz/performer de rua, demarcando as influências estéticas e políticas do teatro paraense. A abordagem conceitual deste processo de criação faz articulação com a tradição de comicidade física de Jacques Lecoq, o Teatro do Oprimido de Augusto Boal, o Teatro Popular dos Pássaros Juninos do Pará e com as oralituras de Tereza Tupinambá, Mãe Rita D’Oxum e Wlad Lima, mulheres que em seus modos de vida encruzam as curas e as artes. Este estudo busca compreender como atos performativos de cura através do humor podem fazer frente às estruturas hegemônicas de poder, que causam o adoecimento das populações e sua marginalização.

Palavras-chave: Mulher Bufona; Bufonaria na Amazônia; Teatro de Rua.

Resumen:

Este trabajo forma parte de la tesis de maestría - PPGARTES, 2025, titulada “Actos performativos de una bufonaria rural: arte, cura y ancestralidad en Belém do Pará.” y “cartografa” el proceso de creación de una bufonería en la Amazonia como parte de un legado feminista brasileño. Desde el punto de vista feminista, este escrito presenta un breve panorama de la producción académica sobre la bufonería femenina en Brasil, relevando la producción intelectual sobre el tema y los nombres de mujeres - bufas, investigadoras y/o docentes - que se dedican actualmente a este lenguaje. Además del relevamiento bibliográfico, con enfoque de género sobre el tema en el contexto brasileño, el trabajo también registra parte del proceso de creación de la Darcy buffa y su poética *Matuta* en Belém do Pará, a partir del relato de mi trayectoria artística como actriz/performer callejera, demarcando las influencias estéticas y políticas del teatro de Pará. La aproximación conceptual a este proceso creativo se vincula a la tradición de la comedia física de Jacques Lecoq, al Teatro del Oprimido de Augusto Boal, al Teatro Popular de los Pájaros de Junio de Pará y a las lecturas orales de Tereza Tupinambá, Mãe Rita D’Oxum y Wlad Lima, mujeres cuyas formas de vida entrecruzan la curación y las artes. Este estudio trata de entender cómo los actos performativos de curación a través del humor pueden enfrentarse a las estructuras de poder hegemónicas que causan la enfermedad de las poblaciones y su marginación.

Palabras clave: Mujer Bufona; Bufonería en la Amazonia; Teatro de calle.

▼ ISSO NÃO É UM BUFÃO

A presente escrita faz parte da pesquisa “Atos Performativos de uma Bufonaria Matuta: Arte, Cura e Ancestralidade em Belém do Pará.” que teve por finalidade registrar a processo de criação de uma bufonaria produzida no norte do Brasil, identificando aproximações e desvios deste formato de criação em relação à outras técnicas e poéticas desta linguagem. Esta poética que chamo hoje de Bufonaria Matuta se revela por meio de atos performativos de cura, ancorados em memórias de minha história de vida, todas relacionadas a práticas de cura e encantamento de origem cabocla, vivenciadas por mim na infância, recebidas de minha mãe e minha avó, conhecimento tradicional que receberam por sua vez de suas mães e avós e que se caracteriza como ancestralidade materna genuína da Amazônia paraense. Para que se possa compreender as particularidades deste estudo é necessário partir de uma definição do que é Bufonaria em sua origem.

Pode-se dizer que o Bufão é uma figura cômica presente em diversas culturas desde a antiguidade, mas popularmente associada aos bobos da corte da idade média. Eram chamadas de bufões as pessoas alijadas da sociedade da época, os miseráveis, os loucos, as pessoas com deficiências, os excluídos, desgraçados. Em “O elogio da bobagem”, Alice Viveiros de Castro fala das questões de tradução da palavra.

Em português temos o termo bobo designando o bobo do rei, mas este também era chamado de bufão, louco ou gracioso. Só que muitas vezes bufão era o termo usado para o louco da aldeia e, louco, apenas um padre que gostava da pândega nas festas da Quaresma, ou um goliardo, que andava pelas tavernas cantando e contando histórias cômicas carregadas de sensualidade e erotismo. (2005, pg.31)

A estas pessoas dissonantes dentro da sociedade da época foi reservado o lugar do riso e do escárnio, alguns inclusive ocupando enquanto ofício o papel que lhes foi dado. Este é o caso do bufão, passando a ocupar a função de entreter o rei e a corte em troca de abrigo e comida. Um ofício que surge pela imposição da rejeição na sociedade e que ao longo do tempo vai se estruturando em uma linguagem artística própria.

Os bufões existem no jogo que envolve todo tipo de riso, e seu corpo deformado é usado para blasfemar a mediocridade humana. O deboche, a ironia, a paródia, o sarcasmo, a blasfêmia são alguns dos artifícios utilizados como forma de induzir a reflexão pelo viés do riso. (FILHO Apud CAMPOS, 2019, pg.59)

Diferente de outras modalidades de cômicos o bufão se distingue pela agressividade e pelo caráter grotesco de sua figura. Todo o tipo de deformidade é matéria do riso para a bufonaria, entendendo aqui deformidade como aquilo que deforma o sistema, foge aos padrões, está à margem, fere a ordem e os bons costumes.

Ele agride a sociedade, mas é necessário saber que essa agressividade não é física, mas sim moral, pois ataca os falsos moralismos, desencadeando uma tomada de consciência – e é nessa tomada de consciência que reside a agressividade e a crueldade. Com órgãos genitais, intestinos, feridas e deformidades à mostra, palavrões e obscenidades que se misturam a discursos filosóficos, existenciais e proféticos, o bufão infere uma reflexão sobre as relações humanas e suas estruturas. (BRONDANI, 2017, pg. 25)

Estas e outras características permeiam o universo do bufão no mundo até os dias de hoje. A pesquisa aqui desenvolvida irá se ater ao contexto nacional e mais especificamente do processo de criação de uma bufa Amazônida paraense.

No Brasil existe uma corrente muito forte de bufonaria feminina que deriva das técnicas francesas de Lecoq¹ e Gaulier², baseadas em um teatro físico improvisacional, nas técnicas do movimento e na linguagem do gesto que faz uso de recursos como a paródia, dos encontros para criar corpos disformes e de induções com temas que desencadeiam o improviso, por vezes solo, por vezes em bando, assim os bufões vão surgindo. (LECOQ, 2010, p. 178)

Para construir um recorte da abordagem sobre a bufonaria escolhi fazer o levantamento da produção de pesquisadoras e artistas bufas no país, criando assim uma cartografia da bufonaria feita por mulheres no Brasil hoje.

Estudos como o de Márcia Gonzaga de Jesus Freire (SC) – “A Mulher Bufa: O Gênero Como Desvio” (2019) e Daiani Picoli (RS) “Sobre Quedas: processos criativos de uma atriz bufona” (2022), registram muito bem esta corrente de mulheres artistas e pesquisadoras da linguagem da bufonaria no Brasil: Beth Lopes (RS), Daniela Carmona (RS), Claudia Müller Sachs (RS), Joice Aglae Brondani (RS), Bya Braga (MG), Marianne Consentino (SC), Aline

¹ Jacques Lecoq foi ator, mímico e professor de arte dramática. Partindo da experiência corporal que adquiriu como ginasta, esportista e professor de educação física, atividades que desempenhou no início de sua carreira profissional, interessou-se mais tarde pelo corpo como instrumento da interpretação e expressão do ator(...). Em 1956, fundou a escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, onde sistematizou suas pesquisas, criando um dos métodos mais inovadores e eficientes de treino de atores ainda em voga. (LECOQ, 2010)

² Philippe Gaulier foi professor na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq até a criação de sua própria escola, nos anos 1980. Desde então, contribuiu com a formação de atores de renome internacional ensinando o seu método de forma vivencial. (GAULIER, 2016)

Marques (RS), Simoni de Dordi (RS), Roberta Casa Nova (RS), Vanessa Bordin (RS), e incluso nesta lista Stefani Liz Polidoro (RS).

À partir deste levantamento foi possível observar que na produção acadêmica sobre bufonaria existe grande representatividade de um quantitativo de mulheres bufas partindo do sul do País, ainda que algumas destas estejam atuantes hoje no norte e nordeste, como Marianne Cosentino, professora na UFPE - Universidade Federal de Pernambuco e Joice Aglae Brondani, professora na UFBA - Universidade Federal da Bahia, a produção no norte do país está a cargo da professora catarinense Vanessa Benites Bordin³, hoje professora da UEA - Universidade Estadual do Amazonas. Quando se trata do registro do trabalho de bufonaria no país, seja artístico ou acadêmico é desafiador detectar a produção na região amazônica, destaco aqui o nome da professora Dra Andrea Bentes Flores (PA) que desenvolve pesquisas cartográficas em comichidades amazônidas, palhaçaria feminista, decolonialidades e bioescrituras cênicas, seu trabalho atravessa noções de bufonaria e as transcende em sua poética própria, tratada em sua tese de doutoramento como *Curupirá*⁴. Andrea atuou em 2020 no espetáculo “Meu Poema Imundo”, um mergulho na bufonaria a partir de um mascaramento de corpo inteiro, Andrea veste um corpo obeso e traz a cena uma mulher gorda habitante de um lugar subterrâneo e marginal, “corpo-obra-poética”, à revelia dos padrões impostos. A dramaturgia (autoficção) e encenação são assinadas por Wlad Lima, a artista em sua extensa trajetória já desenvolveu em 2001 investigações estéticas no campo da bufonaria em Belém/PA, com um projeto chamado Escola de Bufões, iniciativa de seu grupo a Dramática Cia, como registra Flores em sua dissertação “Palhaçaria feminina na amazônia brasileira: Uma cartografia de subversões poéticas e cômicas” (2014). Até o presente momento não pude identificar outras produções ou pesquisas de mulheres bufas na região Amazônica.

Diante deste panorama pode-se dizer que a bufonaria no Brasil tem uma considerável representatividade feminina. FREIRE aponta o próprio gênero como desvio social, sujeita alijada da sociedade, condição a que estão relegados os bufões.

A bufonaria dialoga constantemente com a abjeção. Se no percurso da cultura ocidental, convencionou-se que o sujeito bufo é o portador de algum desvio físico e/ou psíquico, por não estar delimitado na normatividade social, temos o enquadramento como forma de separar o dentro e o fora, a regra e a exceção. (FREIRE, 2019, pg. 50)

³ Destaco sua dissertação de mestrado “O jogo do bufão como ferramenta para o artista”, 2013.

⁴ *Curupirá* é um Ato de traquinagem, em que a atriz pesquisadora cria com risos de floresta, operando decolonização de seu corpo cômico, na fronteira entre xamanismo e teatro, poética cênica entre comichidades ameríndias amazônidas.(2019)

A autora trabalha com a ideia de abjeção enquanto “negação da presença” (ação de arremessar ao longe), e articula esta ideia de abjeção enquanto fabricação de bodes-expiatórios do pensamento ocidental e da cultura judaico-cristã, “algumas condições sexuais, de gênero, étnica e de existência, são repudiados frente ao discurso dominante ditado pelo patriarcado e pela cultura heteronormativa.” (IDEM, pg. 42) Neste sentido, o estudo da bufonaria no Brasil está diretamente ligado às questões concernentes ao feminismo.

A mulher que fala e manifesta seu corpo por si própria é neutralizada pelo pensamento patriarcal. Somente um tem o direito a falar, amar, transar e gozar. A vagina se não for normatizada - é perigosa, se é idealizada - é deflorada e se simplesmente existe – é objeto de violência. As mulheres não somente são objetificadas como abjetadas.(IDEM, 49)

Se em uma perspectiva brasileira a mulher é abjetada, arrisco dizer que a mulher cabocla, indígena, ribeirinha, quilombola, negra, amazônida, parteira, curandeira, erveira, mandingueira se apresenta como um desvio ainda maior, dentro do gênero, como um reflexo do colonialismo interno.

configura-se uma estrutura social colonial onde os setores hegemônicos dominam culturalmente e exploram materialmente aos povos indígenas, reproduzindo internamente as dinâmicas coloniais globais associadas com as modalidades específicas de acumulação de capital. (QUINTERO, 2018, pg. 3)

A mulher amazônida, então, ocupa um lugar de descrédito sobre seus saberes ainda maior que a mulher centro-sulista do Brasil. O que confere a esta bufonaria aqui praticada um caráter bufônico particular, próprio do território e dedicado a pautar as questões específicas de opressão vivenciadas pelas mulheres daqui. Na seção a seguir será apresentada a trajetória de criação da bufa Darcy a partir de meu lugar de fala, enquanto mulher, parda, amazônida, vinda do interior do estado do Pará para ser habitante da capital, Belém.

○ Quando eu era pequenina, do tamanho de um bufão...

Minha história com a bufonaria e o teatro se constrói por dentro da universidade, iniciei em cursos livres na Escola de Teatro e Dança da UFPA em 1998, com 7 anos de idade e foi por meio deste fazer que conheci o mundo e me constituí como pessoa. Fui parar neste caminho por determinação do meu pai, que de alguma forma (oracular talvez) enxergou que eu pertencia à este mundo das artes, eu era tida pela família como uma criança engraçada, que falava muito e muito alto, que se metia onde não era chamada, e que de forma inconveniente se dava a contar

mentiras nas rodas de conversa dos adultos, isto porque pouco convivia com crianças, por ter me criado no interior do estado e afastada da cidade passava a maior parte do tempo conversando com as minhocas, as galinhas, e os amigos dos meus pais. O traço de humor na personalidade veio dali do município de Alenquer, região do baixo Amazonas, antes de conhecer o teatro. Posso dizer que sou fruto de uma família malina onde a zombaria, “encarnação”, “avacalhação” fazem parte do cotidiano, e sendo eu a caçula e mulher fui o alvo mais fácil e preferido das chacotas por parte da família.

O curso livre de teatro infantil da ETDUFPA, que existe até hoje na instituição, foi o refúgio onde me senti acolhida quando nos mudamos para a capital, Belém, lá pude me valer das técnicas de cena e jogos de improviso para canalizar a energia de um humor ácido que internalizei tão cedo na vida. Dirigi minhas primeiras montagens dentro do Grupo de Teatro Universitário - GTU, inclusive dirigindo a primeira edição do GTU Rua, projeto de extensão voltado ao teatro de rua que funcionava como laboratório para jovens encenadores como eu, que experimentavam pela primeira vez dirigir um elenco de atores profissionais. O espetáculo produzido pelo GTU Rua foi “A Paixão de Dionísus”, objeto de pesquisa em meu trabalho de conclusão do Curso de Licenciatura em Teatro (2013), esta dramaturgia integrou o “Livro Aberto: Coletânea jovens dramaturgos amazônidas” (2020), em formato de capítulo e envolveu pesquisa bibliográfica na história mundial do teatro, até ancorar-se nas manifestações populares paraenses, como a “Paixão de Cristo” do bairro de Canudos, diretamente abordada no texto. Minha pesquisa voltada ao teatro de rua, ritual e comicidade se iniciou neste trabalho, até o momento minha produção cênica, tanto como atriz quanto como encenadora e dramaturga, está dividida entre o teatro para infância e o teatro de rua, mas sempre marcados pela linha do humor.

Após percorrer toda a formação de teatro infantojuvenil da ETDUFPA, me formei pelo Curso técnico (2009) e pela Licenciatura em Teatro da UFPA (2013). Também devo minha formação aos muitos espetáculos que assisti ao longo da vida, como apaixonada que sou por este ofício; e, também, aos livros que tive a oportunidade de ler na biblioteca pública Tancredo Neves desde a adolescência, criando um repertório bibliográfico centrado nas artes da cena de base europeia e norte americana.

A bufonaria de fato surgiu em minha vida em 2015 como uma curiosidade, naquele momento não havia em Belém alguém trabalhando com essa linguagem, a quem eu pudesse recorrer para buscar uma formação específica e eu não tinha condições de viajar para fazer cursos de bufão em outros estados ou mesmo fora do Brasil. Sou habitante de Belém, capital do estado do Pará, localizado na região norte do País, é o segundo maior estado, menor apenas que o vizinho Amazonas, em extensão territorial é maior que a área da região sudeste brasileira

inteira com seus quatro estados, cercado por rios e com estradas precárias o deslocamento na região Amazônica não é e nunca foi simples para quem vive aqui.

Então, naquele momento inicial, quando surgiu o desejo de aprender sobre o bufão e diante da impossibilidade de ir ao encontro de mestres e mestras da linguagem comecei a criar um caminho próprio, traçando um percurso de aprendizagem a partir de alguns poucos conteúdos teatrais disponíveis na internet na época, como alguns escassos vídeos de trabalhos de bufonaria, nacionais e internacionais, cruzando com referências de teatralidade e comicidade do meu repertório pessoal.

○ **Encontrando o processo a partir do encontro**

Em 2015 propus ao meu grupo de teatro, Dirigível Coletivo, a criação de um espetáculo bufo, como forma de iniciarmos um laboratório na linguagem. O grupo já desenvolvia trabalhos com teatro de rua e encarava o território como espaço de criação e pesquisa. De acordo com TURLE e TRINDADE “O teatro de rua não é somente uma questão de espaço cênico, mas, sobretudo, de uma linguagem cênica singular, diferenciada de outras linguagens cênicas.” (2016, pg. 110). Longe de ser uma ação imposta pela dificuldade que os grupos tinham, e que ainda tem, de acessar espaços cênicos convencionais, o teatro de rua é uma escolha poética, estética do Dirigível Coletivo e minha enquanto artista independente também.

O espaço da cidade pode ser, então, compreendido não como simples suporte físico/estrutural do espetáculo, ou seja, como cenário ou “palco”, mas como lugar que, ao ser praticado cenicamente, torna-se também espaço teatral, (...) E, mais ainda, a cidade se oferece à experiência teatral também como espaço a ser abordado em sua dimensão dramaturgica (...). (TURLE, TRINDADE, 2016, pg. 28)

Encaro a rua como potência criativa, espaço de encontro com o público, lugar de aprendizado do fazer teatral, espaço de luta. Por esta razão este foi o espaço e a linguagem que escolhi como caminho para pesquisar e praticar a bufonaria.

Após um período de experimentação dentro do Dirigível coletivo com exercícios de bufonaria, que até culminaram em uma apresentação pública, o grupo perdeu o interesse na investigação da linguagem e eu decidi continuar sozinha. Conforme o desejo e o chamado para este fazer ia crescendo eu resolvi mergulhar em um laboratório de experimentação pelas ruas de Belém. Criei uma máscara e experimentei realizar saídas na rua com este ser que se revelava para mim no contato com a rua e na convivência com as pessoas nesse território, esta foi minha

escola de bufão: o Encontro, contato direto com o público. A princípio, não ter vivenciado um curso de bufonaria era uma imposição da minha realidade, que me impulsionava a buscar um caminho próprio, e com o passar do tempo o que era imposição se tornou uma escolha estética.

Em 2016 busquei a parceria do médico e palhaço Vitor Nina Lima, na época médico do programa Consultório na Rua e integrante da residência artística autogestionada Viramundo, ligada a projetos de extensão da UFPA. A partir deste contato e aconselhada por ele iniciei um trabalho artístico com foco na promoção de saúde mental, sendo voluntária no Centro Pop Belém, espaço público municipal de acolhimento a pessoas em situação de rua, pertencente ao Sistema Único de Assistência Social - SUAS. Neste local desenvolvi rodas de conversa, apresentações artísticas e oficinas de Teatro do Oprimido⁵, em parceria com o Coletivo Viramundo, que já desenvolvia um trabalho naquele espaço. Dentre as diversas expressões do Teatro do Oprimido foi utilizado no processo dentro do centro POP Belém os Jogos Teatrais, Teatro Imagem e o Teatro-Fórum (prática que trabalha as situações de opressão vividas no cotidiano dos participantes visando a superação e o empoderamento dos sujeitos). Esta experiência me deu suporte para a criação deste modo de ser bufão em contato com a população de rua ao passo que me ensinava também sobre o cuidado à partir do convívio.

O educar se constitui no processo em que a criança ou o adulto convive com o outro e, ao conviver com o outro, se transforma espontaneamente, de maneira que seu modo de viver se faz progressivamente mais congruente com o do outro no espaço de convivência. (MATURANA Apud MARCELIANO, 2018, p.4).

A partir desta noção de convívio como educação, de Humberto Maturana, à medida que eu tentava ensinar, aprendia, ministrando oficinas de teatro fui aprendendo a fazer bufonaria, enquanto buscava cuidar do outro fui me deparando com processos de autocura. Hoje percebo que ali a semente de um teatro da cura se revelava, tal qual descrevem LIMA e ALMEIDA: “O teatro da cura quer atravessar corpos e paredes, quer religar dimensões e mundos, mesmo que em doses homeopáticas – doses homeopáticas de energia de cuidado, pertinentes e insistentes, a ponto de curar” (2017, p. 601).

Para melhor viabilizar esse trabalho que se iniciava busquei financiamento e fui contemplada com a Bolsa de Pesquisa Artística Seiva da Fundação Cultural do Pará - 2016, para desenvolver o projeto intitulado “A Bufa Ceia” junto a população de rua atendida pelo Centro POP Belém, o projeto consistia em realizar um auto de Natal na rua com a população

⁵ Poética teatral criada por Augusto Boal, metodologia libertadora inspirada na Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire.

de rua como elenco. O propósito era a criação de um espaço de encontro e aprendizado a partir do convívio no espaço público através da música, do teatro e da comida, e teve como culminância a realização de três ceias de natal servidas na rua. Nesta experiência fui diretora e, também, atuei com a bufa Darcy contracenando com os atores, cumprindo a função de Curinga, papel chave dentro do teatro do oprimido.

O curinga é um agitador de torcida, um líder político de massas, um mestre de cerimônias, uma figura que, através da empatia, tenta mostrar que a opinião do espectador é valiosa para solucionar os dilemas do protagonista, no espetáculo. (NOGUEIRA e VELLOSO, 2018 p. 97).

Darcy foi surgindo então com esta característica, de agitadora e mediadora do jogo de cena e seus participantes. A seguir imagens da “Bufa Ceia” em praça pública, realizada em parceria com integrantes do Dirigível Coletivo e Viramundo.

Figura 1: “A bufa ceia”, Praça Magalhães e Mercado de São Brás.



Fotos: Gilberto Guimarães Filho, 2016.

Integrante do Viramundo e pesquisador da saúde e das artes Vitor Nina de Lima, relata sobre o processo em sua dissertação de mestrado:

A partir do trabalho A Bufa Ceia, encontramos a atriz Ana Marceliano na encruzilhada entre o acesso à população em situação de rua a partir de serviços de saúde e assistência social e o desejo de produzir rupturas à violência a partir da arte (2018, pg.115).

Esta prática de bufonaria produzida em laboratório de rua é compreendida pelo autor como antimanicomial, pois identifica os muros (invisíveis) do asilo, referência direta ao

trabalho de Nise da Silveira⁶, permitindo com que a partir do ato teatral os sujeitos pudessem se fazer ver e ouvir, aqueles que, vivendo nas ruas nunca são vistos e ouvidos.

Ainda em parceria com o Coletivo Viramundo participei como pesquisadora e oficinaira em 2018 do projeto de extensão “Brinquedos de Saúde” do Grupo de pesquisa e extensão Moçarai ICED-UFPA, coordenado pela professora Dra. Lucília Matos, também voltado ao público de rua, e integrei o “BEC BLOCO - Brinquedo de Encontros da Cidade” - Cortejo percussivo e cênico, em forma de bloco de carnaval de todas as épocas, que tinha como público-alvo a população em situação de rua, usuários e servidores da rede de saúde mental e fazedores de cultura.

O “BEC bloco”⁷ tinha por foco a saúde mental, onde um de seus objetivos era provocar o debate à cerca da redução de danos (RD) e da guerra às drogas, utilizando como método a ocupação artística da cidade, um dispositivo poético-político de reconstrução do tecido social, simbólico e afetivo, configurando-se enquanto um território de inclusão e sustentação das diferenças, de manifestação livre e brincante pelo direito à cidade. Neste trabalho a bufa Darcy também se fez presente em diversas oportunidades.

Figura 2: BEC Bloco na Praça do CAM e no Porto do Sal, Belém.



Fotos: Gilberto Guimarães Filho, 2018

Em 2017, apaixonada e atormentada pela bufonaria, realizei o projeto “A Bufa Gira o Mundo Vira”⁸, por meio da Bolsa de Formação em Artes Cênicas da Funarte. Com este projeto eu almejava me conectar com outros artistas bufos, busquei cursos de bufonaria dentro e fora

⁶ Nise da Silveira (1905-1999), psiquiatra rebelde cujo trabalho revolucionário às práticas clínicas de seu tempo é reconhecido em todo o planeta. (LIMA, 2018, p.41)

⁷ Este trabalho gerou comunicação oral e foi publicado em forma de resumo nos Anais do 13º Congresso Internacional da Rede Unida (2018).

⁸ Este projeto gerou o artigo Darcy com a rua – Processo andarilho como caminho para bufonaria. In: Anais do 3º Seminário Mulher, Mito, Riso e Cena – Teatro-Máscara-Ritual. Anais. Salvador (BA) UFBA, 2023.

do País, mas recebi diversas negativas, os cursos que encontrei, inclusive o de Philippe Gaulier não encaixavam no cronograma que o projeto alcançava, e decidi aceitar essa incompatibilidade como uma confirmação de que minha construção de bufão deveria seguir outro caminho, da criação experimental com a rua.

A pesquisa consistiu em vivenciar uma experiência de aprendizado em rede, que atravessa e conecta saberes e culturas através do processo de criação de um Bufão em contato com a rua e em convívio com as pessoas que a ocupam.”. (MARCELIANO, 2022, p.2)

Assim, percorri as ruas das cidades de: Santiago e Valparaíso (Chile); Thoyras e Paris (França), Barcelona (Espanha); Rio de Janeiro/RJ, São Paulo/SP e Belém/PA (Brasil). Neste percurso participei do Curso “A árvore do viver, introdução à conversações colaborativas” com Humberto Maturana e Ximena Dávila, autores fundamentais neste processo de criação de um bufão em contato com a rua, pois noções como autopoiesis⁹ e convívio são à base desta metodologia de criação.

Maturana é hoje um dos grandes pensadores que compreende a educação enquanto convívio, centrado no propósito de entender a organização dos sistemas vivos, mas sustentando a ideia de que os indivíduos reagem a um mundo não como ele seria de maneira objetiva, mas como ele é percebido. Assim, todo conhecimento é auto referente. (MARCELIANO, 2018, pg.4)

O convívio é, portanto, princípio de trabalho dentro do processo criativo desta bufonaria e ao mesmo tempo catalisador de um processo de transformação pessoal que almeja a cura. Com o mesmo intuito assumo estética e politicamente o sentido de “autopoiesis” como movimento de se autoproduzir e organizar, mas que só pode ser feito se em relação com o outro.

Ainda com a bolsa Funarte, participei do curso La Máscara com Amiel Cayo – Ex-integrante do grupo Yuyachkani (Peru). Fui voluntária em Rukalaf - Centro de referência de assistência social, Santiago (Chile), que atende pessoas em situação de rua; participei do Festival Mito e Teatro do Pantheatre (França) em uma imersão de 15 dias com Henrique Pardo e Linda Wise, conhecendo princípios do “Teatro Coreográfico”; no Brasil realizei intercâmbio artístico com a performer/palhaça Gorda – Amanda Senne em São Paulo/SP e com o coletivo Viramundo em Belém/Pará - com o qual já desenvolvia ações em parceria; para além das experiências formais de troca nestes locais, realizei imersão nas ruas de todas as cidades por

⁹ Conceito desenvolvido na década de 1970 pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela. Em essência, a autopoiesis se refere à auto-organização e auto-reprodução de sistemas vivos. Esta noção foi articulada para tratar do processo de criação performativo da bufa Darcy no artigo “TEATRO, CONVÍVIO, EXPERIÊNCIA E OUTRAS MEDICINAS” de minha autoria em parceria com a Prof. Dra Wlad Lima em 2017.

onde passei. A pesquisa gerou como resultado a oficina “Brincando com os Deuses”, realizada em São Paulo no espaço “Pessoal do Faroeste” e em Belém no Instituto de Ciências das Artes, em parceria com o projeto “Brinquedos de Saúde” do ICED/UFPA.

Figura 3: “A bufa gira o mundo vira”, Santiago/CH e Paris/FR.



Fotos: Acervo pessoal, 2017.

Em paralelo a estas ações imbricadas na pesquisa da Bufonaria em contato com a rua, desenvolvi um trabalho na intercessão arte e saúde com populações indígenas¹⁰, ministrando oficinas de Teatro do Oprimido entre 2016 e 2018 nas aldeias Barreirinha (etnia Amanayé); Trocará (etnia Assurini); Teko Hall e Cajueiro (etnia Tembé); por meio da Fundação Cultural do Pará via Núcleo de Oficinas Curro Velho; SESAI - Secretaria Especial de Saúde Indígena; e DSEI GUATOC - Distrito Sanitário Especial Indígena Guamá-Tocantins. Neste projeto pude atuar junto a populações indígenas produzindo cuidado por meio do teatro. Participei ainda da comissão de organização do III Encontro de Jovens Indígenas do DISEI GUATOC¹¹, realizado ainda em 2018. O evento contou com mais de 300 jovens indígenas e nesta oportunidade visitei 4 aldeias facilitando vivências com Teatro do Oprimido (T.O.), como forma de mobilizar os

¹⁰ Sobre este processo foi apresentada comunicação oral e publicado resumo expandido, trabalho intitulado “Promovendo Saúde através do Teatro do Oprimido: experiência com jovens indígenas Amanayé”, compondo os Anais do 13º Congresso Internacional da Rede Unida, 2018.

¹¹ Este evento gerou um documentário sobre a memória do encontro, dirigido por mim em parceria com Bruno Ferreira dos Passos; e foi apresentado e publicado enquanto resumo expandido nos Anais do 8º Congresso Brasileiro de Ciências Sociais e Humanas em Saúde.

jovens para o encontro, a partir da concepção de cuidado ampliado, que visualiza e transversaliza os saberes e epistemologias, utilizando o pensamento-ação de Augusto Boal como uma forma de fortalecimento da autonomia da comunidade, para encontrar soluções locais às suas problemáticas e assim proporcionar a promoção de saúde.

Boal se preocupava com o que chamava de analfabetismo estético, compreendia que as classes dominantes se valiam, não apenas da carência do ensino formal nas classes subalternas, mas que também operavam pelo domínio das imagens, veiculadas na televisão e em outros meios, funcionando como forma de controle das populações. Boal propunha, então, a partir do teatro, oportunizar a emancipação das classes oprimidas, criando a partir do exercício das artes o desenvolvimento pleno do sujeito livre e político.

As ações produzidas com o T.O. nas aldeias fizeram parte do Programa Bem Viver, do Ministério da Saúde, assim nomeado em março de 2015. Destinado a atender demandas de saúde mental, tendo como marca a proposta de ações voltadas prioritariamente à promoção do bem viver indígena, compreendendo saúde de maneira diretamente proporcional aos níveis de autonomia e protagonismo dos sujeitos e comunidades. O programa atua através de estratégias territoriais nas aldeias a partir de demandas de saúde e assistência que as lideranças locais apresentam.

Ainda na intercessão arte e saúde atuei de 2018 a 2020 no Instituto Nacional de Desenvolvimento Social e Humano – INDSH como Coordenadora do Setor de Arte e Cultura do Centro Integrado de Inclusão e Reabilitação da Pessoa com Deficiência. Este é um espaço público de saúde que atende todo o estado do Pará, nele fui responsável pela criação do setor de Arte e Cultura e sua plena implementação. O setor contemplava três frentes de atuação: biblioteca inclusiva; oficinas artísticas (teatro, dança, música e artes visuais); e recreação nas salas de espera com palhaçaria. Esta experiência ampliou meu entendimento de cuidado com o outro partindo da noção de inclusão da pessoa com deficiência, instigando ainda mais alguns incômodos que eu tinha com determinadas práticas de bufonaria, especialmente as que trabalham com deformações no corpo como recurso cômico.

Fiz este apanhado de minha trajetória profissional até aqui para localizar a seguir as aproximações e desvios neste caminho de criação da bufa Darcy em relação a outras práticas de bufonaria no país.

○ **Buças e bufas**

Retornando então ao contexto nacional, trago o relato de Nina Picoli, onde é possível observar um percurso facilmente identificável da bufonaria no Brasil, esta história é feminina, vem da região sul e tem como base a escola Francesa de Lecoq e Gaulier.

Pode-se dizer que a linha genealógica da minha prática em bufonaria é: Jacques Lecoq – Philippe Gaulier – Daniela Carmona – Ana Luiza da Silva – Philippe Gaulier – Ana Luiza da Silva – EU. Essa árvore tem ainda outras ramificações, pois artistas bufas como Cláudia Sachs, Aline Marques, Simone De Dordi, entre outras, também influenciaram, trocaram, foram e são minhas referências. Assim, considero minha prática de bufonaria mais brasileira que europeia, pois tive contato com a técnica a partir de artistas brasileiras, cujas fontes primeiras foram escolas francesas, mas que seguiram suas pesquisas dentro de seus espaços de vivência, localização e realidade, em movimentos de apropriação e recriação de técnicas. (PICOLI, 2022, pg 33)

Quando acesso a literatura sobre bufonaria identifico as referências presentes em meu processo de criação enquanto bufa, porém, não consigo traçar uma “linha genealógica”¹² como faz Picoli, mas talvez possa criar um mapa, cartografia dos afetos que criaram este corpo-encruzilhada-fêmea¹³ gerador de e gerado por uma Bufonaria Matuta.

Hoje o que eu faço como bufa é, por exemplo, um misto de deboche e saudade da minha avó Deltrudes, com aplicação de técnicas aprendidas ao longo de uma trajetória artística diversa. A bufa Darcy foi surgindo baseada em figuras caboclas da minha infância, tias, avós, senhoras do meu convívio cotidiano. Eu as via e as achava extremamente engraçadas, seu jeito de falar, de brigar, de serem desbocadas (porque nós paraenses assim somos, temos o xiri¹⁴ na ponta da língua), e eu, quando criança, via estas mulheres e ria para dentro, para não desrespeitar as mais velhas, ficava só observando, “capturando almas”, como aprendi a chamar tempos depois nas aulas de teatro com Wlad Lima, conhecendo sua poética de trabalho, Dramaturgia Pessoal do Ator.

Esta tarefa consistia em capturar criaturas na rua. O ator saía pelas ruas, buscando alguém que, de alguma maneira, chamasse sua atenção, suficientemente, para desejar segui-la, capturá-la. Ir às ruas, circular entre as matilhas, se contagiar, encontrar-se nas multiplicidades. (LIMA, 2005, p.91 Apud SILVA NETO, 2012, p.49)

¹² Segundo definição do dicionário Collins, “a árvore genealógica é definida por um gráfico que mostra toda a linhagem de uma família por meio de suas diversas gerações e dos relacionamentos entre elas”. Entretanto, a autora faz uma abstração do termo para tratar de suas conexões com professores da linguagem da bufonaria que a precedem.

¹³ Corpo multidimensional, constituído de forças diversas, que se atraem e se repelem, corpo encruzilhado de saberes, corpo-contradição, contracolonial, corpo dispositivo que tende à mudança de direção, transformação e que diante da escolha não pode escolher permanecer no mesmo caminho, corpo movimento.

¹⁴ Nome jocoso que damos à “vagina” no Pará, muito utilizado em expressões do cotidiano como um “palavrão”.

A técnica de observação de rua, tratada por Wlad como “captura de almas” foi e é essencial no processo permanente de criação da bufa Darcy.

O teatro na cidade de Belém é hoje marcado por diferentes vertentes, abordagens, mas inegavelmente tem um forte traço experimental e performativo que atravessa as diversas poéticas. Olhando para esta trilha de onde venho identifico as influências de dois importantes movimentos que marcam a história do teatro paraense: 1. O grupo Norte Teatro Escola do Pará¹⁵(1957-1962), tido como um marco do teatro moderno paraense, que deu início a atual Escola de Teatro e Dança da UFPA, hoje com mais de 60 anos de existência, lugar a que devo boa parte de minha formação; 2. o grupo Teatro Cena Aberta¹⁶.

As performances nos espetáculos do Teatro Cena Aberta de Belém são fruto dos processos de pesquisa dos laboratórios experimentais, muito praticados nas décadas de 1970 e 80, dentro e fora do Brasil, e da exploração de espaços alternativos, eliminando a divisão entre palco e platéia, estabelecendo aí um jogo pulsante de trocas e propício à ação colaborativa; e, principalmente, à associação da palavra performance, menos com o resultado ou projeto e mais com o processo de tornar presente,(...) (MIRANDA, 2015, pg. 1)

A escolha por um processo de criação de uma bufa à partir de um laboratório de rua tem influência deste tipo de poética experimental e performática, pois aprendi com artistas que integraram estes grupos ou que por sua vez aprenderam com eles. A bufonaria matuta está, portanto, marcada pelo teatro improvisacional de Olinda Margaret Charone, pela condução com o teatro do oprimido por Inês Ribeiro, influências performativas do trabalho de Karine Jansen e pelo Teatro da Cura de Wlad Lima.

Este aspecto do aprendizado pela prática, aprender fazendo com quem já faz há mais tempo acredito que seja um importante mecanismo que potencializa os processos de cura, considerados quase que inerentes aos processos criativos. LIMA relata em entrevista os processos de cura que vivenciou a partir da prática teatral ao longo da vida.

Como uma mulher da cena que sou, sei que o teatro me deu uma saúde física. Me ajudou durante muito tempo a perder muitos quilos, a manter o meu corpo feliz, saudável, dançando, fazendo cena, fiz espetáculos imensos. Para alguém que não saía do sofá, aos 17 anos, deprimida, e aos 30 anos está dançando no Teatro da Paz, por exemplo, é uma saúde física corporal enorme. Mas também é uma saúde emocional,

¹⁵ O Norte Teatro Escola surge do antigo Teatro de Estudantes do Pará (1941-1949) que tinha a direção artística de Margarida Schiwazzappa, e do Teatro Universitário do Pará (1950-1955), com direção de Gelmirez Melo e Silva. Fundado por Benedito Nunes, Maria Sylvia Nunes, Angelita Silva e Margarida Schiwazzappa. (MIRANDA, 2016, p.3)

¹⁶ O Teatro Cena Aberta, foi fundado, dirigido e produzido por Luís Otávio Barata, Zélia Amador de Deus e Margaret Refkalefsky.(COSTA,2021, p.7)

ela vai curando. Então ela é uma saúde espiritual e é uma saúde mental, não tenho dúvida. (Entrevista concedida na casa 'Dom Coletivo', 21/06/2024 às 8:30h)

Para além dos benefícios físicos que o teatro proporciona em sua vida a teatróloga destaca o carácter da coletividade como um aspecto que cumpre um papel fundamental nesse processo da cura mental, espiritual, emocional. Fala que foi curada pelo que chama de "Teatrália", o povo do teatro, e cita nomes de grandes artistas que marcaram sua vida e a cena artística, cultural, intelectual de Belém do Pará: Claudio Barradas, Geraldo Salles, Luiz Otávio Barata, Beto Paiva, Maria Sylvia Nunes, Olinda Charone... "E aí aquele povo me recebeu e aquele povo me curou e continua me curando até hoje. Eu só fiz passar para o lado deles, me tornar uma mulher de teatro e ajudar a curar outros." (IDEM).

É deste contexto que emerge meu fazer teatral, conectado à "teatrália" da cidade de Belém, com quem aprendo, com quem me curo, com quem aprendo a curar.

Tereza Tupinambá (Tereza Miranda) também trabalhou como atriz, na década de 70 dirigida por Luís Otávio Barata, e considera que "a arte é uma das maiores curas do planeta" (MIRANDA, 2024) e afirma ainda que a intenção de fazer com perfeição é um dos aspectos que potencializa a cura.

Uma bailarina, ela entra, ela dança, quando ela acha que não está perfeita, se ela tiver que rodopiar 50 vezes o mesmo movimento... até ela se sentir perfeita, e quando ela se sente, naquele movimento, ela já se curou, porque ela foi querer a perfeição, está entendendo?(...) até um tambor que um xamã bate ou um maracá, ele quer a perfeição e ele está se curando através daquela arte que está fazendo, então para mim a arte cura. (Entrevista concedida no Chão de Tupinambá, 21/06/2024 às 8h)

A prática artística que envolve a intenção da perfeição, é tratada por Tereza como forma de cura. De maneira análoga, Mãe Rita D'Oxum destaca que não basta praticar a arte de qualquer maneira, mas é preciso saber fazer para alcançar sua potência de cura, este saber fazer ela chama de "dom".

a gente sabe que ser artista de terreiro, (é ter) os dons que a gente recebe de Deus, aquilo que Oxalá¹⁷ nos presentearia como algo natural, cantar, escrever, bater um tambor, o agogô, o baiar¹⁸. Na mina¹⁹, então, tem até uma doutrina que fala que a mina não é para quem quer, é só para quem sabe baiar. Então, ser mineiro também é o saber valsar, bailar, é um dom, nem todo mundo tem. (Entrevista concedida no Congá de Iracema, 05/07/2024 às 9h)

¹⁷ Divindade de matriz africana. A Oxalá é atribuída a criação dos seres humanos.

¹⁸ Bailado dentro do terreiro.

¹⁹ Tambor de Mina Nagô. Religião de matriz africana genuína dos estados do Pará e Maranhão.

Considerando a perspectiva das três entrevistadas, posso afirmar que todas acrescentam aspectos contundentes para se pensar a dimensão de cura que as artes podem oferecer, Rita ao tratar do “dom” levanta questões sobre a espiritualidade caminhando de mãos dadas à estas práticas de cura, Tereza destaca a necessidade da repetição e prática para se alcançar o potencial de cura das artes, enquanto Wlad relata a dimensão da coletividade, o meio como potência de transformação, cura à partir da relação com o outro. As escolhas estéticas que faço ao longo deste trajeto de criação tem influência direta das oralituras (MARTINS, 2021. Pg. 25), de Wlad Lima, Tereza Tupinambá e Rita D’Oxum, são mulheres com as quais convivo, e com as quais aprendo, e assim, pela relação, prática e dom, me curo, me crio.

○ **Bufonaria Matuta**

Parte das referências e inspirações desta criação bufa tiveram a influência dos programas de comédia da televisão brasileira, (Dercy Gonçalves seria um grande exemplo de bufona), e antes ainda dos filmes em VHS do Mazzaropi²⁰. Minha criação no interior do estado, ouvindo e contando causos nas rodas de conversa dos adultos em Alenquer/PA, também contribuiu para formar um repertório de experiências que uso como base do jogo bufônico com Darcy. Ao mudar para Belém, capital do estado passei a ter acesso ao teatro que se produzia na cidade incorporando ao repertório cômico espetáculos de palhaços que acompanhava nos teatros paraenses e a performance de atrizes e atores que traziam à cena tipos jocosos regionais, como a atriz Natal Silva, conhecida por interpretar uma erveira no espetáculo “Ver de ver-o-peso”, do grupo Experiência, em cartaz há 40 anos, um clássico do teatro paraense.

Figura 4: Espetáculo “Ver de ver-o-peso”, em cena Paulo Fonseca (Paulão), Natal Silva, Yeyé Porto e Zezé Caxiado.

²⁰ Amácio Mazzaropi - Ator, diretor, cantor, humorista. Conhecido por interpretar um caipira matuto e personagens que transitam entre o interior e a capital de São Paulo, protagoniza mais de 30 filmes, a maioria dirigido e produzido por ele mesmo. Sua obra se volta para o cotidiano de grupos marginalizados na sociedade brasileira. (Enciclopédia Itaú Cultural, acesso em jun. 2024)



Foto: Acervo Jornal “O Liberal”, 2019.

Natal foi uma das responsáveis por difundir a figura do matuto paraense nos palcos do dito teatro profissional, afirmo isto porque é sabido que o teatro popular já fazia amplamente uso destas figuras regionais de caráter cômico.

No Pará existe um tipo de teatro popular típico daqui chamado Pássaro Junino. O pesquisador Rodolpho Sanchez conta que se origina no século XIX, período marcado como auge da economia nas capitais Belém e Manaus, devido à extração da borracha na Amazônia.

O Pássaro Junino também se destaca pela variedade de gêneros musicais e a diversidade de personagens presentes na dramaturgia (nobres, índios, seres míticos ou com poderes mágicos). Os temas abordados nas histórias vão de dramas familiares, traição, amores proibidos, incesto, segredos guardados (compartilhados com o público). Da política ou futebol, passando pela comicidade. (...) O Pássaro Junino tem duas modalidades: o Cordão de Pássaros e Bichos, encontrado principalmente no interior do estado do Pará, e o Pássaro Melodrama-fantasia, uma vertente dos Cordões, presente na capital Belém. Ambos narram a saga de uma ave que é caçada, alvejada e curada. (SANCHEZ, 2019)

Esta é uma modalidade cênica organizada em quadros, e um deles é um quadro cômico chamado **Matutagem**, nele são representados tipos matutos, vindos do interior, são figuras jocosas, tratados como “jecas”, “caipiras” da região, eles entram em cena para servir de alívio cômico da trama principal. Este gênero cômico, decerto, é uma referência de comicidade presente em meu imaginário desde criança e que influencia diretamente a criação da Bufo Darcy. Marton Maués (PA), pesquisador e mestre palhaço, já discorreu sobre a semelhança entre a matutagem do pássaro junino do Pará e as figuras cômicas da idade média renascentista, traçando paralelos em seu artigo “A matutagem e suas relações com o cômico popular medieval e renascentista”, 2017.

é com sua irreverência, seus jogos verbais e corporais, explícitos ou de duplo sentido, sua sagacidade, ironia, zombaria e também sua ingenuidade, que o matuto instaura o riso que, tal qual o cômico medieval e renascentista, transgride as normas, as hierarquias, a trajetória linear do enredo. (MAUÉS, 2017, p.39)

Os guardiões²¹ de Pássaro Junino contam que este tipo de teatro surge durante o período da *Belle Époque*²² à partir do que a classe trabalhadora de Belém, que não podia entrar no Teatro da Paz, conseguia ouvir do lado de fora, assim imaginavam o que se passava dentro e replicavam a seu próprio modo em suas comunidades aquela encenação. Talvez o desejo a princípio fosse de reproduzir uma ópera tal qual, mas o resultado foi um teatro genuinamente paraense, que só existe aqui, com enredos e personagens que falam dos assuntos do povo daqui, do nosso viver. Assim eu vejo meu trabalho hoje como parte desta existência criativa nortista que resiste antropofagicamente.

Observo-me aqui na região norte do Brasil apartada de uma tradição de bufonaria tão presente no sul e sudeste do país, como se estivesse do lado de fora do Teatro da Paz adivinhando e recriando ao meu modo o que se passa nessa linguagem. Não seguirei nesta pesquisa, discorrendo sobre o que posso intuir, quase adivinhar, sobre este legado de bufonaria feminina fervilhante ao sul do Brasil, mas buscarei compreender a bufonaria que se produz aqui no Norte e de como ela também reinventa a linguagem na atualidade.

No artigo “Quem zomba de quem? Dos bufões de hoje às técnicas revisitadas” de André Alencar e Ana Caldas Lewinsohn os autores apontam que esta trajetória de mulheres bufas está ligada a processos de criação ou de sala de aula que investigam a corporeidade grotesca a partir da utilização de enchimentos para deformações físicas como disparadores da criação, traço este característico da escola de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier.

No processo de criação da bufa Darcy também me apoiei em enchimentos para construção deste corpo bufônico, onde utilizo uma barriga e seios falsos, escolhi partes do corpo que me são protuberantes e que pessoalmente incomodam minha vaidade, então decidi exagerá-los e usar este incômodo. Esta escolha foi surgindo da necessidade de trazer um tom de artifício para a figura da Darcy, criar um corpo diferente do corpo da atriz, mas não no sentido de simular uma deformação ou deficiência, nunca me senti confortável em propor um corpo cômico que pudesse gerar entendimentos no público de que estou zombando de uma pessoa com

²¹ O “Guardião” é aquele que produz o espetáculo, mas não só isso. Ele encena, dirige, borda... Guarda a manifestação. (SANCHEZ, 2017, P. 9)

²² Período do auge de extração da Borracha na Amazônia, de acordo com BEZERRA (2016, p. 43) o desenvolvimento da economia gomífera proporcionou à cidade a reestruturação e a reconfiguração da paisagem urbana à partir da segunda metade do século XIX. Em 1874, é inaugurado o Teatro da Paz em Belém, marcando o estabelecimento de uma cena erudita, trazendo apresentações de companhias estrangeiras e nacionais, com óperas e espetáculos representativos da classe emergente da época.

deficiência, afinal, sou filha de um pai com deficiência física. Mas os enchementos são um mascaramento que me servem de proteção na rua, pois escondendo meu corpo me sinto de certa forma um pouco protegida do assédio, que eventualmente acontece.

Ao analisar as técnicas de Jaques Lecoq percebo um forte distanciamento estético e filosófico. Lecoq afirma:

Não busco nas lembranças psicológicas profundas uma fonte de criação, em que “o grito da vida se confundiria com o grito da ilusão”. Prefiro a distância do jogo entre mim e o personagem, que permite melhor interpretar. Os atores interpretam mal os textos que lhes dizem respeito em demasia. (2010. Pg.45)

Lecoq traça a diferença entre os termos ato de criação e ato de expressão, diz que ao expressar o ator interpreta mais para si do que para o público e que isto atrapalha sua criação. Meu processo de criação bufônica emerge de conteúdos pessoais profundos que vou tomando consciência ao passo que ela se apresenta ao público, reconheço em mim aquilo que é extravasado em cena no jogo de improviso ácido entre Darcy e o público e me permito conhecer-me a partir do que expresso por meio dela. O autor também frisa que enquanto objetivo final sua forma de criação busca exclusivamente a arte como finalidade de seu trabalho, e aqui também faço uma escolha diferente. “Se alguns se sentem melhor depois da aula trata-se de uma aquisição suplementar mas meu objetivo não é curar as pessoas por meio do teatro.” (IDEM). O objetivo de Lecoq está na realização do ato de criação como um fim em si mesmo “(...) dar um fruto que se desprende da árvore!” (IDEM).

O caminho de criação bufa que venho construindo estabelece o compromisso de sim curar, acreditando que o teatro, as artes, tem uma potência de cura intrínseca e que o riso também tem um papel importantíssimo na manutenção da saúde das populações. Darcy se propõe curandeira, e de fato produz cura, não necessariamente sempre no público, mas sempre em mim como performer que vivencia a experiência e se transforma com ela.

Este é, inclusive, um aspecto peculiar que conecta meu trabalho ao de algumas mulheres bufas no Brasil: o papel da criação bufa como processo de autoconhecimento das atrizes. Joice Aglae em sua pesquisa de pós-doutoramento (2019) investiga a máscara da bufona a partir de diversas representações do feminino em diferentes culturas, questionando os caminhos da mulher na sociedade patriarcal buscando uma regeneração deste feminino. Destaco também o trabalho de Stephany Liz Polidoro (SC) com sua bufa Ternurinha, em sua tese de doutoramento “EU - TERNURINHA: O processo criativo e curativo da atriz-personagem a partir de seus excessos e vivências nas ruas, e o ativismo político e feminista que compõe suas

teatropalestras.” (2020), a pesquisadora aborda aspectos do processo de criação da bufa enquanto cura pessoal. De forma análoga, Aline Marques em sua pesquisa de mestrado “Esculhambada: um modo bufo de criação” (2022), investiga bufonaria e autobiografia no processo de criação cênica de sua poética “Esculhambada”. Antônia Vilarinho (MA), pesquisadora da palhaçaria de terreiro, levanta questões de criação poética a partir da necessidade de perceber o lado selvagem da mulher e encontrar-se com sua “Bufona Sagrada” (2023). Joyce Malta, atriz, performer, bufona e diretora teatral (MG), idealizadora do projeto “Mulher que Bufa”, que por meio de oficinas com mulheres investiga o universo das bufonas em intervenção urbana (2023). Estas e outras investigações que apontam a bufonaria como processos de autoconhecimento da mulher estão diretamente ligadas a presente pesquisa, pois que, aqui proponho discutir a bufonaria em suas relações de cura com o feminino, a partir de uma performatividade de subjetivações caboclas em Belém do Pará. Um bufão mulher, que toma a rua como espaço de luta e resistência, que não se apresenta para fazer rir ao Rei, mas para fazer rir outros aliados da sociedade. Como mulher, amazônida, “macumbeira”, “ayahuasqueira” e artista me identifico como ser assujeitado e minha existência, corpo-cruzilhada-fêmea se propõe força de cura contracolonial (BISPO, 2023) e anticapitalista a cada ato performativo.

A pesquisa no campo das artes tende hoje à criação de novos termos ou a busca por nomenclaturas genuínas de determinada territorialidade, no intento de, por exemplo, não reduzir a produção de saber na Amazônia à meras reproduções de um saber que vem do colonizador. Me afino com este posicionamento enquanto pesquisadora, especialmente quando se fala em subjetividades características daqui. Mas, por diversas vezes já fui indagada do porquê de estar chamando este fazer de bufonaria, se este é um termo que remete à Europa da idade média. Professores e artistas, colegas de profissão, já me aconselharam a deixar o termo “bufão” de lado e criar um termo/conceito próprio desta investigação com Darcy para designar o que faço sem remeter a um conhecimento advindo de outras terras, do colonizador. Porém, sem receios, preciso dizer que minha busca não se encerra no desejo de invenção, ou pioneirismo de qualquer natureza, pelo contrário, meu trabalho busca pertencer. E pertence tanto à uma subjetividade cabocla própria daqui, quanto pertence a este movimento de mulheres que há décadas atualiza e dilata a linguagem da bufonaria no Brasil.

Ou seja, isto aqui não é um bufão. É uma **bufona**. E a bufona Darcy não aponta para a invenção de um ser livre da colonização, ela é produto desse processo, sua existência escancara o corpo como território de disputa de forças, que sofre pela dominação e apagamento de suas subjetivações e que resiste a seu modo, deglutindo e escarrando como pode e como dá.

Nesta cartografia, estou desenhando um processo que não cessa, a cada linha que escrevo vou sendo criada por este mapa em movimento, buscando a cada página compreender as linhas de força que tensionam e configuram esse modo de existir bufa em Belém do Pará.

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter uma às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. (DELEUZE, GUATTARI, 2021, pg.16)

A bufa Darcy é eclosão das contradições que vivemos na Amazônia e não a negação do processo de dominação pelas estruturas hegemônicas de poder. A contradição é, portanto, o meio pela qual ela-eu-nós (isto) fazemos (re)existência aos processos hegemônicos. Meu corpo de atriz, com uma formação acadêmica pautada em uma literatura de base europeia e recheado de subjetivações caboclas, paraense, do interior do estado, é um corpo que é encontro de distintos caminhos, de fronteiras borradas, marcado pelo sincretismo, pelo pardismo, por privilégios, discriminações, pelo regionalismo, eurocentrismo, contracolonialismo, feminismo, abjeção, corpo contradição, é um corpo-encruzilhada-fêmea.

Figura 5: Darcy com a rua, um corpo-encruzilhada-fêmea.



Foto: Diego Leal, 2020.

■ REFERÊNCIAS

- ALENCAR, André de Paiva Cavalcanti; LEWINSOHN, Ana Caldas. **Quem zomba de quem? Dos bufões de hoje às técnicas revisitadas**. Florianópolis, v.1, n.46, p.1-19, abr. 2023
- ALMEIDA, Ivone Xavier de Amorim; LIMA, Wladilene de Sousa. **Trajetória dadivosa do teatro da cura: uma encenação-quiasma em atos de agradecer e transformar**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018.
- BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Vanguardismos e Modernidades: Cenas Teatrais em Belém do Pará (1941-1968)**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará - PPHIS/UFPA, 2016.
- BISPO, Antônio dos Santos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023. 112 p.
- BOSQUE, Andres del. **A tribo imaginária**. 9. Ed. São Paulo/SP: Reberto, dez. 2018, p. 82-101.
- BORDIN, Vanessa Benites. **O jogo do bufão como ferramenta para o artista**. 2013.
- BRONDANI, Joice Aglae. **Bufão: Máscara e Conexões Rituais**. 6, n. 1. Ed. Campinas/SP: Conceição/Concept. jan./jun. 2017, p. 15-34.
- BRONDANI, Joice Aglae. **Máscara da bufona, mitologias e feminino na cena – ConFabulações**. v. 19 n. 1 (2018): X Congresso da ABRACE. Seção: Mito, Imagem e Cena, 2019.
- CAMPOS, Alysson Lemos, 1989. **Os bufões estão de volta**. 1 ed. _ Fortaleza: Substância, 2019.
- CARDOSO, Antonia Vilarinho. **Bufona Sagrada**. In: Anais do 3º Seminário Mulher, Mito, Riso e Cena – Teatro-Máscara-Ritual. Anais...Salvador(BA) UFBA, 2023. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/3mmrc/522854-BUFONA-SAGRADA>. Acesso em: 29/04/2024
- CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo** – Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes**. En: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Ed. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores, 2007, pp. 79-91.
- COSTA, Maria Rosa Cunha da. **Abrem-Se As Cortinas: arte, política e o teatro experimental do grupo Cena Aberta em Belém (1976-1990)**. ANPUH - Brasil - 31º Simpósio Nacional de História - Rio de Janeiro/RJ, 2021.
- DA SILVA, Giuslane Francisca. **A memória coletiva**. Revista Aedos, [S. l. s.n.], v. 8, n. 18, 2016, p. 247–253.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia**. Les Éditions de Minuit, Paris, 1980. Editora 34, Rio de Janeiro, 1995. Volume único, 2021.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea**. 16. Ed. Salvador: Repertório, 2011, p.11-23.
- FLORES, Andréa Bentes. **Palhaçaria feminina na Amazônia brasileira: uma cartografia de subversões poéticas e cômicas**. Dissertação (Mestrado em Artes) –Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.
- FLORES, Andréa Bentes. **Curupirá: uma poética cênica cartográfica entre comichões ameríndias na Amazônia**. Belo Horizonte, Escola de Belas Artes da UFMG, 2019.
- FREIRE, Márcia Gonzaga de Jesus. **A mulher bufa: o gênero como desvio**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro, da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2019.
- FREYESLEBEN, Alice. **A Crítica Ecológica Contra-Colonial: Questão Ambiental E Perspectiva Quilombola De Negó Bispo**. II Simpósio Nacional Justiça Socioambiental:

Emergência Climática, Povos E Natureza – Eixo Temático: Epistemologia E Metodologia Em Direito Socioambiental. Ufpr, Santa Catarina, 2024.

GAULIER, Philippe. **O atormentador: Minhas ideias sobre teatro**. Edições Sesc São Paulo, 2016.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

JANSEN, Karine. **Uma Brevíssima História do Teatro no Pará**. 2007. Disponível em: <http://www.culturapara.art.br/teatro_hist.htm>. Acesso em: 05 de jun. 2024.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: Uma pedagogia da criação teatral**. Editora Senac SP – Edições SESC, SP, 2010.

LIMA, Wlad. **Entrevista Wlad Lima**. [jul,2024]. Entrevistador: Ana Marceliano. Belém, 2024. 1 arquivo .mp4 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

LIMA, Wladilene de Sousa. **Dramaturgia pessoal do ator: a história de vida no processo de criação de Hamlet - um extrato de nós com o Grupo Cuíra, em Belém do Pará**. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA, 2004.

MARCELIANO, Ana.; LIMA, Wlad. **Teatro, convívio, experiência e outras medecinas**. Belém: Escola de Teatro e Dança / PPGARTES / ICA / UFPA, 2018.

MARCELIANO, Ana . **Darcy Com A Rua – Processo Andarilho Como Caminho Para Bufonaria..** In: Anais do 3º Seminário Mulher, Mito, Riso e Cena – Teatro-Máscara-Ritual. Anais...Salvador(BA) UFBA, 2023. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/3mmrc/611252-DARCY-COM-A-RUA--PROCESSO-ANDARILHO-COMO-CAMINHO-PARA-BUFONARIA>. Acesso em: 12/05/2025.

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

MAUÉS, Marton. **Pássaros**. Org. Eliane Suelen Silva, Belém: Sesc Boulevard, PA, 2017.

MIRANDA, M. C. **Os processos performáticos de Luís Otávio Barata e sua política de criação na cena contemporânea de Belém**. In: V Reunião Científica da Abrace, 2009, São Paulo. A Pesquisa Teórica e os Processos Criativos na Cena Contemporânea. São Paulo: USP, 2009. v. 1. p. 1-15.

MIRANDA, Michele Campos de. **Performance da Plenitude e Performance da Ausência: vida-obra de Luís Otávio Barata na cena teatral e política de Belém**. Seminário Histórias do Teatro Brasileiro. Coordenação e curadoria da equipe de Artes Cênicas do Sesc, 2016 – Disponível em: https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/2ec9476f-7109-4d56-8652-f4dce4e041eb/Performance+da+Plenitude+e+Performance+da+Aus%C3%Aancia+-+Michele+Campos+de+Miranda.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=2ec9476f-7109-4d56-8652-f4dce4e041eb . Acesso em:05 de jun. 2024.

MIRANDA, Tereza. **Entrevista Tereza Tupinambá**. [jul,2024]. Entrevistador: Ana Marceliano. Belém, 2024. 1 arquivo .mp4 (55 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. **Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático**. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências, USP – São Paulo, Brasil, 2008.

PASSOS, E.; BARROS, R. B. **A cartografia como método de pesquisa-intervenção**. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 17-31.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PICOLI, Daiani. **Sobre QUEDAS: processos criativos de uma atriz bufona.** Porto alegre - Instituto de Artes - Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, UFRGS, 2022.

POLIDORO, Stefanie Liz. **EU - TERNURINHA: O processo criativo e curativo da atriz-personagem a partir de seus excessos e vivências nas ruas, e o ativismo político e feminista que compõe suas teatropalestras.** Tese de Doutorado em Teatro, Linha de Pesquisa: Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade. Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis – SC, 2020.

NOGUEIRA, M. P.; VELLOSO, S. L. V. **Reflexões estéticas: um caminho para um novo curinga.** DAPesquisa, Florianópolis, v. 7, n. 9, p. 096–106, 2018. DOI: 10.5965/1808312907092012096. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13949>. Acesso em: 1 jun. 2024.

QUINTERO, Pablo. **Colonialismo interno, Neocolonialismo, Colonialidade do Poder: Contribuições, limites e problemas dos modelos teóricos sobre os povos indígenas e as situações coloniais na América Latina.** In: Anais 31ª Reunião Brasileira de Antropologia “Direitos Humanos e Antropologia em Ação” - Associação Brasileira de Antropologia UNB; Brasília, 2018.

SILVA NETO, Alberto da Cunha e. **Memórias de um ator em construção: reinvenção de processos criativos como forma de aprendizado** (PPGARTES/ICA-UFGA, 2012). Orientação: Profª. Drª. Karine Jansen; Coorientação: Profª. Drª. Wlad Lima. 2012.

SILVA, Rodolfo Silva da. **Pássaro Junino – Expressão Cênica da Cultura Amazônica.** Revista Arte Documenta ano 1, n. 1, ago. 2019 Acesso em 07 abr,2024 <https://www.artedocumenta.com.br/passarojunino#:~:text=%C3%89%20uma%20forma%20de%20teatro,uma%20estrutura%20de%20base%20musical>.

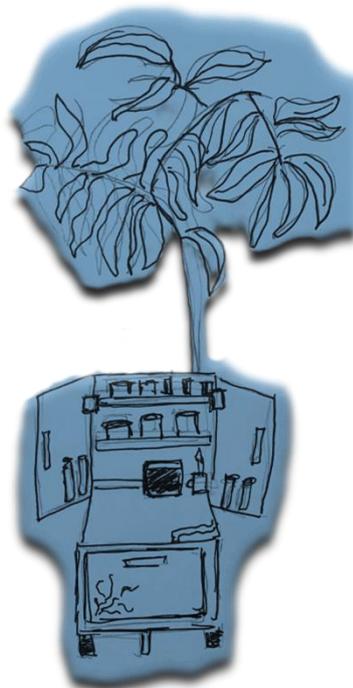
MILHOMEM, Samara et al. **Brinquedos de saúde: BEC Bloco como território de redução de danos e produção de saúde.** Anais do 13º Congresso Internacional da Rede Unida - Revista Saúde em Redes, v. 4, supl. 1 (2018) - Editora Rede Unida - ISSN 2446-4813 DOI 10.18310/2446-48132018. Acesso em 07 de abril, 2024 < <http://www.redeunida.org.br/pt-br/evento/5/menu/anais/?title=ana+carolina+marceliano+nunes>>

SILVA, Ana Luiza Rocha da. **Terra adorada : um olhar para a resistência dos povos indígenas pela perspectiva de uma bufona.** Repositório LUME, UFRGS, 2019.

SOUZA, Rita. **Entrevista Rita Souza.** [jul,2024]. Entrevistador: Ana Marceliano. Belém, 2024. 1 arquivo .mp4 (72 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro(s) de Rua no Brasil: a luta pelo espaço público.** São Paulo: Perspectiva, 2016.

COLLINS, Dictionary. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/genealogical-tree>> Último acesso em: 09 de maio de 2025.



O LIVRO DE RECEITAS DA DARCY



O LIVRO DE RECEITAS DA DARCY
<https://youtu.be/m8aJAAIEZ2w>

SUMÁRIO – O LIVRO DE RECEITAS DA DARCY

| | |
|--|-----------|
| ▼ O LIVRO DE RECEITAS DA DARCY | 6 |
| ○ Receitas | 10 |
| ● Chambá | 13 |
| ● Galho de Mangueira | 14 |
| ● Chacrona e Mariri | 19 |
| ● Manjeriçã | 25 |
| ● Uma Cobra | 29 |
| ● Copaíba, Andiroba, Mel e Limão | 31 |
| ● Andiroba, Cabacinha e Sebo de Holanda | 33 |
| ● Escama de Pirarucu, Boldo, Babosa, Arruda, Terra, Malvarisco. | 35 |
| ● Defumaçã | 359 |
| ● A Madeira e o Cupim | 41 |
| ● Rua | 43 |
| • Preparaçã | 44 |
| • Seguranç | 45 |
| • Público | 46 |
| • Saída | 48 |
| ● Dar-a-si | 50 |
| • Carta Ana Para Darcy | 52 |
| • Carta Darcy Para Ana | 54 |
| • Réplica Da Atriz | 55 |
| • Quem Procura Cura! | 57 |
| • Querida Darcy | 58 |
| ■ REFERÊNCIAS | 64 |

LISTA DE FIGURAS – O LIVRO DE RECEITAS DA DARCY

| | |
|--|----|
| Figura 1 - Livro de Receitas da Heloisa | 7 |
| Figura 2 – Ana Marceliano, Julieta Hernandez e sua bicicleta no Teatro Waldemar Henrique – Foto: Rodolpho Sanchez, 2023 | 13 |
| Figura 3 – Cjambá do quintal, a planta de estimação da Juli – Foto: acervo autora | 13 |
| Figura 4 – Wlad Lima em entrevista – Foto Liliane Moreira, 2024 | 14 |
| Figura 5 – Sacudimento com galho de mangueira no ato performativo de cura da bufonaria matuta no Ver-o-Peso – Foto Liliane Moreira, 2024 | 14 |
| Figura 6 – Tereza Tupinambá e Patrícia Pinheiro no trabalho de Umbandaime – Foto Rodrigo Corrêa, 2024 | 19 |
| Figura 7 – Mãe Rita de Oxum em sua morada – Foto Liliane Moreira, 2024 | 25 |
| Figura 8 – Mãe Rita preparando um banho de axé – Foto Liliane Moreira, 2024 | 25 |
| Figura 9 – Bisavó Honorata – Foto: Acervo autora, s/d..... | 29 |
| Figura 10 – Galho de mangueira com fotografias das ancestrais aplicadas nas folhas – Foto Úrsula Bahia, 2023 | 30 |
| Figura 11 - Avó Deltrudes – Foto: Acervo autora, s/d | 31 |
| Figura 12 – Mãe Heloisa — Foto: Acervo autora, s/d | 33 |
| Figura 13 – A farmacinha de Darcy com seus remédios – Foto Liliane Moreira, 2024 | 35 |
| Figura 14 – Darcy se prepara para curar uma garganta – Foto: Liliane Moreira, 2024 | 37 |
| Figura 15 – Mãe de Darcy a “Velha” se apresenta ao público – Foto: Liliane Moreira | 38 |
| Figura 16 – Darcy demonstra os poderes cicatrizantes da babosa - Foto: Liliane Moreira | 38 |
| Figura 17 – Darcy molha o público com banho de cheiro - Foto: Liliane Moreira | 38 |
| Figura 18 – Darcy defumando - Foto: Liliane Moreira | 39 |
| Figura 19 – Anis estrelado - Foto: Acervo Autora | 39 |
| Figura 20 – Darcy e Zé, bufões em experimentação nas ruas em São Paulo/SP – Foto: Acervo Autora, 2020 | 40 |
| Figura 21 – Darcy e Ruber Sarmento no mercado do ver-o-peso em Belém/PA – Foto acervo autora, 2024 | 40 |
| Figura 22 - Aníbal Pacha em seu Atelier de criação – Foto: Acervo autora, 2024 | 41 |
| Figura 23 – Aníbal Pacha em ensaio com Darcy e a cobra bisavó na Clínica do Sensível – Foto: Ruber Sarmento, 2024..... | 41 |
| Figura 24 – Materialidade viva – Foto: Liliane Moreira, 2024 | 42 |
| Figura 25 – Darcy na encruza, cidade velha, Belém/PA – Foto: Liliane Moreira, 2024 | 43 |
| Figura 26 – Momento da passagem do chapéu e pix – Foto: Liliane Moreira, 2024 | 49 |

| | |
|--|----|
| Figura 27 - Darcy frequentando aula no mestrado | 50 |
| Figura 28 - Caderno de registro das cartas – Escrita da atriz à bufa | 51 |
| Figura 29 - Caderno de registro das cartas – Escrita da bufa â atriz | 52 |

O LIVRO DE RECEITAS DA DARCY EL LIBRO DE COCINA DE DARCY

Resumo

A escrita à seguir integra a pesquisa “Atos Performativos de uma Bufonaria Matuta: Arte, Cura e Ancestralidade em Belém do Pará”, dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, 2025. Neste livreto estão mapeadas as receitas com as quais é possível fazer uma bufonaria matuta na Amazônia, por meio de Atos performativos de Cura. Aqui estão reunidas cartas aos vivos e aos mortos, receitas de curas amazônicas e a descrição do ato performativo “Quem Procura Cura” apresentando a equipe envolvida no projeto, de forma a considerar todos os seres presentes no ato, sejam estes humanos, plantas, vivos, mortos, visíveis ou invisíveis. A escrita é atravessada pela cosmovisão contracolonial de Antônio Bispo dos Santos e Ailton Krenak, e com contribuições das oralituras de Tereza Tupinambá, Wlad Lima e Rita Souza para responder ao questionamento: De que forma saberes característicos da Amazônia paraense podem resistir ao projeto colonial? A escrita também apresenta a discussão sobre processos de cura com a arte dentro da ótica da psicologia analítica de Carl Gustav Jung, por meio da análise do diálogo entre atriz e personagem em uma dinâmica de troca de cartas.

Palavras-chave: Bufonaria Matuta, Teatro de rua na Amazônia; Subjetivações Caboclas.

Resúmen

El siguiente texto es parte de la investigación “Actos performativos de una bufonaria rural: arte, cura y ancestralidad en Belém do Pará.”, disertación de maestría del Programa de Posgrado en Artes de la UFPA, 2025. Este folleto mapea las recetas con las que es posible hacer una bufonería campestre en la Amazonia, a través de Actos Performativos de Cura. Aquí se reúnen cartas a los vivos y a los muertos, recetas de curas amazónicas y la descripción del acto performativo “Quién busca curar” que presenta el equipo involucrado en el proyecto, con el fin de considerar a todos los seres presentes en el acto, sean humanos, plantas, vivos, muertos, visibles o invisibles. El escrito está permeado por la cosmovisión contracolonial de Antônio Bispo dos Santos y Ailton Krenak, y con contribuciones de la literatura oral de Tereza Tupinambá, Wlad Lima y Rita Souza para responder a la pregunta: ¿Cómo pueden los conocimientos característicos de la región amazónica de Pará resistir al proyecto colonial? El escrito también presenta la discusión sobre los procesos de sanación con el arte desde la perspectiva de la psicología analítica de Carl Gustav Jung, a través del análisis del diálogo entre actriz y personaje en un intercambio dinámico de cartas.

Palabras clave: Bufonaria Matuta, Teatro callejero en la Amazonía; Subjetividades Caboclo.

▼ O LIVRO DE RECEITAS DA DARCY

É comum que nas histórias de bruxa, na literatura, na história oral ou no cinema, nos depararmos com a representação de uma mulher maléfica que traz consigo um livro, ele contém feitiços, magias, instruções de rituais. Não se sabe exatamente como surge essa relação entre bruxas e os livros de feitiçaria, o que se sabe é que estes livros existem em diversas culturas, a exemplo dos “grimórios”, coleções em latim de livros medievais de feitiços, atribuídos a fontes antigas de origem hebraica ou egípcia. Mesmo que a conexão entre as bruxas e os livros de feitiçaria seja nebulosa, o fato é que estes livros de magia eram utilizados durante a caça às bruxas como prova material para o sentenciamento de mulheres à forca e à fogueira.

A caça às bruxas, iniciada na Europa a partir da junção do Estado e da Igreja Católica, constituiu-se como um dispositivo que, segue ardente no presente, e fornece contornos para as perseguições, violências e assassinatos praticados contra diferentes mulheres (FEDERICI, 2019 APUD MARTINS, CLARINDO, CAMPOS, 2023, PG. 204).

A caça às bruxas, embora seja marcada por um período histórico medieval da Santa Inquisição, segue em curso até os dias de hoje onde a perseguição, o ódio e o extermínio de mulheres nos dias atuais são um reflexo.

Darcy não se apresenta ao público como bruxa, mas sim como curandeira. A palavra bruxa não é muito utilizada pelas próprias mulheres que cuidam e curam porque carrega séculos de significado construído pelo patriarcado, que associam a figura da mulher curandeira ou, sabedora de remédios naturais, com uma imagem “endiabrada”, de mulher que fez um pacto com o demônio e que faz feitiços sacrificando criancinhas. No artigo “Bruxas, curandeiras e benzedoras: existências e resistências” esta relação entre as mulheres curandeiras e a bruxaria é demarcada como prática de resistência e enfrentamento ao patriarcado e a colonização.

As concepções criadas fizeram com que as curandeiras e rezadeiras fossem identificadas também como bruxas, configurando-as através do tempo de forma plural: precisadas e execradas por sociedades que as procuram e rejeitam; que pagam por seus serviços e as entregam para purgarem seus pecados nas fogueiras inquisitoriais. (MARTINS, CLARINDO, CAMPOS, 2023, pg. 203)

Compreendendo que este estudo trata sobre os saberes destas mulheres de cura, conclamo o termo bruxa em uma perspectiva desestruturante para a colonialidade. Bruxa aqui será tratada toda mulher que em sua existência desafia convenções e desobedece a tratados implícitos da moral, cunhada pelo estado e pela igreja dominante para controlá-las e decidir por elas. Portanto, este livro de receitas da Darcy vem cartografar a existência de bruxas

contemporâneas e parte de seus saberes. Vale ressaltar que a palavra receita nada que tem a ver com fórmula, passo a passo, linearidade, conjunto de informações que se realizadas conforme prescritas prometem um resultado esperado. Aqui estas receitas funcionam sob a perspectiva rizomática, onde qualquer ponto pode se conectar a outro, sem a necessidade de encadeamento ou de repetição da forma entre uma receita e outra. De acordo com princípios de conexão e de heterogeneidade, de Deleuze e Guattari, que assumem que “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem.” (2021, pg. 13). A leitura pode ser feita, portanto, de qualquer receita, sem ordem definida.

Quando faço o percurso da memória tenho o registro do livro de receitas de minha mãe, Heloísa. Ela sempre o guardou em uma gaveta da cozinha e lá reunia receitas de comidas que aprendia com outras mulheres, ou que via em uma revista, no jornal, na televisão. Este livro, inclusive, tem algumas receitas que eu mesma anotei por lá para depois aprender a fazer, muitas foram as vezes que consultei o livro de minha mãe para aprender alguma coisa e me aventurar na cozinha.

Figura 1 - Livro de Receitas da Heloísa



Foto: acervo da autora, 2025.

O livro não contém feitiços ou instruções rituais de forma pitoresca como se contam nas histórias feitas pra assustar as crianças, mas contém sim receitas mágicas para alimentar a família e instruções de como o fazer para atrair felicidade para o lar por meio de uma refeição. Acredito que é no cotidiano das mulheres que se encontram as pistas necessárias para fissurar o sistema colonial que as oprime e extermina. Isabelle Stengers convoca a espiritualidade e política em seus escritos, retomando termos como feitiçaria, magia e animismo a um lugar de debate entre as ciências e a política. Trabalha com a ideia de que é preciso resistir à cooptação do Estado e da subjetividade capitalista imposta. Pignarre e Stengers acreditam que o capitalismo não exterminou a feitiçaria, mas sim os feiticeiros, e que ainda, capturou toda a feitiçaria do mundo para tornar-se um sistema feiticeiro sem feiticeiros. Seu enfeitiçamento seria o de produzir nas pessoas a sensação de impotência, o tirar as forças do povo, e o faz com sua capacidade de obter o lucro à partir de qualquer oportunidade, tirar proveito em qualquer situação, e, desta forma, ser pretensamente invencível. (SZTUTMAN, 2018 pg. 343)

Tanto a ideia de “desenfeitiçamento” (desenvoûtement, no original) como a de “intrusão” obrigam a pensar receitas de resistência, que passam forçosamente por agenciamentos e conexões entre modos de existência heterogêneos. Para resistir, seria preciso desenfeitiçar (o que não deixa de ser também tornar-se feiticeiro, praticante da magia, arte da imanência) e aliar-se com Gaia (essa curiosa “terra viva”, figura transcendente que nos impele a pensar meios de contratranscendência). Seria preciso, enfim, reativar vínculos julgados perdidos ou inexistentes – com deuses e espíritos, mas também com a Terra. (SZTUTMAN, 2018 pg. 342)

Neste sentido de aliar-se a Gaia compreendo que o ato performativo de cura “Quem Procura Cura” aponta para este momento de retomada dos saberes que vem da terra. Ailton Krenak é hoje um dos grandes ativistas e pensadores que conclama a necessidade de ouvirmos o que a terra tem a dizer como único caminho possível para nossa sobrevivência futura.

Eu pertença a uma família, Krenak, que vive na margem esquerda daquele Rio. No mapa é o Rio Doce, mas na nossa subjetividade ele é o nosso avô. E o nome dele é “Watu”. Nós cantamos para o “Watu”, nós enfiamos nossas crianças dentro dele para vacinar as crianças. Conversamos com ele, sonhamos com ele e ele nos manda sonhos de presente. Isso nos mantém com alguma sanidade; possibilita que a gente constitua uma comunidade que tem uma perspectiva comum de viver num lugar e de valorizar os diferentes atributos que esse lugar tem. (Krenak, 2022. Pg. 52)

Para Krenak o Rio é avô, e nesta relação não há distinção entre natureza e humanidade, também não há hierarquia ou relação de superioridade, domínio de um sobre o outro. Busco a cada dia viver de acordo com esse pensamento, essa cosmovisão.

De acordo com Antônio Bispo dos Santos, a cosmovisão de um povo tem por base a religiosidade:

O povo eurocristão monoteísta, por ter um Deus onipotente, onisciente e onipresente, portanto único, inatingível, desterritorializado, acima de tudo e de todos, tende a se organizar de maneira exclusivista, vertical e/ou linear. Isso pelo fato de ao tentarem ver o seu Deus, olharem apenas em uma única direção. Por esse Deus ser masculino, também tendem a desenvolver sociedades mais homogêneas e patriarcais (...) Quanto aos povos pagãos politeístas que cultuam várias deusas e deuses pluripotentes, pluricientes e pluripresentes, materializados através dos elementos da natureza que formam o universo, é dizer, por terem deusas e deuses territorializados, tendem a se organizar de forma circular e/ou horizontal, porque conseguem olhar para as suas deusas e deuses em todas as direções. Por terem deusas e deuses tendem a construir comunidades heterogêneas, onde o matriarcado e/ou patriarcado se desenvolvem de acordo com os contextos históricos. (SANTOS, 20015, pg. 38/39)

Me enxergo nesta pluralidade de existência e mais ainda quando estou em cena, em um ato performativo com Darcy levo comigo muita gente, gente que é planta, que é fogo, que é móvel, gente parente, gente desconhecida passante, gente desencarnada, gente encantado. Neste sentido, com o “Livro de receitas da Darcy” te convido a conhecer todos os seres que me acompanham, com os quais me relaciono neste ato performativo que cura. E que cura porque é coletivo.

A seção seguinte será dedicada a apresentar o elenco presente na obra “Quem Procura Cura”, são seres vivos, ancestrais, sobrenaturais, vegetais, que são também os ingredientes das receitas prescritas por Darcy, sua mãe feiticeira e sua avó cobra. Esta escrita envolve a descrição de medicinas diversas, como plantas de cura, sementes e outros, com informações extraídas do banco de plantas do Horto Didático da UFSC e do livro Plantas Aromáticas do Ver-o-Peso, UFRA (2014), entrecruzados à elocubrações poéticas que cartografam um fazer coletivo de teatro de rua.

Um livro de receitas geralmente é criado ao longo dos anos, onde se faz uma coleção de receitas aprendidas em distintos lugares com variadas pessoas, algumas podem nos ser dadas de presente, outras são coletadas (de revistas, outros livros, da televisão...), algumas são até mesmo roubadas e outras são criadas usando a própria imaginação e a prática ao longo do tempo. É isto que este escrito é. Um livro de receitas de como a criar-se a si mesma, Darcy, Dar-si, Dar-a-Si. Aqui estão os ingredientes e modos de se fazer um bufão à paraense. De se fazer mulher e curandeira. Artista e Obra. Corpo e território. Corpo-Encruzilhada-Fêmea.

RECEITAS

Saudações à quem chega,

Se tu és mulher-artista essa escrita é para ti.

Se és teatreira e trabalha sozinha, espero que percebas nas entrelinhas que não estás realmente só.

Se és palhaça ou bufa trabalhando na rua te convido nesta escrita para nos conectarmos através do terreno invisível e impermanente de nossa sensibilidade.

Se você é apenas alguém que acredita que a arte é caminho de cura desejo que esta leitura te sirva para encontrares teu próprio caminhar.

Te escrevo esta carta porque antes de tudo preciso te contar uma história.

Julieta morou conosco por seis meses, andarilha, viajante de bicicleta, artista imigrante, Venezuelana, palhaça de rua que morava no Brasil há 8 anos. Estava em viagem de retorno à sua casa e iria passar pelo Pará. Julieta havia estudado com Rodolpho na Escola Livre de Palhaços, ESLIPA, no Rio de Janeiro anos antes, e ele a convidou para se hospedar em nossa casa, sede do Circo Matutagem. O Circo Matutagem é um grupo de teatro que investiga comicidade paraense, é formado por Ruber Sarmiento, Rodolpho Sanchez e eu, Ana Marceliano.

Juli, como era carinhosamente chamada, bateu à nossa porta no mês de outubro de 2022 e partiu em abril de 2023, em dezembro do mesmo ano foi cruelmente assassinada quando tentava chegar à sua casa na Venezuela, para passar as festas de fim de ano com a família.

Sua morte gerou uma comoção internacional voltada ao combate à violência contra as mulheres, ao feminicídio e chamou atenção para a vulnerabilidade que vivem os artistas de rua e os cicloviajantes no Brasil, sua existência utópica e sua injusta partida despertou atos de protesto e homenagens em todas as regiões do país. Julieta era uma trabalhadora da cultura, uma artista de rua que acordava todos os dias junto com o nascer do sol para apresentar espetáculo e palhacear pelos quatro cantos desse país, levou arte e beleza a comunidades isoladas e espaços marginalizados, esquecidos pelo poder público, promovendo a cultura e a arte no Brasil de forma que talvez nenhum programa brasileiro de cultura jamais financiou e fez isso com apenas uma bicicleta.

Aqui dentro, do peito, do grupo, da casa que dividimos, vivenciamos todo o ocorrido de forma bagunçada, dolorosa, definitivamente transformadora.

Dentre tantas memórias preciosas preciso contar que Juli tinha uma planta de estimação, que viajava com ela num vaso de garrafa pet. Juli dizia ser uma planta rara, mas que não recordava do nome da planta, só sabia que era uma planta de poder que vez ou outra exalava um perfume inigualável. Eu mesma nunca senti, dizia para ela que tinha cheiro de mato mesmo, ela ria mas mantinha muita fé na sua planta. Sempre tinha muitos cuidados com ela e se preocupava demais quando precisava se ausentar sem poder levar a planta.

Eu também não recordo onde ela arranhou ou de quem ela ganhou a tal mudinha, são muitas as histórias da Juli que eu ouvi e não me lembro, talvez não tenha prestado a devida atenção porque não imaginava que não teria a chance de ouvi-la contar de novo. A morte não tem pena dos nossos arrependimentos, faz o que tem que fazer. Pois bem, Juli antes de seguir sua viagem deixou duas mudinhas dessa planta em outros vasilhinhos de garrafa pet que ficaram no quintal sob a recomendação de cuidados.

Em menos de um mês que ela havia saído da casa a planta já havia morrido. Eu mudei as plantas de lugar e não percebi que as raízes já tinham atravessado o vaso e estavam fincadas na terra. A planta rara morreu e eu nem tive coragem de dizer à Juli o ocorrido, eu não soube cuidar. Depois disso ainda vasculhei o quintal para ver se ela havia plantado direto na terra em algum outro canto, mas não. A planta morreu e eu fiquei triste, não havia o que se fazer. Passados alguns meses Julieta também morreu.

Inconsolável eu procurei mais uma vez o quintal por algum sinal da planta dela, não conseguia aceitar que eu havia deixado a planta dela morrer, seria uma última lembrança viva da minha amiga e eu não cuidei.

O assassinato de Julieta Hernandez e da palhaça Jujuba foi um golpe desestabilizador em todos os artistas e especialmente nas mulheres artistas de rua, essas que sentem o chamado da existência em coletivo, ao encontro do outro, do cotidiano, da liberdade, da vida vivida no tempo presente, da existência que recusa os modelos pré-estabelecidos para a vida da mulher, daquelas que anseiam por uma existência preenchida de sentido. Julieta inspirava e acredito que irá inspirar por muito tempo a todas nós que bebemos desta mesma fonte de desejos, que partilhamos da mesma sede.

Hoje escrevo essa carta e conto essa história para ti não para falar da dor que envolve tudo isso, mas porque há dois dias eu estava cuidando das plantas de casa e encontrei uma muda bem pequena de uma planta muito parecida com a rara planta da Juli, bem no centro do quintal. Já se passaram três meses da morte da Julieta e dez meses da morte da planta, mas, miraculosamente ela nasceu novamente ali. Vejo esse incrível pequeno milagre como um presente da minha amiga, para me lembrar que a vida triunfará.

Dedico este trabalho à ela, Julieta Hernandez, que tanto me ensinou e que continua ensinando. Como bem foi batizada em suas homenagens, Julieta Semente.



Chambá

Chambá, chachambá, anador, trevo-do-pará, trevo-cumarú, tilo, carpintero, té criollo (Cuba). Planta muito utilizada para problemas respiratórios como inflamações pulmonares, tosse, como expectorante, sudorífica (Lorenzi &

Matos, 2002) e útil em crises de asma, bronquite e chiado no peito (Matos, 2000). Usada, principalmente em Cuba, como sedante (sendo seu uso mais comum neste país). No ano de 1990 a planta foi incluída em uma Resolução Oficial do Ministério da Saúde Pública de Cuba que autoriza seu uso como sedante do sistema nervoso nas Unidades de Saúde. No Haiti, as folhas são usadas para dores no estômago, e na Costa Rica é utilizada para tirar o catarro do pulmão (Gupta, 1995), enquanto em outras regiões do Caribe a planta inteira, macerada, é aplicada sobre ferimentos e torções (Alonso, 2004). Na região Amazônica, as folhas do chambá são utilizadas em rituais por indígenas como um aditivo e aromatizante de misturas para alteração de consciência, usadas em rapés. Empregada também como medicação contra reumatismo, dor de cabeça, febre, cólicas abdominais, como afrodisíaca (Lorenzi & Matos, 2002) e contra coqueluche (Drescher, 2001). (Informações extraídas de HORTO DIDÁTICO, 2025)

Galho de Mangueira

Mangifera indica L. Mangueira, manguita, manguinha, manga. Origem: Índia e sudeste da Ásia. Características morfológicas: As folhas são grandes. Suas flores são pequenas e rosadas, hermafroditas ou unissexuais. Os frutos têm formato oval com coloração verde ou vermelho, com manchas amarelas ou vice-versa. Polpa amarela cheia de fibras, sabor doce, quando maduro. É antioxidante, antialérgica, anti-inflamatória, anti-diabética, antiviral, antifúngica, antibactericida e antiparasítica. (Informações extraídas de HORTO BOTÂNICO UFRJ, 2025)

Planta do reino de Exu, as folhas de mangueira podem ser utilizadas em banhos e seus galhos em sacudimentos - ritualística onde o elemento é passado no corpo da pessoa no intuito de descarregar energias ou energizar o corpo, a partir da troca entre a energia da planta e da pessoa é possível restabelecer sua saúde, física ou espiritual. Tem como objetivo ser uma forte limpeza espiritual.

Wlad Lima é um nome conhecido na cidade de Belém/PA, e em outros cantos do país pela classe artística teatral. Sua figura grande, corpulenta e, por vezes, polêmica é admirada e temida, como toda bruxa costuma ser. Teatróloga referência no teatro do norte brasileiro, atuante desde a década de oitenta, é atriz, encenadora,



cenógrafa e hoje artista analista. Ao longo de mais de 50 anos dedicada ao fazer teatral ajudou a formar centenas de artistas e pesquisadores na cena cultural do estado, sendo professora dos cursos de Licenciatura em teatro e dança da ETDUFPA e contribuindo com diversos grupos de teatro com consultorias e orientações. Wlad atrai admiradores e curiosos pelo seu trabalho, de dentro e de fora do Pará. Muitos buscam o encontro com Wlad como quem visita um oráculo, almejando obter respostas para os entraves e aflições da alma, seja por motivos acadêmicos, profissionais ou existenciais, talvez por esta razão sua carreira de teatróloga ao longo dos anos foi ganhando os contornos do atendimento terapêutico. Nas últimas décadas dedicou-se aos estudos da psique, inclusive formando-se psicanalista. Seus procedimentos clínicos operam nas fronteiras da Esquizoanálise (Deleuze e Guattari) e da Psicologia Imaginal (Carl Jung, James Hillman e Henry Corbin) mesclando programas psicopoéticos, tanto individuais quanto grupais, como: Poética Criatura, SOS Pesquisa, Escuta Sensível, Platô-Ludo, Bioescrituras; e as clínicas comunitárias – Riscadeira, Incubadora, Dramática e Mutun-; em destaque, sua clínica decolonial com o dispositivo Lombo da Cobra. Com estes programas, ou dispositivos, Wlad inaugura sua própria clínica, ou melhor, “Clínicas do Sensível”, onde atua na função de artista-analista e acompanhante psicopoética em processos de criação e pesquisas em arte. Segundo suas palavras:

Eu parto do princípio, como mulher abusada que sou, que eu posso, assim como Freud, Jung, Lacan, me autorizar, com o estudo que eu já tenho, a criar meu próprio fazer clínico. Fico muito séria nessa hora te dizendo assim: Eu me autorizo a criar clínicas do sensível. Então, eu não sou esquizoanalista, nem esquizodramatista, nem psicanalista, entendeu? Eu sou, como eu me coloco, uma artista analista. (Entrevista concedida na casa ‘Dom Coletivo’, 21/06/2024 às 8:30h)

Quando bati à sua porta (não foi a primeira vez), buscava seu olhar de encenadora para o ato poético que gostaria de criar com Darcy. Wlad foi logo me explicando que em sua Clínica oferece um acompanhamento psico-poético, portanto, a encenação que viesse a ser produzida à partir dos nossos encontros seria minha, pois ela ocuparia um papel diferente. Neste primeiro encontro fui convidada à subir no “Lombo da cobra”, dispositivo tapete criado pelo artista Mauricio Franco (artista visual e cenógrafo), nele está pintada uma cobra e sobre ela caminhei durante 4 horas de atendimento. Nesta caminhada fui convidada por Wlad à um mergulho em diferentes temporalidades e espacialidades, a pergunta “Quem ou o que te criou?” moviam meus passos, minha memória, minhas histórias. Caminhei

pela casa de minha infância, pela casa de minha avó, pela escola, pelas matas, caminhos de terra, asfalto, rios por onde passei. Também nesta caminhada pensei no trabalho artístico que gostaria de criar, Wlad foi, de fato, me acompanhando poeticamente neste percursos de volta, ajudando-me a saindo do mergulho que havia feito trazendo algumas sensações para o desejo de cena que pulsava no momento, me fazendo ver o que eu já tinha desta criação pairando em frente aos meus olhos, mas que antes não podia ver, me instigou a ver se já tinha parceiros para realizar, se tinha pensado em elementos de cena para usar, histórias que gostaria de contar... quando a caminhada terminou e eu saltei para fora da cobra me senti preenchida, de capacidade, de possibilidades, de tranquilidade. Depois deste encontro disparador 8 encontros se seguiram e ela foi me acompanhando, caminhando junto neste processo criador conjurando em meus ouvidos seus feitiços curadores, embora quem mais falasse fosse eu. Mesmo compreendendo que no final do processo eu fui a responsável pela encenação do ato performativo “Quem Procura Cura”, preciso destacar que seus questionamentos me levaram a encontrar elementos fundamentais da constituição deste trabalho. O mais importante deles foi a provocação para criação de remédios próprios. Eu trabalhava com Darcy operando suas curas de origem duvidosa, mas Wlad me fez ver que eu poderia de fato utilizar com Darcy os remédios e magias que utilizo em minha vida cotidiana. Este apontamento foi determinante para a chegada de elementos vivos na obra. Assim, fui construindo a farmácia da Darcy com remédios que eu conhecia, fazendo banhos de cheiro, embrocação de garganta, trazendo remédios de origem natural como plantas, sementes, unguentos. E o fato de começar a trabalhar com estes seres vegetais foi a cada encontro/ensaio me trazendo à memória as pessoas que me ensinaram a usar aquela planta, semente ou mistura, o ato performativo de cura foi se enchendo de existências que não estavam ali, mas desta forma passaram a estar, como se materializando através destas plantas. Foi preciso o olhar de Wlad sobre o que eu já estava fazendo para me fazer ver as existências que ali já estavam. Para Wlad,

(...) não é possível autocura sozinho. É diferente dos teus momentos de silêncio, de solidude, sabe? A gente confunde muito, né? Eu preciso ter os momentos comigo mesma, eu preciso ter os momentos de falar comigo mesma, de silêncio, de profundidade, de meditação, de vazio, eu preciso. Mas, quando a gente fala de cura, a gente tá falando da relação com o mundo. (LIMA, 2024)

Nos atos de bufonaria matuta me curo no outro que é o público, e talvez o contrário também aconteça. Me curo no espaço, na esperança de também para o espaço servir como uma cura. A premissa é sempre deixar a rua, e as gentes, em um estado melhor do que quando cheguei. Não tenho como mensurar um resultado concreto disso, mas mantenho o foco neste intento e a resposta imediata sensível que o público emana, naquele momento me basta. Segundo Leda Maria, a expressão artística se relaciona com a emanção de *ashé*, energia vital, brilho do espírito.

A expressão artística, em todas as suas manifestações e realizações, torna-se uma nobre qualidade quando em si reverbera, na potência de sua funcionalidade esse brilho do espírito, o fazer bem para o bem coletivo, visando as suas necessidades de equilíbrio social, postura e postulado da ética e da *sophya* que as informa. (MARTINS, 2024. Pg. 70)

Quando trato de Cura neste trabalho, estou falando, portanto, de ética nas relações, equilíbrio social, irradiação de *ashé*, dilatação das possibilidades de existência no mundo, coletividade, contra-colonização.

Para muitos pensadores entre eles Thompson e Fu-Kiau, a ideia de uma força vital institui a *sophya* banto e, como reitera Aguessy, em África, diversos “níveis de existência e diferentes seres encontram-se unidos pela ‘força vital’”. Esses seres são “o Ser supremo e os seres sobrenaturais, os ancestrais, o universo material, que inclui os homens vivos, os vegetais, os minerais e os animais; e o universo mágico”. (MARTINS, 2024. Pg 60)

Ao passar a enxergar os seres que me acompanhavam neste processo criativo consegui superar, inclusive, as dúvidas quanto as escolhas criativas que vinha fazendo, e que levavam muitas vezes a um estado de paralisia, com a ajuda de Wlad e de todos os seres que atravessavam o trabalho pude tecer uma dramaturgia que se propõe a fazer ouvir não apenas a minha voz mas de muitas que carrego comigo, corpo multivoz, multiversos, multitemporalidades, multicaminhos, um corpo ancestral que se presentifica, corpo contraditório, corpo-encruzilhada-fêmea.

O galho de mangueira tornou-se o elemento mais representativo destas existências que me acompanham pois foi onde coloquei fotos de minhas mais velhas, mãe, tia, avó, bisavó, e é com ele que inicio os trabalhos em “Quem Procura

cura”, me servindo como uma magia de abertura de caminhos, pois faz a limpeza energética do espaço de apresentação.

Uma manga que cai da árvore, mesmo que caia distante sempre se tornará uma mangueira, esta é uma sabedoria indígena que vem sendo partilhada nos espaços de discussão de retomada dos povos indígenas, pessoas que se movimentam no sentido de resgatar suas identidades indígenas, trago este pensamento para dentro da obra artística fazendo uma alusão à esta raiz indígena que atravessa minha família, um elo que começou a ser apagado, talvez, quando minha bisavó Honorata e meu bisavô Ascendino deixam suas respectivas aldeias para viver na cidade, mas que o ato performativo de cura busca religar.

Após a realização do sacudimento na cena o galho de mangueira nunca é reutilizado, é sempre despachado na natureza, uma vez que estou lidando com magia busco respeitar os fundamentos da forma que aprendi, um cuidado comigo e com as pessoas que recebem os procedimentos, as fotografias que ficam no galho durante a cena são retiradas do galho antes de ser despachado, defumadas e guardadas para as próximas apresentações.

Chacrona e Mariri



(...) ayahuasca, conhecida também como caapi, yajé, natema, hoasca e vegetal. A palavra ayahuasca tem origem na língua indígena quíchua (ou quéchua) em que ‘aya’ significa “pessoa morta, espírito” e ‘huasca’ significa “corda, cipó”, ou seja, “corda dos mortos” ou “corda dos espíritos” em português. A bebida é composta pela cocção de plantas essenciais: o caule do cipó mariri (*Banisteriopsis caapi*), e as folhas da planta chacrona (*Psychotria viridis*) e da planta chaliponga (*Diplopterys cabrerana*). (GAUDÊNCIO, RODRIGUES, MARTINS, 2020, Pg. 174).

Conheci Tereza à partir das histórias que ouvi contar sobre ela. Diziam: “Conheces a mãe da Patrícia? Ela é bruxa!” e eu sempre acreditei. Patrícia Pinheiro é palhaça e foi minha professora em algumas disciplinas nos cursos de graduação em teatro e técnico em ator, já a conhecia dos palcos, assisti a vários espetáculos dos “Palhaços Trovadores, grupo da qual Patricia fez parte por muitos anos como palhaça Tininha. Foi por intermédio de Patrícia que entendi que a palhaçaria poderia estar a serviço da cura, pois ela nos levava a fazer visitas a asilos, espaços de saúde, em suas aulas. Em 2017, por ocasião do destino conheci o Chão de Tupinambá e encontrei neste espaço, no meio da floresta, Tereza e Patrícia, lado a lado

conduzindo um ritual de consagração da Ayahuasca, bebida sagrada de origem indígena.

Foi ali que lembrei que já havia sido avisada de que Tereza era bruxa, e no meio daquela cerimônia em que me encontrava pela primeira vez fui entendendo o porquê. De lá pra cá se passaram 8 anos frequentando esta casa como parte da irmandade guardiã do lugar. Neste tempo tive o privilégio de conviver com estas mulheres e aprender um pouco com seus modos de existência.

Tereza Tupinambá habita a ilha de Colares há mais de 50 anos e é uma personalidade reconhecida por todos na ilha, uns a chamam de professora, outros de Tereza Miranda, quando se mudou para a ilha com seu companheiro na década de 70 era chamada de hippie. Isto porque em sua juventude fez parte do que se chamava movimento “Nova Era”.

(...) no Brasil, tiveram seu apogeu na década de 70 e 80, com a contracultura e a crítica ao cristocentrismo, além do boom do mercado editorial de livros de autoajuda e de caráter místico, dando margem para a possibilidade de outro tipo de relação com o sagrado, centrada, por exemplo, nas experiências individuais, nos rituais, no ocultismo, na magia, na astrologia, nas práticas alucinógenas – e é aí que pode-se pensar o termo “Nova Era” (D’Andrea, 2000 APUD SOUZA, 2024)

Tereza em sua busca por novos sentidos de espiritualidade e cura foi uma viajante que percorreu comunidades holísticas pelo Brasil, conhecendo diversas medicinas, vivendo até mesmo um período em aldeias indígenas, onde aprendeu curas dos pajés:

eu gostava muito da fitoterapia, das ervas, comecei a ir para as aldeias indígenas, eu fui para os Krahô, onde eu fui batizada, eu tenho um nome de batismo indígena, que é Koko Kre, foi o nome que eles me deram, e eu fui para lá, e lá eu comecei a trabalhar com a pajelança. (Entrevista concedida no Chão de Tupinambá, 21/06/2024 às 8h)

Tereza também conheceu Raoni Mëbêngôkre-Kayapó, grande liderança indígena no Brasil, mas diz ter se desenvolvido na pajelança quando foi até o Alto Xingu viver com os Kamayurá aprendendo com Sapaim, poderoso Pajé.

Nos dias de hoje Tereza completa 50 anos de prática com rituais de beberagem de ayahuasca nas matas da região do Guamá/PA, costume este de origem e tradição indígena amazônica. Estes rituais praticados no espaço Chão de Tupinambá, morada de Tereza, possuem influência de diversas expressões culturais

de povos tradicionais do lugar, como a umbanda (religião que aprendera com sua avó) o santo daime e o xamanismo, práticas que são expressão viva e pulsante de culturas tradicionais da região norte, e especialmente presentes no município de Colares, estando diretamente ligadas à natureza e ao poder de cura das plantas.

A Casa Espiritualista de Santa Maria Chão de Tupinambá, é hoje um espaço dentro da mata, localizado na ilha de Colares, onde se praticam rituais xamânicos conduzidos por Tereza, integrando em suas atividades 3 linhas de trabalho espirituais: Johrei; Santo Daime e a Umbanda, a integração dessas práticas compõe a ritualística da Casa, que movimenta a tríade espiritualidade – conservação da floresta – arte, sua casa costumeiramente oferece à comunidade da ilha um espaço de vivências e oficinas holísticas, desde os anos setenta.

O desejo de viver em integração com a natureza é um dos motivos pelos quais Tereza decide se mudar para a mata em sua juventude. Sua figura é tida hoje como uma defensora da floresta, atuando como ativista das questões ambientais dentro do município, sempre vigilante às ameaças de devastação que o dito “progresso” e “desenvolvimento” tenta empreender na região. A madrinha, como é chamada por nós, frequentadores de sua casa e adeptos da religião do Umbandaime e Santo Daime, dedica seus dias ao cuidado do território e de seus animais, dezenas de cães e gatos abandonados que Tereza abriga e cuida em seu terreno. Muito me inspiro na madrinha Tereza, quanto ao modo de ver o mundo e existir, essa cosmovisão que busca uma existência em sincronia com a natureza.

E essa é a minha vida, é viver aqui, porque às vezes as pessoas dizem “a senhora vive na natureza”, eu digo “não, eu não vivo na natureza, eu vivo a natureza”, porque a gente vive, a gente se integra nela, a gente vive e ajeita ali, capina, faz tudo o que precisa, racho lenha, vou, racho a lenha, não tem homem, mas não tem problema, eu racho a lenha, carrego as coisas. Então eu faço o que eu posso para me sentir bem aqui dentro, interagir com a natureza, viver. (MIRANDA, 2024)

Tereza em entrevista concedida a esta pesquisa se coloca em estado de integração com a natureza, em uma relação de pertencimento de forma não dissociada deste território. Em estado de envolvimento, como propunha Nêgo Bispo.

Livre da preocupação com o desenvolvimento sustentável, a crítica contra-colonial mobilizada pelo autor¹ destaca que em comunidades organizadas por outros laços que não o do direito à propriedade e ao lucro, as pessoas estão ocupadas e com o envolvimento, com os relacionamentos entre tudo, humanos, animais, plantas. (FREYESLEBEN, 2024. Pg. 8)

Este modo de viver da “Madrinha” é representativo das populações que ocupam o território de florestas e rios da Amazônia, são povos que estão à margem do sistema do capital, vivendo à revelia das imposições do dito desenvolvimento sustentável.

Passou a fazer os rituais com ayahuasca em sua casa após percorrer outras casas de cura que trabalhavam consagrando a bebida. Sentia que nestes espaços não tinha a liberdade de se manifestar, muitas doutrinas que encontrou pelo caminho considerava “machistas”, em suas palavras, o que a levou a iniciar seu próprio ritual.

Inclusive, eu fui discriminada, eu fui um dia numa igreja, e cheguei lá, estava homem para um lado (mulheres para o outro), era na linha do daime, e eu estou lá, e de repente, eu gritei: “Viva as crianças!” Aí na hora eles me repreenderam, e nem esperaram para me chamar depois, parou tudo... “Não grite que aqui é só os homens, as mulheres não podem (gritar viva)”. Eu digo: “Ah, não pode, não?” Então, fiquei calada, não estava na minha igreja. Então eu acho assim, que as mulheres, elas podem, elas dirigem o centro, elas podem fazer o chá, porque não? A mulher não pode bater o cipó? Porque eles têm uma força... a mulher não pode bater o cipó? E aqui as mulheres podem. As mulheres podem servir o chá, podem fazer, eu já fiz muito chá, só eu e umas mulheres aqui. (Entrevista concedida no Chão de Tupinambá, 21/06/2024 às 8h)

Trabalhando com os cantos de Mestre Irineu² e Padrinho Sebastião³, mestres da doutrina do Santo Daime, em entrelaçamento com outras práticas de cura que conheceu em suas vivências nas aldeias indígenas, Tereza começou a praticar seus rituais Xamânicos em casa, com poucas pessoas, fazia trabalhos de cura administrando a ayahuasca e seus rezos a quem lhe procurasse.

¹ Nêgo Bispo – Antônio Bispo dos Santos. Ativista político e militante de grande expressão no movimento social quilombola e nos movimentos de luta pela terra. Nascido em 10/12/1959, é lavrador, formado por mestras e mestres de ofícios, morador do Quilombo Saco - Curtume, localizado no município de São João do Piauí/PI, semiárido piauiense.

² Raimundo Irineu Serra, fundador da doutrina chamada Santo Daime estruturada em forma de ritual de consagração da bebida sagrada Ayahuasca com canto e bailado, a doutrina foi recebida por Mestre Irineu guiado pela Rainha da Floresta, também compreendida como sendo Nossa Senhora da Conceição.

³ Sebastião Mota de Melo, um dos principais discípulos de Mestre Irineu perpetuou seu legado desenvolvendo uma linha de trabalho diferente.

Na última década Patrícia passou a frequentar os trabalhos de sua mãe Tereza, a princípio como pesquisadora, por seu trabalho de doutoramento em artes voltado ao registro das práticas performativas de sua mãe, mas logo recebeu de Tereza a incumbência de organizar e puxar os cantos do ritual, tarefa que desempenha até hoje. A presença de Patricia trouxe outros contornos ao ritual, fortalecendo a doutrina do Santo Daime, Umbanda e as práticas Messiânicas⁴ dentro da casa. Patricia ao adentrar neste contexto ritual pelo interesse na pesquisa acadêmica foi tomada pela dimensão espiritual que passou a conhecer, reconhecendo como verdadeira missão de vida. Fardou-se no Céu do Mapiá, igreja de Santo Daime, localizada no estado do Amazonas, que trabalha na linha do Padrinho Sebastião, discípulo de Mestre Irineu, fundador da doutrina. Patrícia passou a aprofundar-se nos conhecimentos holísticos que abrangem a Umbanda, o Santo Daime e o Johrei⁵, e em seu modo de ser obstinada cuida para que a organização do ritual no Chão de Tupinambá seja realizada com perfeição até os mínimos detalhes e empreende um esforço tamanho para que o envolvimento dos guardiões da casa garanta o pleno funcionamento dos trabalhos realizados no “Chão”.

Se Tereza, por um lado, exerce o papel de grande mãe, acolhendo a todos que chegam até sua casa de braços abertos, dando a liberdade para que participem do ritual da forma que quiserem, pode-se dizer que Patrícia ocupa o papel de pai, primando pela disciplina na função e estabelecimento de critérios e regras. De forma análoga, a bebida sagrada, Ayahuasca, é feita à partir da junção de energias distintas, o cipó (Mariri) e a folha (Chacrona), elementos compreendidos na doutrina como masculino e o feminino.

(...) você vai conhecer um chá que é um cipó e uma folha, que é uma união, que a gente chama união dos vegetais (...) a folha é a nossa mãe, e o cipó é o nosso pai, né, então eles vão lhe curar, ele, o pai, ele cura, a mãe, que é a folha, ela é a água, e a água cura, e o cipó é o fogo, e o fogo cura, o fogo é a nossa energia vital. (Entrevista concedida no Chão de Tupinambá, 21/06/2024 às 8h)

⁴ A Igreja Messiânica Mundial foi instituída no Japão, em 1935, por Mokiti Okada - Meishu-Sama (Senhor da Luz). No Brasil, a instituição possui cerca de 500 unidades, denominadas Johrei Center. A igreja Messiânica cria e difunde uma cultura espiritual em interação com o desenvolvimento da cultura material, tendo por finalidade o advento do Paraíso Terrestre, como pregava o mestre Meishu Sama.

⁵ Método de canalização de energia espiritual (Luz Divina), através da prática de imposição de mão, para purificação do espírito, capaz de transformar a desarmonia espiritual e material em harmonia.

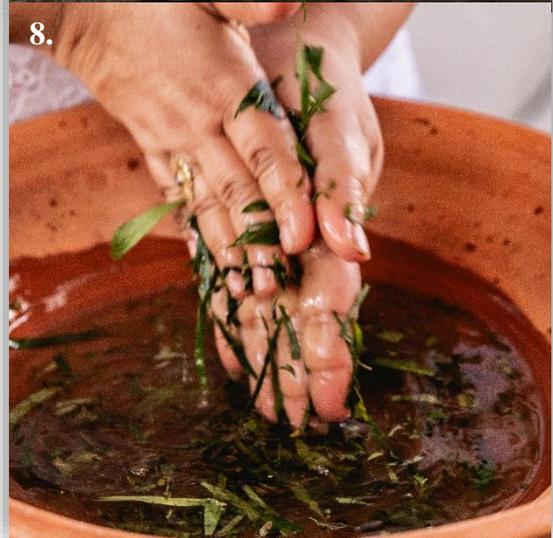
A filosofia e medicina Chinesa chamariam Yin Yang, princípio da dualidade do positivo e do negativo, onde um não vive sem o outro, Yin representa a escuridão, o princípio passivo, feminino, frio e noturno, associado ao elemento água. Já o Yang representa a luz, princípio ativo, masculino, quente e claro, associado ao elemento fogo (ESCOLA, 2025). O equilíbrio dinâmico dos rituais no Chão de Tupinambá se dá, então, à partir da condução de Tereza e Patrícia em um movimento contínuo de tensão e harmonia, aprofundamento e dilatação, delimitações e recusas, regramentos e rupturas, disciplina e rebeldia, entre energias opostas e complementares que juntas fazem contraponto à religiões dominantes que estão determinadas à dar respostas únicas aos seus adeptos, que devem seguir à risca uma doutrina. O Chão de Tupinambá, ao ser uma casa de cura conduzida por mulheres, bruxas, curandeiras, feiticeiras, fissa o sistema capitalista, faz frente ao patriarcado e ao colonialismo.

Manjeriçã

Alfavaca-cheirosa, manjeriçã-da-folha-miúda, manjeriçã-de-molho. A infusão preparada com as folhas é usada na medicina popular por suas propriedades carminativas, estimulante do apetite e antiespasmódica. O infuso é também indicado para tosse, catarros, coqueluche e em casos de rouquidão como chá adicionado à gemada (gema de ovo batida com açúcar). O uso externo da infusão é relatado para casos de frieira e também para banhos corporais. O chá é usado, na forma de gargarejo, em inflamações da garganta e aftas, bem como na preparação de compressas para feridas. (Informações extraídas de HORTO DIDÁTICO, 2025)

Mãe Rita de Oxum – Ya Gedeunsu de Agogedã é mestra da cultura popular paraense. Yakekerê da Casa da Mina Nagô T.E.U.C.Y, segundo terreiro mais antigo do estado do Pará, com 75 anos de existência. É também minha mãe de santo em sua casa, congá de Iracema. Conheci Rita há mais de 10 anos, comecei frequentando sua casa como cliente, buscando orientação no jogo de búzios, fazendo banhos de cura e proteção, e aos poucos fui tendo o privilégio de conviver mais com esta mulher e sua família. O processo de deixar

de ser cliente para passar a ser filha de santo envolve, por exemplo, não ser mais aquela que apenas recebe um banho, mas também envolve a responsabilidade de às vezes prepará-lo. E neste processo fui aprendendo algumas coisas dentre um universo de sabedoria infindável que é a tradição da umbanda e do Santo no Tambor



de Mina Nagô, linhas presentes na T.E.U.C.Y⁶. Mãe Rita é uma biblioteca viva, nascida e criada no terreiro, desde menina assume responsabilidades de Ya, “mãe”. Por ser neta de Airton Soeiro, fundador da casa, Rita teve parte de seu destino traçado desde seu nascimento, mas nunca encarou suas responsabilidades no Santo como obrigação e sim como missão de vida.

Quando se nasce dentro de terreiro, a gente não experimenta essa questão da escolha, porque é natural quanto respirar. Estar dentro do terreiro, ser criada por caboclo, ser acompanhada pelos encantados, guardada por Exu, por Pombagira, ser doutrinada pelos voduns, é natural. É como nascer dentro de uma família católica, evangélica, que o pai e a mãe levam para a igreja nos domingos, levam para assistir o culto, e a gente no terreiro é assim, é o nosso dia a dia. Acordar cedo, agradecer o sol, falar com Deus, louvar o anjo da guarda que está tomando conta daquele dia, agradecer o vodun⁷ que está passando naquela hora. É natural, a gente já desde criança vê as pessoas chegarem. Eu lembro bem da cena, assim, o papai indo atender as senhoras com seus bebês pequenos. “Ah, meu filho não está bem, teve febre a noite toda”. Aí o papai ia, pegava a vassourinha de botão lá no quintal mesmo, benzia as crianças, aí as crianças já saíam bem, sem febre. Então a gente cresceu vendo isso. (Entrevista concedida no Congá de Iracema, 05/07/2024 às 9h)

Mãe Rita está comigo no ato performativo de cura sempre que trago o manjericão para a cena, pois essa é a principal erva utilizada nos procedimentos que se faz no terreiro. O manjericão, de acordo com Rita, é grande equilibradora da alma, da mente e das emoções, proporciona calma e paz interior e é fortalecedora do espírito. Maravilhosa para amacis⁸, pois favorece a conexão com vibrações espirituais sutis. Pode ser usada em banhos de cabeça de todos os orixás e em rituais iniciáticos. Também serve para lavar guias (colar de contas). Proporciona ainda grande purificação do corpo e do perispírito⁹ do filho de santo.

Além de aprender com mãe Rita o uso ritual do manjericão no terreiro tive a oportunidade de ser sua aluna em um curso técnico de massoterapia e ser apresentada ao manjericão sob outra perspectiva, pois Rita, além de ser sacerdote de matriz africana é professora em cursos de massoterapia, podologia e estética, tendo amplo conhecimento em práticas integrativas e complementares em saúde como aromaterapia, auriculoterapia, talassoterapia, cromoterapia e outros. Nesta

⁶ TENDA ESPIRITA DE UMBANDA CABOCLA YACIRA – Terreiro onde trabalha mãe Rita D’Oxum.

⁷ Divindades de origem africana cultuadas na tradição Mina Jeje.

⁸ Banho destinado à lavagem da cabeça dos médiuns em um terreiro, como uma forma de fortalecer o vínculo humano-orixá através de um grupo específico de plantas. Informação contida em CARLESSI, 2017.

⁹ Designação dada ao elemento intermediário entre corpo e espírito pelas correntes espiritualistas.

oportunidade, me lembro de uma das aulas que tive com Rita onde ela ensinava a fazer Pindas Chinesas, que são, a grosso modo, trouxinhas de tecido, em algodão ou linho, que contêm ervas medicinais, especiarias, sal marinho e outros. Essas ervas são escolhidas por suas propriedades terapêuticas, como relaxantes ou estimulantes, e podem ser aquecidas para liberar seus benefícios através da massagem. Nesta ocasião professora Rita nos trouxe o manjeriço para ser utilizado junto com sal grosso na confecção das pindas e nos ensinou ainda a manuseá-las para a massagem terapêutica. O curioso é que sua abordagem ao apresentar o manjeriço nesta aula foi bem diferente da forma como tratava no terreiro, sua linguagem era outra, utilizava termos técnicos do campo da saúde para explicar os benefícios da planta, com a preocupação talvez de não ser lida como “macumbeira” ou “mandingueira”, mas sem abandonar o uso das plantas para fins curadores. Sua mudança de abordagem dita mais “técnica” ao espaço de ensino reflete a preocupação que Mãe Rita tem fora do terreiro, a necessidade de lidar com as perseguições e retaliações que sofre por ser do Santo. Rita é uma profissional da saúde que enfrenta em seu cotidiano os desafios impostos por uma sociedade racista, intolerante, que demoniza as mulheres e mais ainda aquelas de origem afro-religiosa. Mas ela não se curva, pois como uma bruxa da contemporaneidade que é, sabe bem quais palavras escolher para lançar seus feitiços. E muito disso tento aprender com ela. A escolha das palavras é muito importante na cena, especialmente em um ato performativo de cura, pois ela pode aproximar ou distanciar o público, curar ou adoecer alguém, diz o dito popular que há três coisas que jamais voltam: a flecha lançada, a palavra dita e a oportunidade perdida, e sempre que escolho as palavras a serem proferidas em cena tenho o cuidado e estar vigilante para o que está sendo lançado ao público pois que o teatro é a arte do presente, é efêmero como a vida, não pode ser editado, desfeito, corrigido, é flecha lançada.

Em cena o manjeriço é utilizado no banho que Darcy joga na plateia ao final, um presente de sua avó cobra para o público. Na brincadeira Darcy assusta a plateia dando a entender que o banho é da água do caranguejo, aos entendedores de magia a informação gera o riso porque significa feitiço para malefício pesado. É em momentos como esse que o público se revela como entendedor ou não das mandingas apresentadas por Darcy. Neste momento de troca com o público consigo observar quem espera pelo banho com entusiasmo e quem foge por pensar que é coisa do demônio. Quase todas as vezes vejo gente se levantar ou se afastar para

não receber o banho de cheiro, a intolerância religiosa se mostra nestes aspectos, mas também a empatia do público mandingueiro se revela e assim Darcy não está só com suas mandingas, está acompanhada pelos espectadores cúmplices nos assuntos “macumbísticos”, pois o riso entrega, “tira do armário” os mandingueiros silenciosos. São em momentos como esse que as existências tidas como subalternas, afro-religiosas, se levantam e acham graça, dos fiéis evangélicos correndo de medo de um manjerição.

Além da presença desta poderosa e delicada folha em cena ela também é muito importante para o meu preparo antes e após as apresentações. Sempre que possível faço um banho de descarga antes e depois do ato performativo de cura, seguido de um banho de manjerição. Esta prática assumi ao longo dos anos no trabalho de experimentação da bufa com a rua, pois mesmo recebendo sempre a recomendação de Mãe Rita para fazê-los, acabei compreendendo a necessidade na prática, ao insistir no erro de não me preparar e incorrer em grandes prejuízos físicos, emocionais e espirituais. Hoje tenho a compreensão de que este procedimento é essencial para minha proteção mediúnica durante e após o rito teatral.



Uma Cobra

09 de outubro de 2023

Querida Honorata,

Você não me conheceu em vida porque eu vim depois de você. Sou filha da Helô, neta da Del, sua bisneta. Te escrevo esta carta na tentativa de nos aproximar. Seria impossível?

Digo impossível porque comunicação com quem já partiu, e

partiu há tanto tempo, parece coisa de lunático, gente assim como eu que fica muito tempo olhando pra lua. Acontece que eu acredito que as pessoas extrapolam o seu corpo físico, sabe bisã? Somos também pensamentos e sentimentos, e esses pensamentos e sentimentos tem grande poder, viajam distância inimagináveis, movem montanhas e habitam lugares e coisas.

Quando vi pela primeira vez a tua foto, foi neste ano que vi, senti um bocado de coisas, acho que senti o que sentias na foto, senti por não ter te conhecido, senti a falta que fizeste para a minha avó quando enfim partiste, senti pena da minha tia Mariana que sofria com a tua mão na colher quente que amassava os seios dela quando menina.

Ao ver o teu olhar, que os tios contam ter sido de poucos amigos, senti o meu. Vi você e aquilo que de ti há em mim, algo se reconheceu. Você, portanto, habita aquela foto, ou ao menos uma parte de ti.

Para minha tia Mariana tu habitas o pato e o porco que criavas e a farinha e o mingau de carimã que fazias e tudo mais que trazias de Maracanã para Belém.

Para minha mãe uma parte de ti habita o peixe moqueado que fazias para ela criança, quando ela ouve falar nesse peixe ela lembra de ti. Quando eu comecei a trabalhar em aldeia indígena com teatro um aluno Tembê me explicou como se faz, do jeito que

minha mãe me contou, mas eu queria que tu tivesses me ensinado. Ter ouvido da tua boca as suas próprias histórias.

Teus netos lembram de algumas delas mas jamais saberei se são causos ou verdades. Tu sabias que teu neto Rubens, meu tio, me contou que na tua velhice tu não dormias mais na tua casa? Ele dizia que dormias nos vizinhos, aparecia para visitar e ia ficando atava uma rede na varanda e por lá dormia e depois ia visitar outro e nunca voltava para casa.

Tio Rubens disse até que numa dessas tu entrastes na mata e nunca mais voltastes. Virou cobra ele disse. Talvez ele tenha dito brincando mas eu acredito, afinal tu tens nome de cobra, Honorata. Deves conhecer a história de Honorato e Caninana, os irmãos que eram cobra e eram gente também. Deves conhecer essa e muitas outras histórias que eu não posso ouvir, só posso pensar, sentir e escrever. Por isso te escrevo, para que com esta carta tu me conheças um pouco também como eu te conheci quando vi tua foto. Ela me preencheu de sentido, e acho até que me curou um pouco, me fez gostar mais de mim, porque entendi que me pareço contigo, e porque uma parte de ti habita em mim já não me sinto tão errada neste mundo.

Com carinho e gratidão,
Ana Carolina



Copaíba, Andiroba, Mel e Limão.

Copaíba, copaíba-vermelha, óleo-vermelho, óleo-de-copaíba, pau-d'óleo, bálsamo-de-copaíba, etc. Origem ou Habitat: Brasil, Venezuela, Guianas e Colômbia. (...) É uma árvore majestosa, podendo chegar a 40 m de altura, o tronco, rugoso e de cor escura, pode atingir 4 m de diâmetro e pode ter uma vida bastante longa que varia entre 200 a 400 anos! Folhagem densa e constituída de folhas compostas, pinadas, alternas, com folíolos coriáceos de 3-6cm de comprimento.

Os indígenas da região amazônica usam o óleo de copaiba externamente para afecções da pele e contra picadas de insetos. Na medicina popular é usado como anti-inflamatório e cicatrizante local, em casos de disenteria, reumatismo, ferimentos, úlceras de pele e dermatoses em geral. O uso interno é referido como diurético, expectorante e para problemas urinários, genitais e respiratórios (Reader's Digest, 1999). É usado na composição de cremes e sabonetes para acne (Lorenzi & Matos, 2002) Trabalhos mais recentes relatam o uso do bálsamo de copaíba para psoríase crônica. (Informações extraídas de HORTO DIDÁTICO, 2025)



03 de janeiro de 2024

A benção vó,

Quanta saudade. Lembro do dia em que eu te fazia companhia na varanda da tua costura e tu me disseste, como quem lê pensamento: "Tu não sabes como eu gosto de ti".

Naquela época, adolescente, eu realmente não sabia, mas quero te dizer que hoje eu sei. Quero te dizer o que eu não tinha coragem naquele tempo. Eu te amo, dona Del, e sou muito grata por tudo que fizeste por mim e pela nossa família. Tu me ensinaste o que é cuidar. Me apresentaste as primeiras curas e magias que nossa ancestralidade carrega. Foste tu, eu bem me lembro, a aterrorizar os netos com o dedo de algodão, mel, copaíba, cabacinha, sebo de holanda e sabe se lá Deus o que mais. Remexendo nossas gargantas conectaste o céu da boca a divina natureza curadora. Tu me botaste neste caminho que estou

traçando hoje, de respeito à sabedoria matricial tradicional que vem da floresta.

Foi na tua casa que fui benzida pela primeira vez. Dona Lucinda, a senhora mais velha da rua, ia na casa de quem lhe convidasse para benzer as crianças, tirar quebranto. Assim foi comigo, devia ter 6 ou 7 anos, lembro bem de dona Lucinda, batendo meu corpo inteiro com um ramo de ervas, rezando. Livramento.

Mamãe também me curava de todas as formas que podia. Estudou medicina e foi cuidar das pessoas. Quando o remédio da farmácia não dava jeito ela recorria ao que aprendeu antes da faculdade, ao que aprendeu contigo. Foi ela quem me deu banhos de cheiro pela primeira vez para curar pesadelo. Sete dias ela me banhou de garrafada. Foste tu que ensinaste?

Quando estavas viva, Vó, eu não tinha idade para participar de certas conversas, aquelas murmuradas entre a senhora e seus filhos. Tua casa era assim, cheia de mistérios, cochichos, coisas que não se podia falar em alto e bom som, segredos. Como o cigarro que fumavas todas as noites na varanda da costura antes de ir dormir, ninguém podia ver. Hoje vejo tudo isso à distância e tenho muito carinho e admiração por tudo o que fostes e ainda és aqui conosco. Mesmo depois da tua partida segues me ensinando, pois me parece que com o avançar do tempo e da minha idade aquelas conversas murmuradas vão se tornando, na lembrança, cada vez mais audíveis. Espero que agora tu também saibas o quanto eu gosto de ti, Deltrudes.

Carol, da Helô



Andiroba, Cabacinha e Sebo de Holanda

Andiroba, andiroba-saruba, carapá, carape, nandiroba, yani, tibiru, aboridan, cedromacho, e outros. O óleo extraído das sementes de andiroba é usado como repelente de insetos e problemas da pele, como cicatrizante e anti-inflamatório. Infusões e decocções com suas folhas, flores e córtex são recomendadas popularmente como anti-inflamatória, analgésica, antibacteriana, anti-parasitária, antifebril,

anti-tumoral. O óleo é usado em cosmética como emoliente e hidratante. A casca amarga é considerada um bom coadjuvante como parasiticida e febrífugo. (Informações extraídas de HORTO DIDÁTICO, 2025)

Heloisa Marceliano Nunes, 69 anos, é médica pesquisadora há 45 anos, trabalhando como funcionária pública federal, primeiro pela Fundação Nacional de Saúde FUNASA (1980 a 2000) e hoje pelo Instituto Evandro Chagas (2000-atual), ao longo de sua trajetória profissional atuou em postos de saúde em municípios como Soure, Alenquer e em diversos municípios do estado do Pará com coleta de dados para pesquisa em saúde das populações amazônicas, atuando inclusive em aldeias pelo Distrito Especial de Saúde Indígena Guamá-Tocantins. Minha mãe dedicou e ainda dedica sua vida ao cuidado do outro, mesmo trabalhando com pesquisa nunca deixou o atendimento público aos pacientes. Minhas memórias de infância estão marcadas pelo ato de cuidar ao ter esta mulher como referência, memórias que misturam remédios de farmácia com remédios populares. Com um mestrado em “Doenças Tropicais” e um doutorado em “Biologia de Agentes Infecciosos e Parasitários” ela teimava em me levar para casa de minha avó Deltrudes para “mexer a garganta” com mel, andiroba, copaíba, e nem sei mais o quê, quando uma gripe me pegava. Também tinha no armário da cozinha o seu próprio arsenal de remédios poderosos, utilizados quando tudo mais falhava. Andiroba sempre tinha, Cabacinha e Sebo de Holanda me livraram de dezenas de

furúnculos, foi ela também quem me deu banhos de cheiro, para curar pesadelo e quem defumava a casa na virada de ano. Dentre tantas lembranças gostaria de registrar uma mais recente, que penso ser uma boa tradução de minha mãe. Por ocasião do destino em 2017 eu fui fazer um trabalho com teatro em aldeias indígenas do distrito Guamá-Tocantins, onde ela também um dia já trabalhou. Eu me encontrava visitando diferentes aldeias, realizando oficinas de teatro do oprimido com jovens indígenas, passei um período de aproximadamente 20 dias viajando, alguns dos territórios por onde passei não tinham sinal de celular, só radio, para emergência. No meio da viagem começaram a aparecer mucuims em todo meu corpo, o Mucuí é o nome dado à larva do carrapato, muito comum nas áreas de mata da região, quem já pegou sabe que a coceira é tão insuportável que chega a ser deliciosa, àquela altura eu já havia pedido ajuda aos meus alunos indígenas que me aconselharam ir ao postinho da aldeia, pedi ajuda à equipe de saúde que estava por lá e me indicaram vários remédios que seriam ótimos para acabar com o tormento, se estivessem disponíveis na aldeia, mas não estavam, eu teria que ir em busca de uma farmácia, que devia estar há umas seis horas de distância de carro do território. Diante do panorama desfavorável me resignei e após vários dias convivendo com o desconforto e já abrindo algumas feridas de tanto coçar partimos rumo à outra aldeia, foi aí que consegui um sinal de telefone na estrada e consegui ligar para minha mãe, contei dos dias de agonia convivendo com o Mucuí e de como estava com o corpo tomado por eles, ela, acostumada em trabalhar no interior em regiões de mato, em um minuto de ligação resolveu o caso. Me perguntou se eu tinha um batom na bolsa, eu disse que sim, ela mandou então que eu passasse o batom em todos os calombos, pois o batom fecharia o furo por onde o bicho “respira” e logo todos morreriam, assim ela disse e assim foi, no dia seguinte havia acabado a coceira. Gosto dessa história porque representa para mim esse curar feminino amazônico e ancestral, que inspira a performatividade da bufa Darcy e que vem de minha mãe, doutora, matuta e mandingueira.

Escama de Pirarucu, Boldo, Babosa, Arruda, Terra, Malvarisco.



Folha-da-costa/Saião, Coirama-branca, Folha-grossa, Fortuna, Saião. Indicação Terapêutica: sumo usado nas afecções respiratórias em geral. uso externo: em frieiras, feridas, queimaduras, picadas de inseto, traumatismos e torções. Para traumatismos e torções as folhas devem ser piladas com sal grosso e colocadas sobre o local afetado. No Sudeste do Brasil ocorrem indicações de uso em crise de hipertensão. As folhas-de-saião são muito utilizadas na medicina popular sobre a forma de sumo, nos casos de traumatismos e comprometimentos pulmonares. São frequentes também nos “meladores” ou xaropes, indicados para problemas respiratórios, gripes e resfriados. (Informações extraídas de ALMEIDA, 2011, Pg.86)

Boldinho, boldo-rasteiro, boldo-pequeno, tapete-de-oxalá, boldo-gambá, boldo ornamental, etc. Planta presente na maioria dos estudos etnobotânicos brasileiros, mostrando o largo uso medicinal feito pela população. Assim com a espécie *P. barbatus*, a preparação mais comum é a maceração a frio

nos casos de azia e excessos alimentares. Também usa-se externamente a infusão das folhas no combate a piolhos. (Informações extraídas de HORTO DIDÁTICO, 2025)

Aloé, babosa, babosa-grande, babosa-medicinal, erva-babosa, aloé-do-cabo, caraguatá-de-jardim (Brasil) (LORENZI & MATOS, 2002), aloes (Spanish), Barbados aloe (English, United States), bitter aloe (English, United States), lu hui (Pinyin, China), sábila, aloé del Mediterraneo, acíbar, zábila (Espanhol),etc). Partes usadas: Gel (parte mucilaginoso), látex (suco, exsudato ou acíbar). Planta muito utilizada na medicina popular em todo o mundo, como cicatrizante em casos de queimaduras, lesões na pele, como “hidratante” da pele e cabelo, nas hemorróidas e para gastrite. (Informações extraídas de HORTO DIDÁTICO, 2025)

Arruda-doméstica, Ruta-de-cheiro-forte *Ruta graveolens* L. Rutaceae. Região Mediterrânea /Herbário ALC/ UFBA, N. R. 027117. Indicação Terapêutica: o sumo das folhas frescas é usado como vermífugo, emenagogo e abortivo. uso externo - sob a forma de óleo, contra dores de ouvido e dentes. Uso ritual: A arruda é muito usada nos incensos e vários cânticos para defumação citam a erva. A arruda é utilizada em vários rituais como catimbó e pajelanças. Nos banhos, está presente

para afastar olho gordo e má sorte, banhos de cheiro usados para purificação e defesa. (Informações extraídas de ALMEIDA, 2011, Pg.98)

Terra, cataplasma de barro. Terra limpa, de uma profundidade de meio metro. deixar no sol depois guardar em saco de estopa ou caixa de papelão. Misturar a terra limpa com água fria até formar uma massa. Aplicar sobre o ventre e o peito, ou a região do corpo que se vai tratar. Enfaixar com um pano adequado e cobrir a pessoa com cobertor. Deixar duas a três horas para adultos e maiores de 8 anos. Uma a duas horas para crianças menores de 8 anos. Para furunculose - barro com cebola e batata ralada, ou barro com cebola e rúcula ou almeirão, ou barro com babosa. Para espinhas ou tratamento da pele do rosto: barro puro, passar suco de limão na pele antes. Para coceiras ou irritação na pele: duas xícaras de terra, uma cebola ralada, uma cenoura ralada e uma colher de mel. Misturar e aplicar no local para inflamação dos olhos e outras: terra, mel e camomila. Para reumatismo: barro feito com o sumo do melão-de-são-caetano ou chá de velame. (Informações extraídas de DIOCESE DE PETROLINA, 1996)

Malvariço, malvarisco, orégano-francês, hortelã-graúda, hortelã-da-folha-grossa, hortelã-da-bahia, malva-do-reino, malva-de-cheiro, hortelã-grande. Planta muito utilizada como condimento alimentar e indicada na medicina popular em casos de tosse, rouquidão, bronquite, inflamação da boca, dores de garganta. É realizado também o uso tópico do infuso em afecções de pele. O sumo das folhas como medicação oral é utilizado para problemas ovarianos e uterinos e considerado antirreumático, antifúngico, anti-inflamatório, antitumoral e protetor da mucosa bucal. No Nordeste tradicionalmente é feito um lambedor com as folhas que é usado por crianças para aliviar sintomas de gripes, resfriados e tosses. (Informações extraídas de HORTO DIDÁTICO, 2025)

São os demais remédios vendidos por Darcy em seu “carrinho Farmácia”, são elementos naturais cujo uso pode ser medicinal, utilizados com diversas funções com eles é possível administrar unguentos, chás, tinturas, banhos, emplastos. Cada elemento se apresenta como uma possibilidade de troca com o público, onde Darcy testa os conhecimentos da plateia, ao tentar vender seus remédios consegue extrair dos espectadores os conhecimentos que eles trazem sobre os elementos apresentados, sempre funciona porque são remédios naturais que de fato a população utiliza ou minimamente conhece um ou outro uso possível. Este momento de jogo e brincadeira com a plateia considero essencial para trazer o assunto das curas tradicionais à tona, instigar o público a falar ajuda a perder o medo de tratar sobre este tema que carrega o estigma da colonização de “crendices”, coisa de “gente ignorante”, que não tem acesso ao “conhecimento”. É preciso falar em alto e bom tom sobre aquilo que está silenciado, é preciso fazer ver o que a sociedade capitalista quer que esqueçamos, é preciso restaurar nossos comportamentos para que não sejam exterminados no processo de epistemicídio imposto pela colonização até os dias de hoje. Nossos saberes são conhecimento e leigo e ignorante é aquele que não reconhece isto. Portanto, é preciso semear a palavra de saber de nossas mães, avós, bisavós, como devemos semear as plantas que carregam este saber. Todos os remédios utilizados, elementos materiais vivos que são convocados na performance, habitam meu quintal inclusive a terra, são

guardados, alimentados, regados, semeados para fazer o ato performativo de cura “Quem Procura Cura”, que muito bem poderia ser chamado de Quem Cultiva Cura, pois que cura mesmo.





Defumação

Anis-da-china, anis-estrelado, badiana. Os preparados da droga estão indicados no tratamento de transtornos dispépticos e catarros das vias respiratórias, de forma análoga ao anis verde (*Pimpinella anisum*). Outros usos: falta de apetite, gastrites, enterites, flatulência, espasmos gastrointestinais, tosse, bronquite, repelente de insetos, e topicamente em micoses. Com menos frequência como diurética, coadjuvante em diarreias e para aumentar o leite materno. Tanto o anis estrelado como sua essência se empregam como corretores de sabor e odor na indústria farmacêutica, alimentícia e de bebidas. Existe um grave perigo de intoxicação com a falsificação do anis estrelado (*Illicium verum*) pelo fruto de outra espécie *Illicium religiosum* Sieb. et Zucc. (*Illicium anisatum* L.), denominado de badiana-do-japão ou anis-estrelado-japonês, o qual não contém anetol, mas contém compostos tóxicos como a anisatina e isoanisatina. (Informações extraídas de HORTO DIDÁTICO, 2025)



18

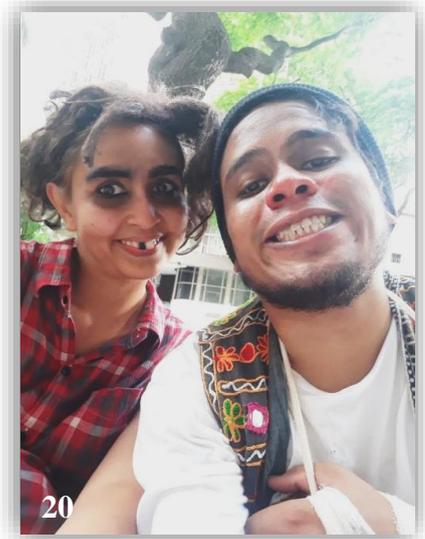


19

Esta receita envolve todos os elementos que podem estar na defumação: Anis estrelado, alecrim, benjoim, alfavema, breu, carvão, toco de vela, elemento fogo. Desde o início desta pesquisa, muitas vezes solitária, em bufonaria, encontrei pessoas que me auxiliaram nesse processo de construção de um si Bufona. Por vezes abrindo rodas junto na rua, ou acompanhando uma ou outra intervenção, iniciando um processo de criação de seu bufão ou bufona, mas foi de 2020 até aqui que encontrei a parceria de Ruber Sarmiento, palhaço-pesquisador, professor e meu esposo, que interessado pelo campo da bufonaria tem experimentado a criação do bufão Zé, assistente de Darcy. Em 2021 criamos com a dupla de bufões o espetáculo intitulado “Ce Deus Eco Nois Quem Cera Contra Nois”, este processo foi

fundamental para o desenvolvimento do processo de criação da Bufona à partir do contracenar com outro bufão.

No espetáculo “Quem Procura Cura” Ruber trabalha como cenotécnico, cuidando do material de cena e principalmente do elemento fogo dentro do trabalho. Esta função é importantíssima, pois, para que haja defumação na cena final do ato performativo é preciso que o fogo esteja aceso no ponto certo. De acordo com



Tereza Tupinambá “O cipó é o fogo, é o masculino e a folha é a água”. Ruber é, portanto, o elemento fogo necessário à alquimia, sem o qual não há defumação. A defumação para além de uma função estética na cena é elemento magístico de cura que tem o maior alcance no Ato, pois a fumaça se espalha no ambiente de forma incontrollável, esta é, portanto, uma das curas fundamentais que o Ato proporciona na rua.

Além da função magística que exerce durante a cena, a defumação, que permanece acesa após o término do espetáculo, também é utilizada para defumação de elementos que serão guardados para próximas apresentações, como as fotos de minhas ancestrais. Ao final do espetáculo o procedimento de desmontagem começa com a retirada das fotografias do galho de mangueira, o galho é despachado na natureza e as fotografias são defumadas e então guardadas. Ruber e a defumação,



portanto, cumprem a função de limpeza energética da materialidade do espetáculo e consequentemente de proteção, energética e física do trabalho.

A Madeira e o Cupim

Anibal Pacha é professor da ETDUFPA e doutorando em Artes (PPGARTES/UFPA). Sua trajetória artística se configura principalmente nos seguintes temas: teatro de animação (direção, ator-manipulador e bonequeiro); teatro (direção, cenografia, figurino e adereços); vídeo e cinema (direção, direção de imagem, direção de arte e figurino); televisão (programa infantil Catalendas, da Tv Cultura do Pará, com o In Bust Teatro com Bonecos, na função de direção de arte, bonequeiro, cenógrafo e intérprete) e artes plásticas. Sua pesquisa, atualmente, se desenvolve sobre as potências poéticas do mascaramento. (Biografia cedida pelo artista, 2025)

Aníbal é responsável pela criação da visualidade do espetáculo, incluindo figurino, máscaras, boneco, elementos cenográficos, como o carrinho carinhosamente chamado de “Farmacinha da Darcy”, nele estão acoplados todos os elementos de cura anteriormente citados, todas as plantas de poder, remédios e objetos de cena. Aníbal é a estrutura que sustenta o ato de cura, ele é madeira, alumínio, vidro, tecido, enchimento, papel, plástico, cola, tinta, serragem, vela, betume.

Mas a estrutura que Aníbal constrói existe a partir de afetos, de memórias pessoais, de conhecimento técnico, de experiência acumulada, de tentativas e erros, de escuta atenta e pensamento afiado. É a engenharia capaz

de produzir um móvel devorado por cupins herdado de uma avó que se encantou em cobra coral. Aníbal é parceiro de longa data deste processo de criação, fez a avó



cobra em 2017, a máscara da mãe em 2023 e a farmacinha de Darcy em 2024, um processo rastejante como cobra que se prepara para dar o bote, Aníbal é certo. É elemento devaneio que se presentifica. Materialidade que sonha.





Rua

A rua nem sempre é destino dos desafortunados, ela é também escolha dos desajustados, isso foi algo que aprendi na construção desse processo criativo errante. A palavra errante diz tanto do sentido de incorrer no erro quanto designa aquele que não tem residência fixa, que vive como nômade (LANGUAGES, 2025), como se o segundo significado estivesse contido no primeiro. Convivendo com as pessoas que vivem a rua pude ouvir diversos motivos pelos quais as

pessoas estão por ali, a miséria é a razão de grande parte - existem gerações inteiras de famílias que já nasceram na rua, sofrimento psíquico, rupturas com a família, dependência de álcool e/ou outras drogas são outros motivos, mas com o passar do tempo fui entendendo que algumas pessoas gostam da vida na rua, muitas aliás, falam da sua liberdade, da incerteza do amanhã, do viver a madrugada, cada dia como uma surpresa, vida livre de cobranças, de amarras... Atente bem, não estou romantizando a miséria, estou contando do que testemunhei. Levei um bom tempo nessas idas e vindas praticando neste território para entender que eu também escolhi a rua, poderia estar fazendo teatro em outros lugares, existem muitos espaços, mas eu escolhi a errância.

O erro na cena, os palhaços bem sabem, geralmente é um presente, é a surpresa que te exige a sagacidade de improvisar, é aquilo que não estava nos planos mas pode vir a calhar, é o aprendizado de algo a não se repetir, ou o contrário, é o aprendizado de que o que aconteceu funcionou e é preciso repetir o erro.

Fracassar em um sistema autoritário, hegemônico, colonialista pode ser encarado como resistência. Tudo que não se alinha com o poder vigente é também uma ameaça a este poder. A errância é então poética de trabalho escolhida, ou melhor, que irrompe deste fazer. E por ser um caminho feito de minhas escolhas,

diante de cada encruzilhada que se apresentava, não posso aqui recomendar que ninguém faça o que eu fiz, haja visto que muito errei do tipo de erro que não desejo repetir, então prefiro listar algumas pistas dos erros que cometi ou que me acometeram com vistas a deixar alguma contribuição para quem segue adiante nesta leitura.

- Preparação

Antes de sair de casa o ato performativo de cura já se inicia, é preciso preparar os remédios de Darcy, encher sua farmácia, ela é viva então ao final das apresentações sempre preciso retornar para a natureza o que saiu de lá, folhas, sementes, galhos, após a apresentação nada fica. Então quando é chegado o dia de uma nova apresentação faço meus banhos de proteção, descarga e axé, ferver os vidros que contém as misturas que podem ser ingeridas, como o que levo com mel, andiroba, copaíba, alho, limão, malvarisco e outros... limpo e organizo tudo que será utilizado em cena, colho as plantas que ficam em sacos plásticos para serem vendidos por Darcy, colho inclusive o galho de mangueira, pelas ruas do bairro onde moro, a Marambaia é cheia de mangueiras. Quando sinto que a apresentação irá exigir maior proteção, acendo uma vela para o povo da rua e firmo ponto a Exu, pedindo licença e proteção, é a última coisa que faço antes de sair de casa.

Com tudo pronto vou até o local previamente escolhido para a apresentação. Ao chegar lá cumprimento as pessoas que já estão no território, a rua tem seus donos, mesmo sendo pública – bem de todos, na prática ela tem muitos donos, são os trabalhadores que a ocupam, vendedores ambulantes, comerciantes do entorno, pessoas em situação de rua que habitam aquele espaço, policiais que, em geral, se sentem donos de quaisquer ruas por onde rondam, moradores do entorno, cães e gatos que transitam por ali, cumprimento todos. Me apresento às pessoas como atriz e peço licença para logo mais fazer uma apresentação teatral ali, as convido a assistir, nesse primeiro contato já consigo sentir quem se interessa ou antipatiza com a intervenção, em geral as pessoas gostam, nesse momento há quem me ofereça ajuda, uma água, puxe assunto, é sempre bom porque vou ganhando pistas sobre o lugar e às vezes recebo informações que podem virar jogo de cena, brincar com o nome das pessoas que conheci ali, por exemplo. Este é um

procedimento comum pra quem faz teatro de rua, aprendi com Chacovacci¹⁰, grande palhaço de rua argentino.

- Segurança

Este reconhecimento também é uma medida de segurança, criar um vínculo, mesmo que breve com as pessoas do lugar, cria uma rede de proteção, caso alguém tente roubar meu material ou partir com violência para cima de mim eu tenho outras pessoas que estão vendo e posso chamá-las pelo nome se precisar pedir socorro, é raro mas acontece e geralmente antes que eu peça ajuda as pessoas nem deixam que alguém se aproxime com violência, mas caso se aproximem Darcy toma conta, parte pra cima com o vigor de sua simpatia intrusiva e geralmente a atmosfera se harmoniza ali, ou a pessoa se afasta ou entra no jogo dela. Quando tenho uma pessoa comigo dando o suporte ela geralmente fica responsável por cuidar dos objetos de cena para que ninguém mexa ali, mas quando vou só é preciso ter alguns cuidados como: manter objetos de valor junto ao corpo - às vezes uso uma caixa de som pequena pendurada em mim, ou um celular para tocar a trilha do ato, que guardo na meia ou embaixo do braço dentro da blusa. No mais, a maior defesa contra algum tipo de atitude violenta que eu possa encontrar na rua é a intervenção com a bufa, deixo ela tomar conta e conduzir a crise, tem funcionado. Quanto às proteções energéticas e espirituais, mãe Rita D'Oxum chama de segurança mediúnica, considero que cobrir a cabeça com a peruca me ajuda, muitos artistas de rua fazem isso, independente de religião quem é artista e trabalha na rua reconhece a existência das energias que atravessam este fazer e geralmente tem suas próprias estratégias de proteção, alguns cobrem o umbigo, fazem seus pedidos de licença, preces, levam amuletos... Sempre levo comigo uma pedra de Ogum¹¹, hematita. Arrisco dizer que a presença de invisíveis é quase sempre considerada pelos artistas de rua, independente da base religiosa. Minha maior preocupação quando vou para a rua são as afetações produzidas pelo invisível, tenho medo de como posso ficar depois que o trabalho termina, tenho medo de pegar quebranto e me acidentar durante a cena, tenho medo de voltar mufina pra casa, tenho medo de

¹⁰ Fernando Cavarozzi – ator, é um dos mais respeitados palhaços de rua em atividade em toda a América Latina, publicou o livro, "Manual e Guia do Palhaço de Rua" em 2016.

¹¹ Divindade de matriz Afroreligiosa, presente na Umbanda e Candomblé. Orixá que cuida dos caminhos, seu domínio é o ferro, com que se faz a espada, o arado, a inchada, representativo da proteção e da força para vencer demandas e para trabalhar.

sair carregada¹² de uma apresentação e passar dias recuperando as energias depois, das pessoas na rua não tenho medo, se tivesse medo de gente não iria para rua ao encontro delas.

- Público

A rua além de donos tem suas regras implícitas. Mesmo performando “só” estou cercada de atuantes, as pessoas na rua, em geral, se sentem mais à vontade para participar e esse é, de fato, o meu desejo, que participem, falem, se intrometam, é um jogo e eu que corra atrás de “não deixar a bola cair”. Na bufonaria sinto que é mais fácil jogar com a pessoa que faz uma intervenção, a meu ver “destrutiva” do que com alguém que tenta me ajudar, quem está muito receptivo acaba atrapalhando pois que o jogo de cena de Darcy se estabelece no princípio de uma certa agressividade dela com o público, isto é, a cena funciona mais quando consigo fazer um espectador correr de um dos remédios da Bufo do que quando encontro alguém que aceita qualquer coisa que ela oferece, aí está a questão do erro, a cena funciona quando o público acha que tudo dá errado para Darcy, se der certo fica chato. Então fui começando a observar as pessoas antes de chamá-las para cena, aquelas que aparentam estar mais receptivas eu trago para cenas onde eu preciso que o voluntário diga sim. Exemplo: Darcy inicia seus trabalhos com um sacudimento, ela irá bater um galho de mangueira no corpo da pessoa, se eu trago alguém receptivo, sorridente, funciona porque quando essa pessoa “apanhar” com o galho as pessoas vão se divertir, e ela mesma não vai ficar aborrecida caso saia um pouco lanhada da planta. Por outro lado, quando Darcy tenta demonstrar os poderes cicatrizantes da babosa ela precisa de um voluntário que será queimado com uma vela, neste momento preciso escolher alguém mais fechado, que esteja com a cara amarrada, alguém mais propenso a se negar do que aceitar, porque se eu puxar um voluntário que tende a dizer sim para tudo, Darcy vai queimar a pessoa de verdade. Este aprendizado veio pelo erro, algumas pessoas já saíram chamuscadas, felizmente Darcy tem babosa para que o espectador possa levar para casa e se curar.

Mencionei antes as intervenções “destrutivas”, um exemplo é a de um senhor que atravessa a cena e grita “_Chuta que é macumba!”, o público não ri

¹² No sentido de pegar ‘carrego’, expressão usada para dizer que alguém recebeu uma carga energética negativa, está carregado.

porque a forma como ele faz é agressiva, ele fez realmente por antipatizar com o que está acontecendo ali, o seu intuito ao cruzar a cena e falar isso é destruir o que estou fazendo, não é em tom de “brincadeira”, este tipo de intervenção não pode ser ignorada, afinal o ato existe exatamente para combater esse tipo de pensamento e atitude, que espalha ódio, preconceito, racismo. Nesta ocasião Darcy puxou o foco perguntando pra plateia o que o homem tinha dito, como se não tivesse escutado ou não estivesse acreditando no que ouvira. O público foi repetindo tímido, até que um senhor parado em pé bem perto da cena disse baixinho: “Não liga pra ele, deixa falar, faça seu trabalho.”. Então Darcy puxou o foco para o senhor que falava baixo, pedindo pra ele repetir, “Ele falou o quê? Macumba?”, como se estivesse surpresa, e aos poucos vai ficando indignada “Macumbeira eu????”, “Eu??? Macumbeira????” a indignação é tamanha que Darcy corre pelo espaço repetindo revoltada, como se preparasse para fazer um barraco, o intuito desta reação é de que o senhor ao lado siga se manifestando, falando mais alto e foi o que aconteceu, ele dizia: “Deixa falar, continue trabalhando”. Este tipo de jogo é o que acredito que tem potência de cura na rua. É quando uma situação de opressão se mostra na realidade e quem traz a resposta para enfrentá-la é o próprio público, aí está a semente do teatro do oprimido, onde esta bufonaria surge e se estrutura. Não é preciso que eu como atriz dê uma palestra ou discurso moral sobre o que aconteceu, fazer isso só colocaria o público mais uma vez como espectador em uma função puramente receptiva. Quando Darcy se faz de ofendida por ter sido chamada de “macumbeira” causa empatia em pessoas que já passaram por esse tipo de ofensa ou situação similar de discriminação, sua função é, portanto, agitar o público para que este se manifeste. A cura da qual estou tratando neste ponto é diferente do termo eugenista que busca tornar “normal” a anormalidade, uma vez que o normal não existe, ou se existe é um parâmetro criado pelo poder dominante de base europeia, norte americana, branca, colonialista.

Estou de acordo com Fanon, 1961, quando aponta que, “teremos de curar, durante muitos anos, as feridas múltiplas e às vezes indeléveis infligidas aos nossos povos pela ruptura com o colonialismo.” Por ser a colonização um processo sistemático de negação do outro, “uma decisão furiosa de privar o outro de qualquer atributo de humanidade, o colonialismo leva o povo dominado a perguntar-se constantemente: «Quem sou eu na realidade?»” (FANON, 1961, pg. 263)

Cabe, portanto, a mim como artista em meu trabalho reafirmar as subjetivações características da cultura brasileira, nortista, paraense, de origem indígena e negra na cidade de Belém. A rua é um território de disputa e estar neste espaço é assumir um posicionamento diante da luta, se eu não tiver clareza de que posicionamento é o meu ali naquele espaço estarei reproduzindo as estruturas dominantes, empurrando para o público qualquer coisa de entretenimento que não altera as estruturas de poder que nos oprimem. Como sou movida por este corpo-encruzilhada-fêmea sou impelida a escolher sempre a mudança, a alteração, a desestabilização do que está posto. Diante disto, a postura contracolonial é não se calar ao ser confrontada com o pensamento colonialista “Chuta que é macumba”, mas agitar o público diante disto posto, e aprender com o espectador que ali se posiciona: “Continue fazendo o seu trabalho”.

- Saída

Assim como é preciso saber chegar é preciso saber sair. Sempre um pouco antes do fim passo o chapéu, procedimento padrão no teatro de rua, é o momento de coletar a “bilheteria” de um teatro sem portas. Darcy não tem chapéu então passa um penico, ali tem um cocô cenográfico, Darcy pede desculpas ao público pelo inconveniente, mas passa o penico cheio, também disponibilizo o “pix” que está pintado embaixo da gaveta do carrinho, apresento como uma última mensagem, a mais importante do dia... Fui aprendendo com o passar do tempo que é importante fazer da passagem de chapéu um momento interessante para o público, com algumas piadas no processo, uma vez que, este é um momento que o público pode fugir para não pagar a conta. Ainda que eu apresente com algum tipo de financiamento ou cachê sempre passo o chapéu, para que o público tenha o hábito

de pagar ao artista de rua, se não for desta forma estarei prestando um desserviço aos meus companheiros de ofício que tem no chapéu sua única fonte de remuneração. Ao término de uma apresentação o momento de retirada requer sempre certo cuidado, é a hora que pessoas vem me cumprimentar e a roda esvazia ao redor, eu perco a atenção da praça, rua, feira, então é um momento propício para movimentos oportunistas como furtos, ou mesmo perda de objetos pela pressa em se retirar, por isso é preciso cuidar, e cuidado não significa medo, significa atenção, estar vivo, presente até o fim. Depois descarto o que não se utiliza nas próximas apresentações, defumo os materiais que permanecem e faço meus banhos de limpeza ao chegar em casa. Assim eu dou por encerrados os trabalhos do dia.



Dar-a-si¹³

O discurso a seguir apresenta uma dinâmica de correspondência entre atriz e personagem onde são apresentadas ideias-força da pesquisa, à partir de uma escritura artística, cômica e transgressora, abordagem que vem ganhando espaço dentro da pesquisa em Artes e se consolidando no programa de pós graduação em artes da UFPA.

A escrita das cartas é uma narrativa *autoficcional* pois está imbricada em relatos pessoais vivenciados por mim, desvelando uma *dramaturgia pessoal da atriz* (LIMA, 2004), no campo do *metateatro*, com contribuições da *psicologia analítica* Junguiana.

A imagem a seguir registra um dia de aula na disciplina Atos de Escrita, onde a bufa Darcy, sujeito da pesquisa de mestrado, se fez presente em sala para ler uma carta resposta endereçada a mim, atriz pesquisadora.

Fig. 27 - Darcy frequentando aula no mestrado



Foto: Paula Nayara Silva, 2023

¹³ Esta receita é um exercício de escrita artística e transgressora estimulada na disciplina Atos de escrita, ofertada pelo programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, ministrada pelas professoras Ivone Xavier e Bene Martins. Na disciplina os pesquisadores da pós-graduação produziram cartas endereçadas aos seus projetos de pesquisa.

As cartas foram escritas em dias diferentes, e todas foram criadas a partir do exercício de *escrita automática* na tentativa de deixar fluir o pensamento e deixar surgir conteúdos do inconsciente. Esta técnica surge em 1919 dentro do surrealismo, postulada por André Breton, que dá início ao movimento Dadaísta, mas foi amplamente aplicada como prática psicanalítica.

Assim, como método surrealista, a escrita automática implica na escrita daquilo que o inconsciente traz à tona em sua espontaneidade e, abolindo toda a forma de censura, supõe o advento de um discurso autêntico, livre do controle consciente (JORGE, 1988 APUD REZENDE, 2011, pg. 71).

Após o exercício de escrita automática cada carta era revisada, recebendo correções e ajustes, posteriormente foram lidas em sala de aula, atriz e personagem leram suas cartas em dias distintos. Seguem imagens dos rascunhos das cartas. A primeira figura corresponde à escrita de atriz para personagem, fluida, com poucos erros e ajustes.

Fig.28 - Caderno de registro das cartas – Escrita da atriz à bufa

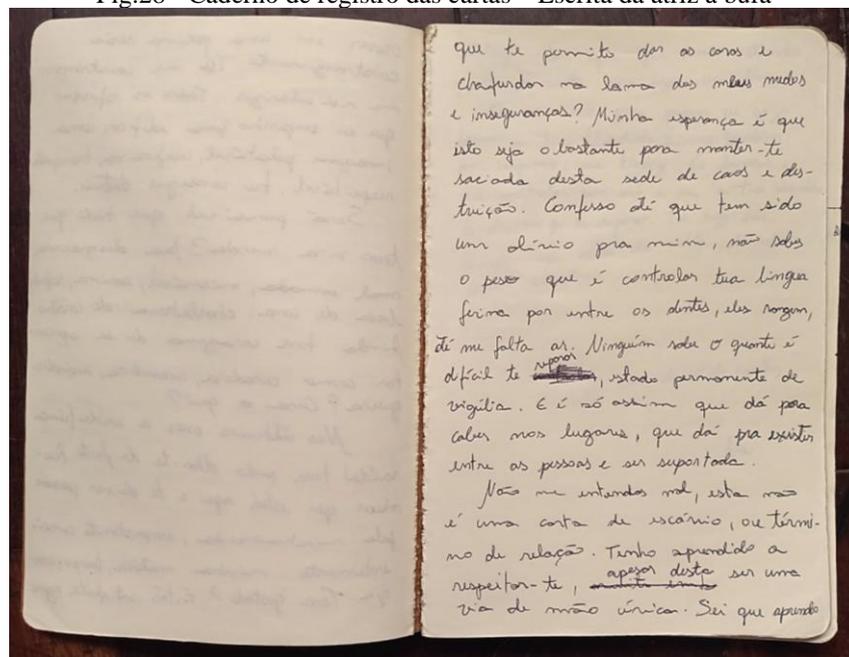


Foto: Autor, 2023.

A próxima imagem corresponde à escrita automática da personagem para a atriz. É possível observar que foi uma escrita mais apressada e desorganizada, na revisão foram feitas diversas mudanças e ajustes. Isto ocorre porque escrever como um personagem exige maior elaboração no momento de revisão, porém a pressa na escrita, que aparece na caligrafia mais desorganizada, revela as características desse

ser Darcy, expressando a energia caótica que emerge do inconsciente e se apresenta no estado de ser bufa.

Fig.29 - Caderno de registro das cartas – Escrita da bufa â atriz

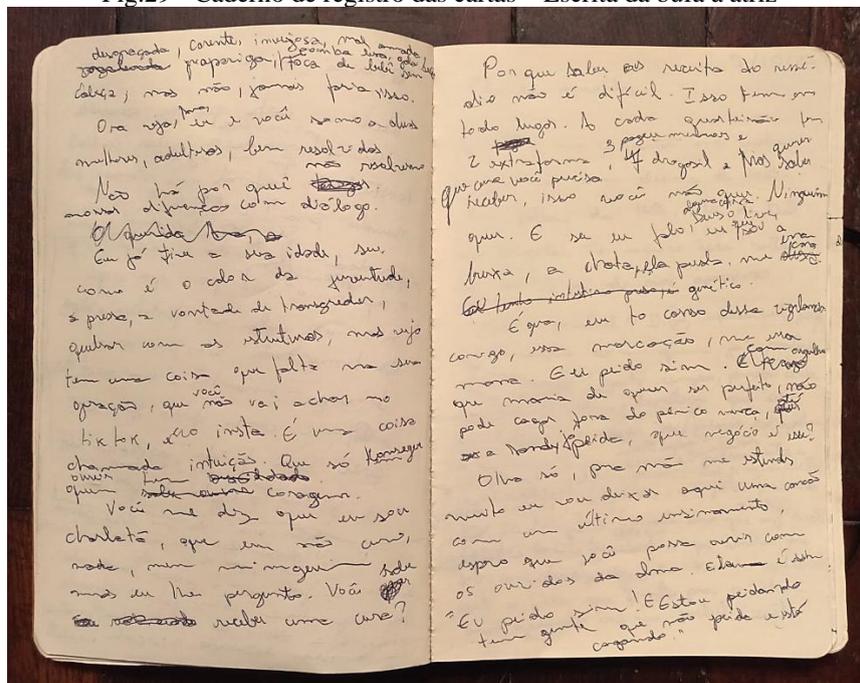


Foto: Autor, 2023.

A seguir, convido o leitor a acompanhar as cartas trocadas entre atriz e bufa, com a ressalva de que este material escrito não tem o intuito de ser somente uma expressão literária, pois que tem um caráter intencionalmente dramático, isto é, foi pensado para ser apresentado em forma de cena, sem se valer de rubricas. O que se pode ler, então, são apenas pistas desta busca de uma atriz pela personagem e vice-versa.

- Carta Ana Para Darcy

28 de agosto de 2023

Darcy,

Já faz alguns anos que te procuro, muito embora sejas tu que me persegues. Esta carta que te escrevo é para prestar conta e pedir satisfação. Imagino que para ti a convivência com alguém como eu deve mesmo enlouquecer-te. Minha necessidade de controle, de agradar, de ser aceita, te enfurece. Provoca. Mas não há justificativa racional para o que me fazes diariamente, Darcy.

Já foi pior, eu sei. E agora que sei, que tenho consciência que és tu e não eu quem me sabota tem sido mais leve o caminhar. Antes, o que eu fazia Darcy desfazia. Eu me esforçava e Darcy bebia. Eu me calava e Darcy dizia, gritava, desenhava com urina na calçada, pra todo mundo ver.

Lembro com vergonha dos dias que acordava sem memória e cheia de dores pelo corpo, eras tu e eu não sabia, tinha que perguntar aos estranhos e aos amigos o que me tinha passado, porque noites e noites dedicastes a me maldizer, praguejar, expor-me ao ridículo revelando os segredos mais bem guardados, misteriosos até para mim.

E que barra fizestes aqueles que me eram próximos passar, constrangendo as pessoas com comentários ácidos, maldosos, sinceros. Isso não se faz, Darcy! Isso não se faz com ninguém. Especialmente em espaços onde a formalidade e as boas condutas sociais são exigência. Mas tu não ligas, não é mesmo? Quem não te deu educação?

Se eu pudesse te descrever em uma palavra seria: constrangimento. Tu me constranges, me ridicularizas. Todos os esforços que eu empenho para edificar uma imagem palatável, inofensiva, simpática, tranquila, respeitável, tu consegues destruir. Será possível que tudo que tocas virar merda? Sua desgraçada, mal-amada, miserável, sovina, safada, boca de cana, charlatona. Ainda tens coragem de se apresentar como curadora, curandeira, mandingueira? Cura o quê?

Nos últimos anos a saída (única saída) tem sido olhar-te de frente, reconhecer que estás aqui e te deixar passear pela minha vida, emprestar-te conscientemente minha matéria, tempo, energia. Tens gostado? Estás satisfeita agora que te permito dar as caras e chafurdar na lama dos meus medos e inseguranças? Minha esperança é que isto seja o bastante para manter-te saciada desta sede de caos e destruição.

Confesso até que tem sido um alívio para mim, não sabes o peso que é controlar tua língua ferina por entre os dentes, eles rangem. Até me falta ar. Ninguém sabe o quanto é difícil te reparar. Estado permanente de vigília. E é só assim que dá para caber nos lugares que dá para existir entre as pessoas e ser suportada. Não me entenda mal, esta não é uma carta de escárnio ou término de relação. Pelo contrário. Tenho aprendido a te respeitar, apesar desta ser uma via de mão única.

Sei que aprendo contigo. Sei que por um estranho ponto de vista me fazes um bem. Quando saís para passear eu gozo com a tua liberdade. A inveja também. Me inspiras, me traduz. Tu brincas e me maltratas por aí e eu à tua sombra te observo, te reparo. Tu, vez em quando me olha de volta, de relance. Somos cúmplices.

Do lado de cá do espelho,

Ana

- Carta Darcy Para Ana

19 de setembro de 2023

Querida Ana,

Recebi a carta que me escrevertes e quero por meio desta agradecer-te pelas críticas construtivas que me fizerdes, afinal, nós estamos neste mundo para quê, se não é pra melhorarmos nos? Pra nós se curar das dores da alma, da mente, do corpo do espírito... Né verdade? Você, Ana, em sua carta endereçada à minha pessoa humana me disse palavras duras, malinas, reinou comigo e me chamou nomes... E eu? Se fosse uma pessoa menos evoluída, de baixo calão, lhe responderia com palavras grosseiras, ofensivas, chamaria você de mentirosa ou imatura... mimada... estressada... insolente, recalcada, desgraçada, carente, invejosa, mal amada, pomba lesa, gala seca, rapariga, touca de bebê sem cabeça... mas não! Jamais faria isso!

Ora veja, Ana, eu e você somos duas mulheres, adúl...teras, bem resolvidas, não há por que não acertarmos nossas diferenças com diálogo. Eu mesma já tive a sua idade, eu sei como é o calor da juventude, a pressa, a vontade de transgredir, quebrar com as estruturas. Mas veja, tem uma coisa que falta na sua geração que você não acha no ZAP ZAP, no TOK TOK, é uma coisa chamada intuição. E pra conseguir ouvir ela, tem que ter coragem. E isso tá em falta, não tão entregando pelo delivery, né?!

Você me diz que eu sou charlatã, que eu não curo nada nem ninguém, mas eu lho pergunto: Você sabe receber uma cura? Porque saber as receita do remédio não é difícil. Isso tem em todo lugar. A cada quarteirão tem 2 *Extra Farma*, 3 *Pague Menos* e 7 *Drogasil*. Mas querer saber que cura você precisa receber, isso tu não quer. Ninguém quer.

E se eu venho e falo alguma coisa, Deus o livre... aí eu sou a Bruxa, a chata, “ah, ela peida...”, Égua, me deixa! Eu vou te contar... eu tô canso dessa vigilância comigo, essa marcação. Me erra, colega. Olha, eu peido sim! E com orgulho! Que mania é essa de querer ser perfeita, que empentelhação... não pode cagar fora do penico nunca? Eu tô é cagando e andando mesmo. Que negócio é esse?

Para não me estender muito, que você já tem demais o que pensar, eu vou deixar aqui um último ensinamento pra você. É um mantra que eu carrego comigo, maravilhoso, em forma de canção, ele diz assim: “Eu peido sim! E estou cagando. Tem gente que não peida e está cheirando... Eu peido sim!”

Com amor,

Darcy

- Réplica Da Atriz

24 de setembro de 2023

Darcy,

Estou reflexiva com a sua carta resposta. Me propusestes um diálogo para resolução de nossas diferenças e decidi me dispor a esta conversa franca e ver onde vamos nos levar. Relevando as ofensas indiretas, passivo agressivas, muito do que me contas me faz refletir. Devo reconhecer que tens essa capacidade incrível de deslocar meu olhar, expandir, me fazer olhar de novo, e muitas vezes esse olhar outra vez para a mesma situação me mostra uma perspectiva diferente. Talvez isso traga a cura da qual tanto falas. Por outro lado, me pergunto, o que me impede de ter esse tipo de reflexão sem a tua presença, costumeiramente inconveniente? És necessária? Preciso de você para enxergar o que não está evidente pra mim na vida rotineira? Seria então o incômodo do que é inconveniente, constrangedor, ridículo,

algo necessário para encontrar a tal cura? Jung diz que para se alcançar a individuação, é preciso fazer o trabalho das profundezas, para ele a individuação seria o auge do desenvolvimento pessoal do ser, a integração dos aspectos desconhecidos e sombrios que estão no inconsciente. Não para trazer à luz da consciência tudo que povoa a sombra, mas para estabelecer uma harmonia entre os dois mundos, e alcançar um estado de equilíbrio da psique.

Na carta que me enviaste falas que “saber a receita dos remédios não é difícil”, mas os remédios que estão disponíveis nas esquinas tomadas pela indústria farmacêutica servem unicamente aos sintomas e adoecimentos que se revelam na matéria, não é mesmo? O que eu busco, e o que dizes que ofereces é uma cura da integralidade do ser, que não é considerada pela medicina alopática. Esta medicina ocidental, tal qual conhecemos, é edificada e restrita à anatomia do corpo, isto é, só considera como parte da realidade aquilo que podemos ver ao dissecar com bisturi. Quando o médico corta a carne, vê pele, sangue, ossos, músculos, a alma não está lá. A alma não é vista a olho nu. Nossos pensamentos não derramam pela sala de cirurgia quando o crânio é aberto, tampouco nossos sentimentos se revelam sob o fio de corte da lâmina fria.

Te digo isso porque ao longo da vida fui curada de muitas maneiras de mazelas de diferentes dimensões do ser, fui curada por minha mãe com remédios alopáticos quando tive papeira, mas também por ela fui curada com banhos de cheiro. Por sete dias fui banhada com garrafadas misteriosas que me livraram das forças da noite que habitavam a casa antiga, o lugar, nossa nova morada em Belém, após sair do interior, era povoada de seres que me assombravam à noite quando criança e não me deixavam dormir. O que será que estes banhos lavaram? Na farmácia não há receita de remédio para isso.

Me lembro ainda das curas que recebi de minha avó Deltrudes, a Del curava a garganta das crianças com embrocamento, usava uma mistura de mel, copaíba, cabacinha e outros segredos para remexer o céu da boca e as gargantas dos netos doentes. Também foi por ela que recebi os primeiros benzimentos, ela trazia d. Lucinda, a senhora mais idosa da rua, benzia crianças e adultos com galhos inteiros da cabeça aos pés. Do que será que d. Lucinda me curou? Tu tens essas respostas Darcy? Te vejo prometer essas e outras curas mas não tenho certeza se acredito em ti. Para mim és um pouco de verdade e um pouco charlatã. Onde está a diferença então entre curar de verdade e performar uma cura?

Deixaste em aberto uma provocação, perguntas se eu sei receber uma cura, não sei responder esta pergunta, mas reformularia ela: Será que eu sei reconhecer uma cura quando passo por ela? Sentir-se curado da alma, do corpo, da mente, como tanto prometes, é algo que só pode ser atestado pelo sentir de quem recebe a cura. Então o que eu posso dizer é que eu sinto, sim. Sinto transformações que se passam no meu universo particular e acho que este diálogo contigo tem a ver com essas transformações. Quem diria, tu Darcy, me ajudando a fazer este mestrado, pensando junto comigo, problematizando o que eu ainda não enxergo. Estaria eu ficando curada? Ou louca de vez?

Amistosamente,

Ana

- Quem Procura Cura!

09/11/2023

Querida Ana,

Já compreendi que minha presença lhe desagrada, e ainda assim você me pergunta se eu sou necessária. Para mim é ovini que se minha existência não é opcional é porque é essencial. Para onde você acha que vai tudo aquilo que você tenta esconder, Ana? Se eu existo é porque sozinha tu não tá bem das perna...

Você diz que eu te constrange, mas a vergonha de ser quem você é me trouxe até aqui. Tudo aquilo que você não diz pra você mesma coça na minha garganta pra caguetar, se tu não diz eu digo, e agora eu vou dizer uma verdade porque tu merece e tá precisando. É que tu olha pra mim e me acha jeca, feia, mal vestida, bronca, caboquética, pobre, ingnorante, bicho do mato. Tudo aquilo que no fundo tu pensa que os outro pensa de ti. Porque durante a vida alguéns te fizeram acreditar em tudo isso. Aí da nisso. Tamanha cavalona com medo de ser quem é.

Nesse mundo, minha filha, não tem benção maior que a gente poder ser quem a gente é. Isso é que é ter uma vida plena, isso é saúde.

Me perguntardes se sabes reconhecer uma cura quando passa por ela... Eu só te digo uma coisa, colega, a cura ela nos procura todos os dias, o nosso corpo e a nossa mente quer ficar bem, eles fazem de um tudo pra gente ficar bem, porque o que todo mundo quer é ser feliz e se a gente vai e procura o que faz a gente feliz a cura acha a gente. Mas tem que querer. Ainda duvidas que eu vim aqui pra te ajudar?

O teu problema é essa desconfiança, tu não confia nas pessoa, nas coisa, em ti. Aí a cura não vem. É como eu sempre digo, tem que vir com fé!

Darcy

- Querida Darcy

11 de novembro de 2023

Querida Darcy,

Estamos aqui nesse diálogo brincando de nos traduzir e nos acusar. Estou de acordo em ultrapassarmos essa rixa, muito mais travada por mim do que por ti. Reconheço que me falta confiança, como bem disseste. E reconheço, com certa resistência, que a experiência de mundo que eu tive me faz em algum lugar, não tão consciente, ter vergonha da minha existência cabocla. Tua carta me fez lembrar de mim criança, quando saí de Alenquer, região do baixo amazonas, para vir morar na capital do estado, o quanto tudo era tão novo, eu era uma criança grande que nunca tinha visto um prédio, entrado num elevador... vivi várias situações de constranger meus pais por não saber as coisas da vida na cidade, e se for parar pra pensar até hoje não sei bem. Tem coisas que não entendo até hoje, como nomes das marcas das coisas, marcas de carro, marcas de roupa, de aparelhos eletrônicos, confundo tudo até hoje e me sinto um pouco ignorante por isso, é algo que eu sempre estranhei na infância, não entendia como todo mundo sabia o nome dessas coisas em Belém e até hoje tenho dificuldade pra aprender.

Lá onde eu vivi minha primeira infância não tinham tantas coisas fabricadas, tinham as minhocas, os muruci, as ginja, os carneiros, os porcos, as galinhas, os acaris, a bosta do cavalo, os cavalos, a poeira, as mangueiras, a ateira,

o rio Surubiú, isso tinha. Mas saber dessas coisas não teve muito valor entre o povo da cidade, então acho que a sensação de ser ignorante, jeca, bicho mato, “bocó do lago” como diz a minha família, vem daí. Te agradeço por me revelar isso, Darcy, porque não é assim que eu quero continuar me sentindo, uma ignorante. Quero ter orgulho da minha caboquísse. E por isso aqui te escrevo. Assim como fez Glória Anzaldúa, escritora filha de mexicanos nascidos nos EUA, estudiosa da teoria cultural Chicana, como assim ela se declarava. Dizia “Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você” (2000). Sei que é contraditório dizer isso mas é que ao mesmo tempo me orgulho sim de minhas origens, de meu modo de ser amazônida, de ser mulher, paraense, de saber de coisas que as pessoas da cidade não sabem, porque nunca viveram. Não sabem viver sem luz a noite, não sabem dormir no mato sem reclamar de carapanã, não sabem comer peixe, não sabem que não se pisa em folha seca no mato (esconde cobra), não sabem que não se entra em água nenhuma depois das 18h, tem um monte de coisa que gente da cidade não sabe. Também são ignorantes. Ser caboquinha, portanto, também é ser entendida das coisas. Dito isto, Darcy, aqui me despeço dessa conversa, já que agora estamos entendidas.

Sem rancores,

Ana

As escrituras produzidas em forma de cartas se propõem a atravessar a distância entre a realidade e a ficção, entre o inconsciente e a consciência, tangenciando a linguagem do Metateatro. Por via de regra, o metateatro é aquele que se propõe revelar-se como teatro, relembrando ao espectador a todo momento os bastidores da construção da própria cena, “*o metateatro pode ser compreendido como matriz de teatralidade por devolver a arte teatral ao terreno das convenções dramáticas, por fazer dessas convenções objeto de reflexão do próprio teatro.*” (PASCOALATI, 2008). Na correspondência entre Darcy e Ana, a personagem ganha autonomia para refletir sobre sua própria existência e o que essa existência representa na vida da atriz, é a cena que trata sobre a cena, campo da metalinguagem no teatro.

Além da metalinguagem a correspondência entre atriz e personagem revela ainda o elemento de *autoficção* presente nesta escrita, pois não é apenas o teatro

falando sobre o teatro, mas também misturando conteúdos reais com ficcionais, histórias de vida da atriz que se entrelaçam às narrativas da personagem, impossibilitando o leitor e espectador de identificar onde começa ou termina a ficção e a realidade.

É certo que, como afirma Ricardo Lima, todo teatro é real e fictício ao mesmo tempo, de forma indistinguível, sendo esta a duplicidade do pacto de referencialidade no teatro (2017, pg. 108), porém, um teatro *autoficcional* é aquele que congrega aspectos autobiográficos em sua dramaturgia, isto é, realçando a tensão entre realidade e ficcionalidade. Por outro lado, a *autoficção* não se resume à autobiografia por não ser um relato retrospectivo, mas sim uma escrita do tempo presente (FAEDRICH, 2014).

A pesquisadora Wlad Lima trabalha com o termo *Dramaturgia pessoal do ator* (2004), ao tratar da encenação que faz uso das experiências de vida e memórias do ator e da atriz como principal matéria de criação da cena, o conceito se encaixa perfeitamente à dinâmica de cena aqui proposta, porém como o exercício da disciplina está pautado na escritura em formato de cartas convoco também o termo *autoficção*, que surge na literatura em 1977 com Doubrovsky, e traduz a dinâmica teatral e literária que se estabeleceu na disciplina Atos de Escrita à partir da correspondência das cartas entre atriz e personagem, onde memória e criação se entrecruzam. Ana Maria de Bulhões-Carvalho afirma que

Esse modo literário de reconstituição das memórias pessoais pertence ao campo livre da criação e portanto, como diz Serge Doubrovsky (o criador da expressão): “se eu tento me lembrar, eu me reinvento... sou um ser fictício...” [1989: 212]. (2018, pg. 2).

Desta forma, o exercício artístico tem não apenas revelado as experiências pessoais vividas pela atriz, mas servido para transformá-las, a partir de uma dinâmica de observação de si que produz mudança a partir da prática artística. Darcy ao problematizar as condutas de Ana traz à tona ideias força da pesquisa em curso, mas também funciona como catalisador de um processo de autoanálise, tomada de consciência e desejo de mudança da atriz. A correspondência entre atriz e personagem, busca, portanto, não apenas versar sobre o tema da cura por meio das artes, mas também de produzi-la durante o processo de pesquisa.

Esta afirmação se sustenta em noções da psicologia analítica e para compreender os princípios que conduzem este trabalho se faz necessário o entendimento desta base conceitual.

Sigmund Freud, no início do séc. XX, interessado nas artes, afirmou que o inconsciente se manifesta por meio de imagens, transmitindo significados mais diretamente do que as palavras, simbolizando o inconsciente na produção artística. Mas, foi Carl Gustav Jung que inseriu a expressão artística em consultório, acreditando que a simbolização do inconsciente individual e do inconsciente coletivo ocorre na arte. Utilizou a linguagem artística como forma de tratamento pedindo aos clientes que desenhassem imagens de sentimentos, sonhos, situações conflituosas, ou de forma livre. Jung acreditava que a criatividade tem uma função psíquica natural estruturante. Assim, priorizava a expressão artística e a verbal como componentes de cura, considerando que a atividade plástica e a criatividade são funções inatas que contribuem na evolução da personalidade e estruturação do pensamento. Para Jung,

uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos inconsciente pessoal. Este porém repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos inconsciente coletivo. (2002, p.15)

A psicologia analítica Junguiana aqui pontuada contribui na análise desta prática artística *metateatral autoficcional* ao tratar sobre os símbolos que emergem do inconsciente pessoal e coletivo, considerando que o inconsciente pessoal estaria ligado às memórias individuais de cada pessoa, principalmente aquelas ocorridas na primeira infância, mas que o comportamento humano também é suscetível a forças externas que estão além de seu controle pessoal, pois são oriundas do inconsciente coletivo. Este território misterioso chamado inconsciente coletivo é povoado por padrões compreendidos como arquétipos.

O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. (JUNG, 2000, p. 17).

O termo arquétipo pode ser interpretado como tipos psicológicos, formas complexas que estão presentes em diferentes culturas e que influenciam nossos comportamentos, sentimentos, desejos, pensamentos, nossa forma de ver o mundo. São experiências que viram padrões reconhecidos no mundo todo por diferentes sociedades ao longo do tempo, criando assim um conhecimento universal a respeito de determinados temas.

É a partir desta interpretação do trabalho de C. G. Jung, no campo das artes visuais aqui traduzido para a expressão cênica, que considero a existência da personagem Bufo Darcy a transmutação em forma de arte teatral de conteúdos arquetípicos que emergem do inconsciente coletivo e do inconsciente pessoal da atriz. Darcy por vezes se expressa como a figura do *Trikster*, com sua insensatez, humor, astúcia; em outros momentos surge como a *Velha sábia*, com seus ensinamentos, ou mesmo revela-se como expressão da *Sombra*, trazendo aspectos de meu inconsciente pessoal que não são reconhecidos ou aceitos por mim.

Jung afirmava que “*O encontro consigo mesmo significa, antes de mais nada, o encontro com a própria sombra*” (2002, p. 31). Este arquétipo, *sombra* representa todos aqueles elementos não integrados na personalidade, e que por isso se alojam no inconsciente. São defeitos, ou mesmo qualidades, que o indivíduo não reconhece que possui. Estas características habitam a sombra por serem negadas, consideradas inaceitáveis ou desconhecidas pelo indivíduo, muito frequentemente são questões que atrapalham a vida da pessoa que se recusa a tomar consciência, aceitá-las e assim buscar uma transformação.

A prática teatral com Darcy em sala de aula na pós-graduação em Artes desencadeou sentimentos e pensamentos, que produziram verdadeiras transformações pessoais em mim. Acredito que isto ocorre porque o exercício de atuar como Bufo Darcy põe um componente da psicologia analítica em funcionamento: a livre expressão artística; e o exercício de escrever sobre, proposto pela disciplina Atos de escritura, põe o segundo componente em ação: a expressão verbal, criando assim uma dinâmica para elaboração dos conteúdos que surgem da experimentação cênica. Desta forma a dinâmica estabelecida permite que minhas memórias de vida possam ser recontadas, recriadas, ressignificadas e permite também que determinados conteúdos inconscientes nocivos, como forças autodestrutivas, possam emergir através da arte e alcançar novas camadas de consciência, contribuindo, então, para o equilíbrio psíquico do ser.

É importante pontuar que neste trabalho não há intenção de tratar a expressão artística como ferramenta dentro do campo terapêutico, mas sim de observar a potência de cura que o campo das artes pode oferecer. Este estudo dedicou-se, portanto, às impressões que eu, como artista-pesquisadora, um corpo-encruzilhada-fêmea, tenho sobre a potência de cura da arte, e reconheço que esta pesquisa carece da coleta das vozes do público atravessado pelos atos performativos de Darcy. Neste sentido, não é possível ter uma dimensão das impressões deste público sobre os impactos curadores de uma prática artística de rua, esta linha de fuga ficará em aberto como um tema a ser explorado em pesquisas futuras.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, MZ. Plantas Medicinais [online]. 3rd ed. Salvador: EDUFBA, 2011, 221 p. ISBN 97885-232-1216-2. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/xf7vy/pdf/almeida-9788523212162.pdf> Acesso em 19 de maio, 2025.
- BOTANICO, Horto. Museu Nacional, UFRJ, 2025. Disponível em: <https://www.museunacional.ufrj.br/hortobotanico/arvoresearbustos/mangiferaindica.html> Acesso em 19 de maio, 2025.
- BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. **A autoficção no teatro contemporâneo: um exemplo argentino (Nunca estuveste tan adorable, de Javier Daulte)**. Programa de Pós-Graduação em Teatro – UNIRIO, 2018.
- BRASIL, Igreja Messiânica do. Igreja Messiânica Mundial do Brasil © 2025. Disponível em <<https://www.messianica.org.br/>> Acesso em 08 de jul de 2025.
- CARLESSI, Pedro Crepaldi. **Jeitos, sujeitos e afetos: participação das plantas na composição de médiuns umbandistas**. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum. 2017 <https://doi.org/10.1590/1981.81222017000300011>.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia**. Les Éditions de Minuit, Paris, 1980. Editora 34, Rio de Janeiro, 1995. Volume único, 2021.
- DIDÁTICO, Horto. Disponível em: <https://hortodidatico.ufsc.br/banco-de-plantas/>. Acesso em 12 de maio, 2025.
- DIOCESE DE PETROLINA. **Vida e Natureza – Tratamentos e Dietas Naturais**. Edições Loyola, 6ª edição / PE, 1996.
- ESCOLA, Brasil. **"Yin e Yang"**; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/filosofia/yin-yang.htm>. Acesso em 04 de maio de 2025.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva** (Coletivo Sycorax, trad.). São Paulo: Editora Elefante, 464 páginas. 2004.
- FREYESLEBEN, Alice. **A Crítica Ecológica Contra-Colonial: Questão Ambiental E Perspectiva Quilombola De Negô Bispo**. II Simpósio Nacional Justiça Socioambiental: Emergência Climática, Povos E Natureza – Eixo Temático: Epistemologia E Metodologia Em Direito Socioambiental. UFPR, Santa Catarina, 2024.
- GABRIELLE DUARTE DE SOUZA. **A Espiritualidade Nova Era: Caracterização Geral e Estudo Exploratório em Redes Sociais**. Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul Instituto De Filosofia E Ciências Humanas Bacharelado Em Ciências Sociais, Porto Alegre, 2024. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/284041>. Último acesso em 05 de maio, 2025.
- GAUDÊNCIO, J. da S., RODRIGUES, S. P. J., & MARTINS, D. R. (2020). Indígenas brasileiros e o uso das plantas: saber tradicional, cultura e etnociência. *Khronos*, 9, 163-182. Disponível em: <https://revistas.usp.br/khronos/article/view/171134/161957> Acesso em 19 de maio, 2025.
- ICEFLU. Site do Centro de Documentação e Memória - ICEFLU - Patrono Sebastião Mota de Melo, 2015. Disponível em <https://www.santodaime.org/site/religiao-da-floresta>. Acesso em 08 de jul, 2025.
- JUNG, Carl Gustav. **Aion – Estudo sobre o simbolismo do si-mesmo**. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2011
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo** / CG. Jung. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2002, 2ª ed.
- JUNG, Carl.Gustav. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. Org. Rita Carelli. [s.l.]: Companhia das letras. 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. [s.l.]: Companhia das letras. 2019.

LIMA, Ricardo Augusto de. **Relações entre autoficção e metateatro: um exemplo na dramaturgia brasileira**. Universidade Estadual de Londrina, Brasil. Impossibilia. Revista Internacional de Estudos Literários, Nº 13, páginas 106-130, 2017

LIMA, Wlad. **Entrevista Wlad Lima**. [jul,2024]. Entrevistador: Ana Marceliano. Belém, 2024. 1 arquivo .mp4 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

LIMA, Wladilene de Sousa. **Dramaturgia pessoal do ator: a história de vida no processo de criação de Hamlet - um extrato de nós com o Grupo Cuíra, em Belém do Pará**. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA, 2004.

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

MARTINS, Rafaela; CLARINDO, Adriely; CAMPOS, Mauro. **Bruzas, curandeiras e benzedoras: existências e resistências**. Revista Mosaico – Volume 15 – Nº 23 – Ano 2023 ISSN (versão online): 2176-8943. DOI: 10.12660/rm.v15n23.2023.88865

MICHAELIS. Dicionário - ed. Melhoramentos, plataforma UOL. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/errante>. Acesso em 04 de maio de 2025.

MIRANDA, Tereza. **Entrevista Tereza Tupinambá**. [jul,2024]. Entrevistador: Ana Marceliano. Belém, 2024. 1 arquivo .mp4 (55 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. **Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático**. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências, USP – São Paulo, Brasil, 2008.

PASSOS, E.; BARROS, R. B. **A cartografia como método de pesquisa-intervenção**. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 17-31.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PHILIPPINI, Ângela. **Universo Junguiano e Arteterapia**. Coleção de Revistas de Arteterapia. Volume II “Imagens da Transformação” – Pomar – 1995.

POMPEO NOGUEIRA, Márcia; LAIZ V. VELLOSO, Sônia. **Reflexões estéticas: um caminho para um novo curinga**. DAPesquisa, Florianópolis, v. 7, n. 9, p. 096–106, 2018. DOI: 10.5965/1808312907092012096. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13949>. Acesso em: 1 jun. 2024.

REZENDE, Jamily Nacur. **A inscrição do movimento artístico surrealista interrogando a escrita de Lacan**. Reverso. Belo Horizonte. Ano 33; n. 61; p. 67 – 74, 2011.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos: modos e significados**. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SERBENA, Carlos Augusto. **Considerações sobre o inconsciente: mito, símbolo e arquétipo na psicologia analítica**. Diálogos (Im)Pertinentes - Dossiê Inconsciente. Revista da Abordagem Gestáltica. vol.16 no.1 Goiânia jun. 2010.

SOUZA, Rita. **Entrevista Rita Souza**. [jul,2024]. Entrevistador: Ana Marceliano. Belém, 2024. 1 arquivo .mp4 (72 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

SZTUTMAN, Renato. **Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 69, p. 338-360, abr. 2018.

UFRA. **Plantas Aromáticas do Ver-o-Peso.** Ed. Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA), Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG). Org. Maria das Graças Bichara Zoghbi (Museu Goeldi), Milton Guilherme da Costa Mota (UFRA) e Carmem Célia Costa da Conceição (UFRA), 2014. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/58103280/veropeso>. Acesso em 12 de maio, 2025.