



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**JULIANA DO ESPIRITO SANTO DA SILVA**

**MEU CAMINHO D'ÁGUA: TRAVESSIAS EM BUSCA DE (SUA) VOZ**

***MY PATH OF WATER: CROSSINGS IN SEARCH OF (YOUR) VOICE***

CAMPINAS

2024

**JULIANA DO ESPIRITO SANTO DA SILVA**

**MEU CAMINHO D'ÁGUA: TRAVESSIAS EM BUSCA DE (SUA) VOZ**

***MY PATH OF WATER: CROSSINGS IN SEARCH OF (YOUR) VOICE***

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance.

*Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Performing Arts, in the field of Theatre, Dance and Performance.*

ORIENTADOR: RODRIGO SPINA DE OLIVEIRA CASTRO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À  
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO  
DEFENDIDA PELA ALUNA JULIANA DO  
ESPIRITO SANTO DA SILVA, E ORIENTADA  
PELO PROF. DR. RODRIGO SPINA DE  
OLIVEIRA CASTRO.

CAMPINAS

2024

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Si38m Silva, Juliana do Espirito Santo da, 1990-  
Meu caminho d'água : travessias em busca de (sua) voz / Juliana do  
Espirito Santo da Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador(es): Rodrigo Spina de Oliveira Castro.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas  
(UNICAMP), Instituto de Artes.

1. Voz. 2. Memória. 3. Espacialização sonora. 4. Caminhos. I. Castro,  
Rodrigo Spina de Oliveira, 1978-. II. Universidade Estadual de Campinas  
(UNICAMP). Instituto de Artes. III. Título.

Informações complementares

**Título em outro idioma:** My path of water : crossings in search of (your) voice

**Palavras-chave em inglês:**

Voice

Memory

Sound spatialization

Paths

**Área de concentração:** Teatro, Dança e Performance

**Titulação:** Mestra em Artes da Cena

**Banca examinadora:**

Rodrigo Spina de Oliveira Castro [Orientador]

Gina Maria Monge Aguilar

Deise Santos de Brito

**Data de defesa:** 26-09-2024

**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0006-2754-0164>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8847908459074124>

## COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

JULIANA DO ESPIRITO SANTO DA SILVA

ORIENTADOR: RODRIGO SPINA DE OLIVEIRA CASTRO

### **MEMBROS:**

1. PROF. DR. Rodrigo Spina de Oliveira Castro
2. PROFA. DRA. Gina Maria Monge Aguilar
3. PROFA. DRA. Deise Santos de Brito

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 26/09/2024

À Olorum, às forças criadoras, e minha ancestralidade, égide da minha existência.

Às minhas avós e avôs: Costina, Tereza, Ambrozina, João, e José, meus mais ternos aconchegos.

À minha mãe Suzana e ao meu pai Roberto, por todo amor dedicado a mim.

## **Agradecimentos**

Agradeço a minha família por todo acolhimento, amor e cuidado, meus pais e minha irmã Nathalia, e meu companheiro de vida, Mbagnick.

À mãe cuidadora da minha espiritualidade neste ayê (terra), Jane, por todo aprendizado e amor, *in memoriam*.

Aos meus tios, primos e primas que reencontrei ao longo desta pesquisa, entre Itapema-SP e Malhador-SE, em especial Sueli, Armando, Vâni, Tita e Luzia.

Aos mestres e mestras que me proporcionaram grande aprendizado ao longo da minha trajetória, em especial, à Heloísa Bauab que tanto alimentou a chama dessa pesquisa na graduação.

Às mestras que compuseram minha Banca de Qualificação, Dr<sup>a</sup> Leda Maria Martins e Dr<sup>a</sup> Verônica Fabrini; e na Banca de Defesa Dr<sup>a</sup> Gina Maria Monge Aguilar e Dr<sup>a</sup> Deise Santos de Brito.

Ao meu orientador, Rodrigo Spina, por sua escuta e fala sensíveis que possibilitaram caminhar por essas águas com o tempo do cuidado.

Agradeço às irmãs que a vida me deu por encontros cruzados nessas travessias afrodiaspóricas, em especial, minha amiga Lílian Rocha.

Aos amigos e amigas do teatro e da vida; aos laços criados que sempre me fortaleceram e me transformaram.

Agradeço ao Jorge e toda a equipe do Museu do Porto de Santos, que permitiram que eu adentrasse as águas calmas daquele mar interior.

Aos bichos-filhos, que cuidam afetivamente de mim.

Por fim, a todos os encontros e movimentos que me permitiram reconstruir minha jornada ao longo desses anos.

## RESUMO

Este trabalho propôs-se a investigar a voz como possibilidade de elaboração e reestruturação de si no mundo, traçando suas relações com a memória e diferentes espacialidades a partir do processo criativo empreendido com o monólogo, de cunho autoral, intitulado *Um discurso para minha avó*. O encontro da voz-atriz com a criação cênica deflagra caminhos para adentrar a regiões do passado, mobilizadas pelo trabalho de lembrar, donde o presente transforma-se, alçando outras formas de viver e se relacionar. Também esses caminhos propiciam pensar o trabalho do ator/atriz em sua jornada sobre si mesmo, no entendimento do corpo enquanto produção de História, memória e saber, reconhecendo princípios e mecanismos na investigação do ofício teatral em suas formas de renascer, conceber e se aquilombar. O corpo teórico-conceitual da pesquisa dialoga com autoras e autores que propiciam refletir sobre o princípio de trabalho desenvolvido ao longo do processo criativo revisitado em pesquisa, sintetizado na frase *adentrar o espaço, pisar no chão e caminhar*, destacando, nessa episteme, campos como o Teatro, História, Geografia e a Sociologia.

**Palavras-chave:** Voz; Memória; Espacialidade; Aquilombamento; Caminho.

## ABSTRACT

This work aims to investigate the voice as a possibility of elaboration and restructuring of oneself in the world, tracing back the relationship between memory and different spatialities based on the creative process undertaken in the monologue of authorial nature, entitled *A discourse for my grandmother*. The meeting of both, the actress-voice and the scenic creation breaks out paths towards past time regions, generated by the act of recalling, which transforms the present and reaches new heights of living and relating. Also, these paths provide thinking points considering the work of an actor/actress on their journey of self-awareness, the understanding of body as a production of History, memory and knowledge, recognizing the principles and mechanisms of the theatrical work in its ways of reviving, conceiving and quilombizing. The conceptual and theoretical framework in this research engages with authors who foster thinking about the principle of a work developed throughout the creative process and revisited in this research, summed up in the sentence walk into space, step on the ground and walk, highlighting in this episteme the areas of Theater, History, Geography and Sociology

**Keywords:** Voice; Memory; Spatiality; Quilombization; Path.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO: ESTE LUGAR, PASSAGEM</b> .....	10
<b>2 VOZ, ESPACIALIDADES E MEMÓRIA</b> .....	16
2.1 Silêncio e luta: a vontade de dizer.....	16
2.2 Um Quilombo tão distante tanto quanto próximo.....	25
2.3 O mergulho.....	34
<b>3 BERÇO D'ÁGUA</b> .....	43
3.1 A travessia.....	45
3.2 Estação Sergipe .....	53
3.3 Chorar desaba, desata.....	61
<b>4 RECOMEÇOS E CAMINHOS</b> .....	67
4.1 Reconhecendo a Casa.....	67
4.2 O princípio: adentrar o espaço, pisar no chão e caminhar .....	74
4.3 Janela pra dentro e Janela pra fora.....	77
4.3.1 A sala: a voz que lembra a voz de sua avó .....	78
4.3.2 O banheiro – voz que domina o medo.....	79
4.3.3 O quarto – voz que apreende o silenciamento .....	81
4.3.4 O telhado – voz que presentifica o estado de infância e o devaneio .....	82
4.3.5 O quintal – voz que observa sua avó e os sons do silêncio.....	83
4.3.6 A cozinha – voz que reverbera outras vozes de sua ancestralidade .....	83
4.3.7 A rua – voz que se encontra com outras vozes e sonoridades.....	84
4.4 Um discurso para minha avó: desconstruções e renascimentos em cena.....	85
4.5 Sobre noites que não adormecem e alvoradas .....	88
4.6 Esconderijos diante do Sol .....	95
4.7 Um lastro de chão, sem fim.....	101
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: DAS CINZAS O AMOR</b> .....	109
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	113
<b>ANEXO</b> .....	120

## 1 INTRODUÇÃO: ESTE LUGAR, PASSAGEM

Na tradição de origem lorubá, a palavra *odú* é traduzida como destino, o pesquisador e *Bàbàlòrìṣà*<sup>1</sup> Márcio de Jagun (2015, p. 85) explica que uma melhor forma de entender o seu significado pode ser trazido na palavra caminho, ele reflete que “os caminhos pelos quais os homens transitam podem ser os mesmos, mas cada um anda a seu modo e percorre sua própria trajetória”. Entendendo que a diferença no destino do ser humano não é seu *odú* de nascimento, mas a forma como ele o percorre.

Esta pesquisa fala sobre formas de caminhar, aqui reconhecidas como um caminho d'água, pois se apresentam na imensidão materna, na memória de ventre, de mãe, de avós. Esse caminho se inscreve no tempo buscando auscultar as vozes da sua trajetória, dialogando estas relações com a dimensão movente que as águas possibilitam. O território oceânico possibilitou o encontro de culturas, de locomoção e comunicações distantes. Línguas e linguagens em desarmonia mergulharam nas águas desse território sem caber em cartografia. Como explica Beatriz Nascimento ([1994] 2018, p. 371) em seu conceito de *transatlanticidade*, o Oceano Atlântico é um vetor que tornou possível nossos trânsitos de memória, entre milhares que foram e chegaram apartados.

Márcio de Jagun (2015, p. 89) explica que a palavra *àkàsó*, que significa travessia entre céu e terra, é o lugar onde tudo é esquecido, trata-se da passagem mítica para o útero materno, ali “o esquecimento seria imediato, mas as impressões ficariam na placenta. Desta forma, o feto estaria por nove meses imerso em suas lembranças”. Diante da travessia do esquecimento, que separa mundos e cria novas formas de existência, na imensidão materna, a voz desse caminho d'água buscou entender sua trajetória enquanto artista da cena no processo de criação artística empreendido ao longo dos anos de 2012 e 2019.

O desejo em torno desta pesquisa inicia-se quando eu era graduanda em Artes Cênicas, na Universidade Estadual de Londrina, no meu trabalho de conclusão de curso. Naquela época, eu desenvolvi uma pesquisa intitulada *Entre a lembrança e o esquecimento: um exercício cênico realizado a partir do estudo da memória* (2012). A pesquisa em questão tratava de uma

---

<sup>1</sup> Jagun designa como sacerdote masculino de culto aos *Òrìṣà* no Candomblé (2015, p. 362).

investigação teórico-prática sobre as relações entre a memória e a cena, o que resultou em um exercício cênico chamado *Uma lembrança a D. Costina* (2012). Na construção desse exercício cênico, revisitei lembranças do meu convívio com minha avó materna, a minha avó Maria, carinhosamente chamada de Dona Costina. Passado o tempo neste convívio com as lembranças de minha avó e o fim da graduação, decidi dar continuidade e, no ano de 2014, acontece a estreia do monólogo chamado *Um discurso para minha avó*, objeto de estudo da presente pesquisa.

O que está dentro deste trabalho, que foi sendo tateado de 2012 pra cá, é o que eu procurei escutar, bem como identificar seus pontos de conexão, no que se produz pela relação, pelo movimento. Este caminho d'água traz a ideia de um percurso negro afrodiaspórico, focalizando histórica e poeticamente uma relação entre vozes, espacialidades e memórias. Amparada pela metodologia da *escrevivência*, como inscreve no tempo Conceição Evaristo (*apud* Duarte e Nunes, 2020), analiso este trabalho de criação artística e pessoal, tendo como ponto de partida as experiências vividas, elaboradas, compartilhadas. Conceição Evaristo cria esta concepção, analisando o ato de escrita de mulheres negras como:

[...] uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha ramos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: "a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos" (Evaristo *apud* Duarte e Nunes, 2020, p. 30).

Nesta pesquisa, a realidade colonial não traz um tempo passado, anterior e congelado. Antes, existe o corpo, a voz, o sopro. Um ar, anunciado por água; livre, palavreado. Antes, existe o movimento. Passamos por esta ferida, gritada, exposta, por vezes submersa, e nos encaminhamos para os seus lugares de reza e acolhimento. A voz que canta, a voz que gargalha. Buscamos conversar com suas encruzilhadas, cantar seus pontos. Procuramos, nesta voz, um lugar de emancipação, de memória ancestral, de

reencontros consigo mesmo e com o outro. Neste sentido, trago uma reflexão sobre a voz relacionando-a, colocando-a em contato ora com o silêncio, ora com a palavra, ora com o espaço... Ouvindo ecos de silenciamentos instaurados em séculos de colonização.

Assim, a escrita apresenta-se em três capítulos, investigando a relação entre voz, espacialidades e memória, em cada um deles, trazendo diferentes ênfases, dialogando com conceitos que criam perspectivas sobre o percurso da voz enquanto lugar de elaboração crítica no mundo, de restituição e construção de nossas identidades, das espacialidades de nossas liberdades, de fortalecimento pessoal e coletivo. Relaciono-me com este material conceitual de modo a reverberar em minha voz, lugares afetivos e reflexivos, nos cruzamentos da vida que nos permitem ser, e ao outro se ligar, construindo laços pelo hálito das palavras impressas.

O primeiro capítulo traz no seu corpo conceitual a tríade voz, espacialidades e memória, propriamente, envolvendo as tramas desses componentes em ligações, aproximações e fissuras. Movimento relações entre voz-silêncio-silenciamento; espacialidades-quilombo; memórias-travessias, buscando, na porosidade destas passagens, imagens da minha própria subjetividade enquanto mulher negra, possibilitando espaços de reflexão dentre tais evocações.

O segundo momento da pesquisa faz uma elaboração histórica e poética do meu caminho d'água. Partindo da cidade onde fui criada, Guarujá-SP, do lugar onde me reconheci, Itapema, e as andanças que foram sendo possibilitadas nessa (re)construção memorial. Visando, neste sentido, compreender como o trabalho artístico em questão, como atriz, desenvolvido com o monólogo *Um discurso para minha avó*, abriu passagem para que eu investigasse relações no âmbito familiar e pessoal, de modo a perceber possibilidades de reconciliação com feridas e rupturas, percebendo uma potência de vida no ato de contar e elaborar nossas narrativas.

O último capítulo analisa o princípio de trabalho apreendido ao longo do processo com o monólogo *Um discurso para minha avó*, sintetizado na frase “adentrar o espaço, pisar no chão e caminhar”, onde se engendram relações entre voz, espacialidades e memória na cena teatral. Nele, revendo a cena do referido monólogo, integra-se a poesia do habitar, analisando suas

espacialidades e vocalidades, reconstituindo sua efêmera permanência, sem perder seu rastro.

A escrita cênica criada pelo monólogo, em 2019, apresenta-se no anexo desta pesquisa, optando-se em deixar apenas a última versão registrada. O que se finda com este trabalho anuncia a morte como porta de entrada para a vida, como forma de reestruturação, movimento e criação. A morte que chega para dizer sobre os recomeços, sobre continuidade, transformação e aprendizados. A morte que sim, não aparece no fim, a vida que não morre sem deixar saudade. Celebramos a resistente chama do calor que o amor guia, por passagens e travessias.

### **A benção, vó**

*Toda palavra sai de algum lugar, e o fio que puxo, ao começar, vem trazendo o punhado de perguntas que assuntavam lugares na infância, de um olhar cheio de frescor em conhecer a vida. Eu vi nascer e renascer a mulher que conheci como avó, e a sua casa, construindo diferentes recordações em mim mesma. Ela e a casa eram visões de um afeto sentidas em minha carne, revisitadas em minhas andanças por cada cômodo, objeto, temperatura, gosto, toque e que, dia a dia, me alimentavam no decorrer do meu processo como mulher e como atriz.*

*A presença da avó e da casa foi um início para acolher o que estava em mim disperso e confuso, agregar com valor o que eu possuía e sentia com o desvalor que meu ser se rotulava numa sociedade em que eu não me sentia pertencente. Naquela casa, em suas paredes, nas suas cores, texturas, na sua organização, no seu cheiro, em cada detalhe, em tudo, estava particularizado o que havia construído como lembranças de minha avó, a Dona Costina. Parecia que, por certo tempo, eu morava nelas, como uma neta que não queria sair do colo quentinho. Mas os detalhes que se aperceberam tinham, entre si, suas questões que, com o passar dos anos, me atravessavam, ora me orientando, ora me revirando.*

*O que estava nesse reflexo entre uma conexão de olhar entre avó e neta, em um laço uterino, tinha o fazer da experiência enraizada que necessitava de um olhar apurado, que se dá com o tempo. Esse convívio na infância e, posteriormente, na vida adulta, pela recordação, me possibilitou perceber uma característica que necessitava ser melhor observada: o silêncio.*

*Lembrar-me do silêncio como presença marcante daquela casa, me envolveu como um encontro para quebrá-lo. De repente, sentia na ponta da língua o desejo de falar sobre aquele silêncio que encobria as imagens das minhas recordações, das mais ternas até as mais difíceis de lidar. O silêncio era uma presença no jeito de minha avó, dos filhos e tinha que ser dos netos também – mas criança dificilmente fica em silêncio, ao menos não por muito tempo. E daí vem a recordação dos gritos de minha avó dando bronca em mim e em meus primos. A correria que vinha ao nos escondermos pela casa, o coração na boca e, depois, um jeito novo de brincar, mais comedido. Aquele silêncio todo era cheio de perguntas. Em cada momento, fazia-se uma oportunidade nova para tentar saber o que a*

*voz não contava. Era o desejo de querer conhecer as histórias que se escondiam nas expressões.*

*Passei a me confrontar com esse silêncio em diversos momentos da vida, talvez não mais com aquele, mas com o meu próprio – o que via emudecer na minha relação com a vida, na dificuldade em conduzir meu barco pela força das minhas próprias palavras. Parecia que algo tinha que ser recuperado, reiterado. Eu me sentia ausente no meu próprio corpo, reduzida a uma infinidade de coisas e padrões nos quais eu tinha que me fazer caber.*

*Quantas relações pode haver entre a voz e o silêncio? O que é o silêncio afinal? Há no silêncio a ação de encobrir a voz? Na minha, o silêncio aparecia como uma marca d'água, que vinha com choro engolido até arder na garganta. O ar-dor que sentia era de uma voz comprimida e interrompida por diversas vezes, mas também de uma voz que desejava ardentemente falar e se libertar. Um sopro de ar em que a respiração pudesse ganhar dimensão eloquente e consciente de seu percurso atado entre passado e futuro na instância do presente.*

## 2 VOZ, ESPACIALIDADES E MEMÓRIA

Começo esta seção compartilhando o caminho conceitual que se alinhou nesta pesquisa, apresentado como uma tríade: voz, espacialidades e memória. Estes três componentes são desenvolvidos em ligações marcadas por um caminho d'água, o que seria dizer, de outro modo, como um percurso negro afrodiaspórico. Temos, então, relações entre voz-silêncio-silenciamento; espacialidades-quilombo; memória-travessias. Abro estas reflexões por passagens que revivem minhas memórias buscando compartilhar o processo que se deu com estes componentes na minha própria subjetividade enquanto mulher negra e artista, entrelaçando vivências e objetivos dentro e fora de cena.

### 2.1 Silêncio e luta: a vontade de dizer

“Eu amo a falta de silêncio do mar, Odojá,  
Odojá.”  
(Lia de Itamaracá)

Entre a voz e o silêncio, um lugar de escuta? Subjetivas camadas, corporificadas em um espaço vasto. Encontro, toque, ar, água. De grão em grão, de boca em boca, pelas raízes profundas embaixo da terra, tudo se movimenta e se transforma. Do silêncio para a voz; da voz para o silêncio, um córrego se alimentando, mastigando e mastigando. Às vezes se tornando uma linha, envelhecendo-se no rosto.

O músico John Cage, em sua composição *4'33"* (1952), traz reflexões sobre as noções de som e silêncio. Na Universidade de Harvard, em uma câmara anecóica, onde as paredes são feitas com material que permite ter um espaço sem ecos, Cage investigou o silêncio. Nesta escuta ele percebeu dois sons: um alto e um baixo. No relato do músico, o engenheiro responsável pela sala informou que o alto era seu sistema nervoso, e o baixo, a circulação de sua corrente sanguínea (Cavalheiro, 2007, p. 3).

A experiência, para Cage, foi uma das inspirações para a composição *4'33"* e contribuiu para um entendimento de que o silêncio existe não como ausência de sons, mas como variações dele mesmo, o que ele viria a chamar mais tarde de “silêncio silencioso” e “silêncio ruidoso” (Cavalheiro,

2007). O primeiro seria um silêncio que não carrega intenção direta de som, isto faz com que se pareça que não há muitos sons no ambiente. Já o silêncio ruidoso, é quando percebemos que há muitos sons, mas que carecem de sentido.

Segundo Juciane Cavalheiro (2007, p. 3):

O silêncio para Cage é uma pintura em branco, é uma superfície em movimento e também é um papel pautado em que as linhas foram apagadas, ou seja, ao serem apagadas as linhas do papel, os sons perdem suas identidades, seus nomes. Desse modo, é possível evidenciar uma multiplicidade de sons contidos no silêncio, mas que não têm intencionalidade, porque não têm identidade.

A relação entre silêncio, identidade e intencionalidade, trazida por Cage, evidencia a multiplicidade de camadas que o processo de composição do silêncio possui. O silêncio, para Cage, traz subjetividade, marcas, impressões e expressões; traz corpo e ausência no mesmo ressonar; ele fala, ao mesmo tempo que sua voz pode ser incompreensível; ele é campo sensível e sentido no seu estado de presença.

A ausência de intenção é parte da formação da ideia de silêncio, seu sentido inapreensível é a fala resultante da ação que não acontece, da intenção que não se estabelece. A identidade não se define, ao contrário da multiplicidade que transborda no seu imensurável campo. O que nos dá a dimensão da força de pulsão que há no seu mais recôndito lar ao mais turbulento. Sua extensão múltipla e encorpada também se rarefaz no jogo, na relação que compõem o estado da escuta, na interioridade do ser que habita cada desejo. Isto evidencia que, entre o som e o silêncio, existe um espaço robusto com variações e dimensões em contato, com intimidade repleta de composições.

E volto-me à pergunta inicial, entre a voz e o silêncio, um lugar de escuta? Pensemos, primeiramente, nesse espaço chamado silêncio. É no lugar de suas águas que meu corpo está. Pelos seus sons secretos, eu me embrenhei e pude balbuciar minhas primeiras intenções. Havia propósitos, desejos e uma enxurrada de palavras presas em meu silêncio. A minha identidade fragmentada, sufocada para ser múltipla. A minha fala calada, antes de ser voz. Mas esse silêncio, afinal, este que se manifesta no tempo que instaura em meu corpo e vai buscando lembranças fugazes em minha infância.

Este silêncio diz no pendular de um olhar pontos e palavras necessários um ao outro.

Segundo Eni Orlandi (2007, p. 18) “As palavras são múltiplas, mas os silêncios também o são”. Em uma de suas análises teóricas, a autora (2007) traz a ideia do silêncio como fundador; como espaço do múltiplo, lugar de migração, movimento, do fugaz e do não apreensível. Ainda em Orlandi (2007), derivado do latim *silentium*, tem o significado de mar profundo, evidenciando seu aspecto fluido. *Sileo*, na época clássica, era empregado referindo-se à tranquilidade ou ausência de movimento e ruído:

Como para o mar, é na profundidade, no silêncio que está o real do sentido. As ondas são apenas o seu ruído, suas bordas (limites), seu movimento periférico (palavras). A linguagem supõe, pois, a transformação da matéria significante por excelência (silêncio) em significados apreensíveis, verbalizável. Matéria e formas. A significação é um movimento. Errância do sujeito, errância dos sentidos (Orlandi, 2007, p. 22).

Um corpo-silêncio d'água, a voz, um córrego.

Silêncio, esse campo vasto e profundo, semeadouro de voz e de palavras. É uma dimensão de infinitude para muitos e, em muitas religiões, até mística. Nesse silêncio, sinto o conforto de estar mergulhada na sua densidade que mantém cada parte repleta e em estado fugaz. Suas águas me transbordam, escapam palavras, gemidos, saliva. Essa voz que trago é repleta de silêncios. O silêncio é sua nervura, sua vibração, sua razão. Mas, ao passo deste silêncio que me nutre e é nutrido por mim, existe um lugar onde sua dimensão encorpada se comprime, onde seu desejo de poesia se torna espinhoso, em uma passagem difícil. Um silêncio-memória da voz reprimida, silenciada. Um silêncio-enfrentamento às agressões que tangem o corpo tido como alvo por sua cor negra, seu corpo feminino, seu lugar periférico. Um silêncio dosador de um mosaico de afetos ressentidos pela imposição ao silêncio.

Ao analisar a ação vocal, Meran Vargens (2013, p. 5) afirma que a voz resulta de um complexo sistema que atua no ser humano a partir de ativações e combinações diversas nos campos físicos – como os órgãos envolvidos na produção do som – e não físicos, como emoções, pensamentos e o imaginário. A voz, os sons articulados, a linguagem falada são materializações destas relações.

De uma complexa rede de contatos, de relacionamentos, emergem diferentes combinações e composições que se expressam em voz e em fala. A presença da linguagem falada é composta de uma trama que envolve fatores biológicos, históricos, socioculturais, físicos, espirituais, dentre outros tantos que traçam nosso percurso enquanto indivíduos em um determinado contexto de vida.

Sob o contexto de uma sociedade historicamente formada por uma estrutura escravista, eu, mulher negra e periférica da região litorânea do estado mais populoso do Brasil, São Paulo, vivendo no mundo com ditames brancos, tive a experiência de ter minha identidade alvejada pelo racismo anti-negro. Neusa Santos Souza (2021, p. 46) coloca que saber-se negra “é viver a experiência de ter sido massacrada sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas”.

A raça, como fator constituído numa sociedade escravista, é submetida ao viés racista em sua formação. Souza (2021) propõe analisar os complexos processos que levam à negação da identidade negra por sujeitos negros. Muitas são as histórias de vida de pessoas negras que têm, na experiência do racismo, a proporção de uma ferida incomensurável em relação às suas identidades. A minha vivência enquanto mulher negra mostrou-se compelida, muitas vezes, à negação, ao medo, à culpa, à timidez e à angústia. Sem poder articular os conflitos do meu próprio pensamento, presa no marasmo de um silêncio petrificante.

No campo psicanalítico, Grada Kilomba (2019) analisa as relações entre a voz e o silêncio. Segundo ela, partindo do contexto de uma sociedade que nega e glorifica a história colonial, a construção da fala para pessoas negras implica em uma reinvenção de si mesmo diante de um processo de luta e oposição, ao que se entende como projeto colonial. Conforme a autora, temos:

Uma longa história de silêncio imposto: uma história de vozes torturadas, línguas rompidas, idiomas impostos, discursos impedidos, e dos muitos lugares que não podíamos entrar, tampouco permanecer para falar com nossas vozes (Kilomba, 2019, p. 27).

Dentre os mais brutais instrumentos de tortura impostos pela colonização, está a máscara do silenciamento, a chamada máscara de Flandres. Ela era feita por um pedaço de metal inserido no interior da boca,

fixado entre a língua e o maxilar e segurada no rosto por duas cordas amarradas, uma em torno do queixo e outra por cima do nariz, passando pela testa. Dessa forma, impedindo que os sujeitos negros escravizados falassem e que ingerissem qualquer tipo de alimento enquanto trabalhavam nas plantações; o objeto era utilizado pelos sujeitos brancos como uma política sádica de conquista e dominação, impondo aos africanos e aos seus descendentes um sentimento de medo e mudez, conforme analisa Grada Kilomba (2019, p. 33).

Formas violentas de silenciamento, como o uso da máscara de Flandres, marcaram o processo de colonização e escravização nas Américas, e é notável pensar o uso de tais meios como parte de um projeto que visava desumanizar e transformar corpos em mercadoria. A igreja Católica teve um papel central na consolidação deste projeto. Paul Zumthor (1993, p. 76), observa o *status* que este tema tinha em relação à fé cristã, segundo ele:

A voz intervém sempre, ao mesmo tempo como poder e como verdade. A seu sopro se realizam as formas sacramentais e exorcizantes sem as quais não haveria salvação. Ela não é, então, apenas meio de transmissão de uma doutrina; é, enquanto perdura, fundadora de uma fé.

Por outro lado, a voz devia ser severamente coibida àqueles que não comungavam de sua mesma fé; aos escravizados de origem Africana restava-lhes o silêncio imposto. De um contato violento dos povos originários que viviam no território, como foi todo o processo de invasão europeia em terras pindorâmicas<sup>2</sup>, a utilização de pessoas africanas e indígenas para o trabalho escravo e todas as suas armas sádicas empregadas no ato de escravizar traz a latência da memória histórica e coletiva, a memória subterrânea de vozes mantidas em mordanças, como a de Flandres, com a forja de ferro tirando lascas de suas peles. A voz do grito, da lamúria, do choro, a voz do tormento, do sofrimento. A voz carregada e cheia de vultos, de temores, de sulcos. A voz que agonizou e aguentou, e teve que se manter de pé e trabalhar. A voz que teve que se calar e mesmo assim apanhar na boca e no

---

<sup>2</sup> Com o significado de região de Palmeiras, Pindorama vem a ser o nome originalmente usado por povos tupis, povos dos Andes Peruanos e dos Pampas para se referir ao território que, após ser invadido e colonizado, passou a ser chamado de Brasil. O termo *pindorâmico* substitui o termo *indígena* empregado pelo colonizador, o escritor e líder quilombola Antonio Bispo dos Santos (2015) traz o termo *afropindorâmico* para designar povos quilombolas, negros e indígenas.

corpo nú. A voz que se reconhece no banzo<sup>3</sup> das ruas, nos lares desabrigados, no “desajuste” dos condenados aprisionados.

Grada Kilomba (2019) indaga o que releva o fato da boca do sujeito negro ter sido amordaçada. Para ela, o medo é colocado como um sentimento presente e decorrente da relação entre sujeito colonial e sujeito colonizador; o medo de ter que reconhecer na fala do sujeito negro(a) verdades ocultadas sobre a escravidão e o racismo:

A máscara vedando a boca do *sujeito negro*, impedi-a/o de revelar tais verdades, das quais o senhor *branco*, quer “se desviar”, “manter à distância”, nas margens, invisíveis e “quietas”. Por assim dizer, esse método protege o sujeito branco de reconhecer o conhecimento da/o “Outra/o” (Kilomba, 2019, p. 42, *itálicos da autora*).

Segundo Kilomba (2019, p. 42), a relação entre falar e silenciar são processos de função semelhante. Falar emerge de uma negociação entre quem fala e quem escuta, e ouvir, por sua vez, é a ação que autoriza a fala. Isto indica que para pertencer é necessário não somente falar, mas também ser ouvido. Juana Elbein dos Santos compreende que a expressão oral “é produto de uma interação em dois níveis: o nível individual e o nível social, porque a palavra é proferida para ser ouvida” (Santos *apud* Martins, 2021a, p. 185). Laura Cavalcante Padilha (2011) observa que em uma relação dialógica o discurso do eu deve entrar no discurso do outro, sem se esquecer, entretanto, que são eles seres distintos, pois “é nessa alteridade que reside toda a possibilidade de compreensão” (Padilha, 2011, p. 19).

O processo de destituição da fala dos sujeitos africanos e seus descendentes no mundo colonial pelo ato de escravização impôs a obrigatoriedade de estar condicionado ao universo semântico do outro, o do colonizador. Em seu idioma, em sua religiosidade, sob seu domínio social e comercial, a população negra, neste país, esteve distante de ter um lugar de alteridade; sua humanidade era, antes de qualquer coisa, negada.

Trazer a fala como relação dialógica que constitui parte intrínseca ao nosso processo de pertencimento mostra-nos que falar emerge uma construção necessária aos signos de nossa identidade, a formação de nossa atuação em sociedade, as possibilidades de criação e recriação de nossas

---

<sup>3</sup> Conforme Nei Lopes, a palavra de origem Banto refere-se a uma nostalgia mortal que acometia negros africanos escravizados no Brasil (2020, p. 46).

existências diante do mundo. Os processos de luta e resistência da população negra em face de um mundo colonial nos evidenciam formas variadas nas quais a voz de quem não era autorizado a falar encontrou seus meios de romper com o silêncio imposto.

É de se ouvir por todos os cantos, por cada palmo de terra, a voz que ecoou, como nos lembra Conceição Evaristo (2017, p. 24-25), em *Vozes Mulheres*, “A voz de minha bisavó ecoou criança nos porões do navio”. A narrativa da voz, que ficou nas águas profundas do Oceano Atlântico, traz estratégias que foram sendo criadas para que, mediante um silenciamento imposto, pudesse-se operar. Conforme Leda Maria Martins (1995), para o crítico literário Henry Louis Gates Jr. (*apud* Martins, 1995, p. 53), a tradição cultural afro-americana é de dupla voz, sendo esta duplicidade presente não apenas no sentido do que é dito, como também na construção discursiva e comportamental que traduz uma comunicação de dupla referência, em um diálogo intercultural entre África e Ocidente. Na cultura negra no Brasil, Muniz Sodré (*apud* Martins, 1995, p. 54) analisa o jogo duplo na sua formação social. Na brecha do sistema, nos espaços onde os olhos do colonizador não alcançavam, os negros conseguiam realizar seus ritos sagrados e estabelecer vínculos comunitários.

A experiência negra afrodiaspórica revestida de duplicidade, jogando com os olhos e ouvidos do colonizador, multiplica-se nas ambiguidades do sistema, criando traços de diferença nas relações que se estabelecem entre as culturas existentes nas Américas (Sodré *apud* Martins, 1995, p. 55). É o jogo com as aparências, o manusear e o deslocamento do conceito de verdade, criando outras possibilidades e perspectivas de vida, em contraste à busca Ocidental de uma verdade absoluta universalizante.

Para Grada Kilomba (2019, p. 28), falar no contexto de uma sociedade que enaltece a história colonial é reinventar-se e opor-se. Esse jogo, que também é duplo, provoca-nos a perguntar sobre os caminhos por onde vozes reprimidas e silenciadas foram adotando outros meios de se comunicarem e se recriarem. Ela convoca a pensar a palavra como um ato político que integra tornar-se sujeito, ou seja, apropriar-se de sua própria história (Kilomba, 2019, p. 28). Isto é um processo que implica oposição e reinvenção de modos complementares. Reverberando Volochinov e Bakhtin,

Laura Cavalcante Padilha (2011, p. 28) lembra-nos que a palavra funciona como um “instrumento de consciência”.

A palavra, então, neste contexto, aparece com a função de termos conhecimento de nossa própria existência. Quem somos nós, nossas experiências, a forma como vivemos e nos relacionamos, nossas crenças, valores morais e éticos, enfim, o conhecimento que temos sobre a vida em geral, e a nossa própria. Para bell hooks (2019), o ato de falar, mediante a realidade criada pela sociedade colonial, apresenta-se não só como expressão de nosso poder criativo, como também um ato que desafia as políticas de dominação, falar, conforme a pensadora, integra “um ato de coragem” (hooks, 2019, p. 36).

E é na constante coragem que damos continuidade aos enfrentamentos que precisamos fazer para garantir condições mínimas às nossas existências enquanto sujeitos negros numa sociedade com origem na supremacia branca, com valores morais, éticos e estéticos ocidentais e racistas para uma população diversa e majoritariamente negra. Entendemos que a voz é um lugar de manifestação de nossas identidades, de acionamento dos atos que nos legitimam no plano simbólico, físico, espiritual e comunitário. Nosso corpo todo fala, nossa voz é uma ação física integrada ao ser que somos, é de suma importância que sejamos ouvidos. Ser ouvido é ser parte, é ser respeitado e valorizado. Como nos afirma Paul Zumthor (1993, p. 75), “todo discurso é ação, física e psiquicamente efetiva”.

A experiência de se apropriar de sua própria história, reconhecer sua identidade em meio a um processo de rupturas e violências impostas traz um aspecto em que a voz se apresenta também como um lugar de cura. A cura no sentido de cicatrização, de poder olhar para suas marcas e saber que existem caminhos de nos fortalecermos por meio de nossas próprias histórias e raízes. Ouvir, não as falas que o colonizador trouxe nos inferiorizando, mas as que nossas mais velhas e mais velhos nos contam e nos contaram, e, de um jeito suntuoso, faziam alinhar os ciclos de nossas vidas. Uma voz está repleta de outras vozes, que possamos nos ligar àquelas que nos conduzem a nos amarmos.

### **Um princípio com a terra**

*Adentrar o espaço, pisar no chão e caminhar. Repito estas palavras em voz alta e seguro, com o pensamento do corpo e da memória, uma estrutura de ação repleta de significado. A percepção diante destes movimentos que compõem a intenção desta ação nos mostra, no mínimo, uma forma e força de estar no mundo. Quem somos nós quando desejamos caminhar, quando queremos ocupar um espaço e percebemos que esta é uma ação de luta e reivindicação? Quem somos nós quando percebemos a importância do chão que pisamos, da terra tomada sob a cidade acinzentada, da vida que trabalha e trabalha, mesmo sem a dignidade e o direito de viver?*

*Em meio ao silêncio ou ao caos, aos erros e acertos, o caminho se faz, até quando se volta atrás. Seguir uma trilha e se movimentar com ela ou através dela. Correr contra o caminho e tentar encontrar outra via. Buscar uma brecha em um acesso fechado ou armado sistematicamente. Aquilombar-se no axé deixado para os caminhos levarem os que continuam buscando pelos meios deles. Encontrar, no esquecimento lançado às léguas, um apagamento que vai erguendo barreiras contra nós, contra a possibilidade de conhecermos nossa história e de contá-la. A complexidade de uma ação simples: “adentrar o espaço, pisar no chão e caminhar” denota um trabalho sobre a memória que vocaliza uma forma de estar no mundo.*

*Quando falamos de caminho, sabemos que não é uma estrada de mão única, mas um complexo de possibilidades diante do seu nascimento. Aqui, falo de quem pensou esta ação, como atriz, como poeta, como filha, como mulher, como neta e bisneta. Aqui falo de quem pensou com os pés e a coluna, com os olhos e as lembranças profundas. Adentrei o espaço quando me propus a falar de um lugar que não dizia respeito mais a minha história pessoal, mas à da mulher que conheci como avó, a Maria José, a Dona Costina, quem, aqui, suavemente acarinho as lembranças quando chamo seu nome. Mesmo sabendo dela, primeiramente, a partir do meu universo íntimo, revê-la por meio da memória, era adentrar o espaço onde ela estava dentro de mim, tornando-a física com o suporte da expressão do meu corpo. Era o chão familiar. Era a voz que uma só narrativa não comporta, não finda, e sempre transborda.*

*Assim, trago esta viagem, adentrando o espaço da memória no corpo, e como tal caminho de águas, de sentimentos uterinos e milenares, pisar no*

*chão e caminhar foi um impulso e passos genuínos de quem foi se refazendo nestas memórias, podendo olhar no seu abebé<sup>4</sup> profundamente, sabendo que, ao se olhar nele, se é capaz de ver a ancestralidade que faz morar este tipo de amor, pois, dentro de si próprio, tem-se um fundamento e ética de herança africana sobre o cuidado coletivo. O abebé de Oxum é o reflexo que ensina que o amor que damos deve ser proporcional ao que recebemos. Não se trata de um olhar-se no espelho narcisista, mas um poder de cuidado e defesa com relação ao coletivo.*

## **2.2 Um Quilombo tão distante tanto quanto próximo**

Quando queremos uma direção, para onde olhamos? Quantos caminhos dizendo percorra, de folhas e de palavras confiadas, segurando com verdade as mãos, como as da vovó, que eu digo Saravá àquilo que seu olhar me contava. O processo de se fortalecer sobre sua identidade, olhar-se fora e dentro dos limites, é um processo que envolve emoções e sentimentos profundos. Fanon (2008, p. 33) diz que falar é assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização. Ao que parece, precisamos nos livrar de nossas barreiras para nos encorajarmos frente à realidade, a liberdade, para ele, requer um mundo de outros que não nos oferece reconhecimento.

Quando pensamos nas diversas narrativas que compõem uma pessoa, uma família, uma comunidade, uma cidade, estamos imersos na infinita tessitura memorial que a linha curva de nossas oralidades conta com sua singularidade, com a marca deixada por suas mãos. A História que é posta como oficial não inclui aquelas vozes subalternizadas; os que dentro da construção coletiva não têm poder efetivo de decisão, mas que atuam significativamente no mover das engrenagens da vida, estes não estão inseridos nas narrativas vinculadas a ela.

A história de uma pessoa está associada à história de um lugar, uma narrativa se desenvolve no espaço. Voz e espaço possuem uma ligação de intimidade, ser e lugar estão intrinsecamente conectados. O pesquisador Edward Relph (*apud* Marandola Jr.; Holzer; Oliveira, 2014, p. 29) sugere que a ideia de lar constitui a essência de um lugar e que todas as nossas

---

<sup>4</sup> *Abèbè* é um leque utilizado por algumas divindades femininas no Candomblé (Jagun, 2015, p. 354).

experiências de lugar são, de alguma forma, comparadas a nossa experiência de lar.

O ato de falar, conforme o pesquisador e arquiteto Joseph Muntañola (*apud* Marandola Jr.; Holzer; Oliveira, 2014, p. 11) analisa, cruza-se ao ato de habitar. O sentido de lugar assume dimensões que trazem uma interpenetração sociofísica entre falar e habitar, como em outra medida, o entrecruzamento do meio físico e o meio social, e da conceitualização e a figuração.

Isto evidencia como a nossa relação com o espaço é marcada pela nossa formação enquanto seres humanos. As raízes que nossos pés trazem ao caminhar, a direção tomada que vai moldando o espaço e nos transformando. Milton Santos (2020, p. 63) compreende o espaço como “um conjunto indissociável solidário e também contraditório de sistema de objetos e sistemas de ações”.

Sobre o sistema de objetos, Milton Santos (2020, p. 63) analisa que estes podem ser objetos naturais, como a natureza selvagem, como objetos fabricados, técnicos, mecanizados e até cibernéticos. Conforme o autor (Santos, 2020, p. 72), “os objetos são tudo que existe na superfície da Terra, toda herança da história natural e todo resultado da ação humana que se objetificou”. Os objetos são a exterioridade do ser humano. A ação, por sua vez, segundo Irvin Morgenstern (*apud* Santos, 2020, p. 78), “é um processo no qual um agente, mudando alguma coisa, muda a si mesmo”. Ambos os sistemas, de objetos e de ações, interagem, alimentam-se e se transformam. Por um lado, o sistema de objetos modifica o sistema de ações e, por outro, o sistema de ações leva à criação de novos objetos ou à manutenção de objetos preexistentes.

Sistema de objetos e sistema de ações, uma relação dialógica, aquilo que está dentro de nós pulsa a se relacionar, cria a materialidade, ao mesmo tempo que sua dimensão material lhe constitui. A noção de espaço geográfico aparece permeada por uma relação onde interior e exterior, subjetividade e objetividade movimentam-se em sua construção. Espaço e voz são parte de uma relação intrínseca e substancial, a qual nos oferece subsídios para pensar meios e estratégias de resistência em face de um mundo colonial.

Pensemos, então, nos espaços onde os olhos do colonizador não alcançavam, naqueles onde foi possível fazer renascer uma herança cultural de

origem Africana nas Américas, imbricada em toda gama de aspectos e em seus processos de transformação, ressignificação necessários à sua continuidade.

A memória percorreu para reencontrar o outro em um espaço de liberdade, onde se poderia viver aquilo que nenhum ato brutal foi capaz de destruir. A natureza que guardava os passos em fuga de uma memória em luta, na direção que se deveria levar uns aos outros, dava continuidade donde continuamos. De formas e rotas que se ramificam e não deixam de se comunicar embaixo do solo, pela rede dos fungos ou pelos pixos nos mais altos prédios, Beatriz Nascimento ([1981] 2018) pesquisou e narrou com um mergulho de águas oceânicas e Atlânticas o Kilombo<sup>5</sup> que, em diáspora, deixou território Banto e se formou em migrações constantes pelo Brasil. O que ela, como mestra desta memória, historiografou, percorre um comprometimento teórico da autora de melhor compreender este fenômeno que, em sua ampla diversidade, passou por ser englobado no conceito de *quilombo* nos diferentes estágios através do tempo.

A compreensão da pesquisadora deste conceito, o que ela vai chamar de “sistemas sociais variados”, organizados pelos africanos e afrobrasileiros, como analisa em seu relatório final de pesquisa<sup>6</sup>, mostra uma atitude em relação à História decolonial que contesta a visão de narrativa única, a qual tanto marca nossos saberes atuais em relação ao passado. A adoção do termo “quilombo” foi usada pelas autoridades coloniais em diferentes escalas como uma manobra para melhor reprimir aquilo que ameaçava a estabilidade do sistema escravista. Como Beatriz Nascimento ([1981] 2018) analisa, ao contrário do que fizeram com as diversas etnias africanas, dividindo-as para governar, com os quilombos, as autoridades metropolitanas e coloniais “englobaram-nos em uma única categoria para prevenir-se do perigo e para reprimi-los melhor” (Nascimento, [1981] 2018, p. 225).

A primeira referência ao termo quilombo surge em documento oficial

---

<sup>5</sup> “Do quimbundo Kilombo, acampamento, arraial, povoação, povoado; capital; união; exército” (Lopes, 2012, p. 213). Segundo Adriano Parreira (*apud* Lopes, 2012, p. 213), “o vocábulo Kilombo (nos séculos XV-XVIII) tem uma dupla conotação: uma toponímica e outra ideológica. Eram assim também designados os arraiais militares mais ou menos permanentes, e também as feiras e mercados de Kasanji, de Mpungo-a-Ndongo, da Matamba e do Congo”.

<sup>6</sup> *Sistemas sociais alternativos organizados pelos negros: dos quilombos às favelas* (1981). In: *Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual: possibilidades nos dias da destruição*, 2018.

português em 1559, mas é em 2 de dezembro de 1740 que vem como definição pelas autoridades Portuguesas o significado de quilombo como “toda a habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte desprovidas, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles” (Nascimento, [1985] 2018, p. 281). Tal modo de definir mostra a dimensão de ameaça que havia naquele período em relação a essas formações comunitárias. É notado que, nesse momento da história, depois da destruição da República de Palmares e de sucessivos conflitos que se organizavam ao redor desse evento, houve um acirramento da resistência de quilombolas em diversas regiões.

Beatriz Nascimento ([1982] 2018, p. 261) analisa que é muito comum no Brasil, como também em Angola, os quilombos se localizarem em regiões de planalto e em morros, onde é possível se ter uma visão ampliada de sua região. Comumente próximos a rios e recursos naturais, o espaço de visão ampliado e a sensação de infinito vinha para um povo que havia sido aprisionado como escravo, e mostra uma conquista que desmente uma história de ter sido somente vencido. Cada quilombo erguido mostra astúcia, estratégia, força, conhecimento, alcance. A natureza como guia, o corpo como ferramenta, o quilombo como conhecimento psicossocial, físico, político, histórico, ético, ancestral, assim nos lembra Nascimento no documentário *Ôrí*, obra dirigida por Raquel Gerber (1989), e que acompanha a história dos movimentos negros entre as décadas de 1970 e 80.

O quilombo pensado a partir de Beatriz Nascimento ([1981] 2018) fala-nos como uma memória social, uma imagem que nos desperta para sermos quem somos e onde queremos. Uma emancipação e uma conexão; forças complementares para dentro e para fora. A História e os agentes do sistema colonial reprimiram o quilombo. O quilombo resistiu ao longo de séculos e continua resistindo porque está vivo, não só como ideologia que perpassou o tempo, mas de corpo vivo que a movimentou. O desejo de liberdade nasce todos os dias, em cada momento em que uma “bala perdida” acerta um dos nossos de cor. O negro, o preto, uma fuga. Ele foge? Imagens repetidas e retidas, negativamente. A fuga da senzala para o quilombo não é só uma fuga, Beatriz Nascimento ([1975] 2018, p. 73) integra, foi uma preparação. Ato-flecha de quem mira e organiza seu ato entre os seus, o todo que aprende a ser um e que, em cada um, permanece uma face sua. Fuga de

quem organiza a si próprio e seu caminho. A fuga é rota, é estratégia, é visão, é amplitude, é luta.

O termo “negro fujão”, usado pela documentação oficial para designar o quilombola, transmite uma designação de preconceito a que se recorre até os dias atuais, com uma ideia de ser a fuga uma negação em relação à luta (Nascimento, [1975] 2018, p. 73). Para a pesquisadora “a História também está registrada nos nossos corpos, enquanto corpo físico oriundo de uma cadeia de outros corpos na natureza” (Nascimento, [1984], 2018, p. 267). O quilombo permanece, a fuga também. O ato-flecha de mirar e lançar, no tempo e no espaço, sua voz para a natureza; para seu meio, as palavras correm, com sapiência, e organizam o caminho, alimentam, forram e dão sustentação para cada um continuar e descontinuar.

O *Kilombo* de origem Banto é uma história que envolveu povos de regiões diferentes entre Zaire e Angola, resultado de uma longa trajetória de conflitos entre grupos, busca por alianças políticas e migrações. Os Jaga, ou Imbangala, povo guerreiro de origem nômade que compõe a onda migratória vinda do leste africano em direção ao ocidente, combateram ao lado dos Mbundo contra a penetração portuguesa. Os Jaga eram caçadores preparados para a guerra, dominavam a tecnologia de minerais, como o ferro, e tinham domínio sobre como organizar a produção em larga escala. A instituição Kilombo deriva de um processo de significação iniciado na formação da sociedade Imbangala, forma esta que, conforme Beatriz Nascimento ([1985] 2018, p. 279), “cortava transversalmente as estruturas de linhagem”. Seriam Kilombo:

Os próprios indivíduos ao se incorporarem à sociedade Imbangala. O outro significado de kilombo estava representado pelo território ou campo de guerra que se denominava java. Outro significado, ainda, dizia respeito ao local, casa sagrada onde se processava o ritual de iniciação. O acompanhamento de escravos fugitivos era Kilombo. Da mesma forma, quando alguns Imbagala praticavam o comércio negreiro com os portugueses, chamava-se o grupo de Kilombo (Nascimento, [1985] 2018, p. 280).

Pensar na distância e na proximidade da ideia de um quilombo imprime e integra, na consciência, as partes que ficaram de fora. A pulsão de um espaço infinito, um caminho aberto de fazer sentido. Falar de subjetividade implica em liberdade, em poder simplesmente tocar com a expressão os

processos que vivemos. O corpo é o guia de uma imagem em algum momento congelada.<sup>7</sup>

Nascimento ([1982] 2018) narra que, ao longo da História, os quilombos se mantiveram e se transformaram, com uma continuidade física e espacial. Através do tempo, face ao sistema social dominante e repressivo, a luta permanece. A linha de continuidade no espaço e no tempo, no corpo e na memória, não só pela sobrevivência, mas pelo reconhecimento de nossas identidades e culturas, do nosso fazer, nossas criações dentro desta sociedade.

O culto sagrado do candomblé nas casas de axé; as baianas e suas rodadas saias brancas que lavam o Bonfim; a luta da capoeira em dança; o samba que canta “Não deixe o samba morrer, não deixe o samba acabar, o morro foi feito de samba [...]”<sup>8</sup>. O samba que não pode ter fim. O jongo, o maracatu, a feira afro, o bolinho de angu. O festejo de bordados e fitilhos coloridos, as caretas, o jogo dos quadris, o cilindrar dos ísquios. O infindável das palavras cruza-se em formações e transformações das quais fizeram nossos antepassados esta terra, as quais nós continuamos formando e reformulando. Exemplos, notadamente de origem africana, lutam para não terem seu sentido esvaziado, seu significado descontinuado.

Aspectos aculturados no sentido de brasilidade colocam a origem africana como secundária, mera contribuição generalizante. O edificante de uma sociedade estabelecida sobre a lógica, “dividir para dominar e unir para reprimir”, mostra um vetor operante sobre nossa relação de identidade e cultura. O apagamento é força na forma do pensamento perante a localização de nosso trajeto guia. O quilombo, enquanto espaço vital que integra a relação do eu e do cosmos, surge como aquilo que se pode transformar. Há uma carga de potência, de cocriação, de sonho, intuição, renovação. O percorrer dos quilombos mostra sua força condutora da energia vital.

Conforme Beatriz Nascimento ([1985] 2018), no final do século XX é quando a instituição quilombo passa a ter um sentido mais ideológico, operando contra as formas de opressão. A redefinição acompanha um sonho

---

<sup>7</sup> Beatriz Nascimento, no documentário *Ôrí* (1989), dirigido por Raquel Gerber, onde ela fala sobre um saber congelado em relação ao continente Africano. Transcrição do documentário em: *Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual: possibilidades nos dias da destruição*, 2018, p. 328.

<sup>8</sup> *Não deixe o samba morrer*, composição de Aloísio Silva e Edson Conceição, 1975.

de liberdade e ecoa na luta abolicionista num momento em que milhares de escravizados ainda se encontravam nas plantações em São Paulo. Com a passagem para a República e o fim da escravidão, a ideia do quilombo como lugar de resistência passa a se transformar; o fato dos quilombos, por três séculos, terem se mantidos livres e com concomitância ao poder colonial, alimentava o anseio e a consciência da população diante de tantas mazelas sociais (Nascimento, [1985] 2018, p. 290).

Naquele período, estava em curso uma tentativa de definição do que seria a nacionalidade, no campo político, intelectual, das artes, da literatura, esta tentativa conjugava interesses diversos. As pesquisas sobre quilombo surgem nesse momento, de modo a preencher a busca por esta definição:

Assim, na trilha da Semana de 22, a edição da coleção Brasileira da Editora Nacional publica três títulos sobre o quilombo, de autores como Nina Rodrigues, Ernesto Ennes e Edison Carneiro. Outros textos, como os de Arthur Ramos e Guerreiro Ramos, além da versão romancada de Felício dos Santos, são publicados posteriormente (Nascimento, [1985] 2018, p. 290).

O ideal de resistência que o quilombo passa a evocar nesse contexto chega ao campo das Artes, sendo o Teatro Experimental do Negro (TEN) o grupo que potencializou este entendimento em diferentes momentos e produções. Surgido em 1944, no Rio de Janeiro, como uma iniciativa para fomentar uma nova dramaturgia para os temas afro-brasileiros e para que os atores e atrizes negras tivessem espaço para atuar, o grupo organizou diversas ações, dentre espetáculos, congressos, conferências e publicações, como o jornal Quilombo, que reforçava ainda mais a centralidade que esta força ocupava. O grupo se ocupou também em formar atores, realizando um trabalho voltado, inclusive, para a alfabetização, pois muitos dos seus atores e atrizes vinham das classes populares, com pouquíssimo acesso à educação nas escolas, mesmo públicas.

A imagem de Zumbi, nesse período, é evidenciada, representando uma necessidade de se trazer a história com um reconhecimento da luta travada e continuada, que ganha alcance na década de 1970 com a escolha da data do dia 20 de novembro, assassinato de Zumbi, como marco de retomada do processo histórico para se contrapor ao 13 de maio.

Abdias Nascimento (2019), fundador do TEN, denomina como “quilombismo” a práxis de nossa resistência física e cultural enquanto vetor

dinâmico de um complexo de significações de origem africana. Isso é expresso em diversas manifestações, em irmandades e confrarias, afoxés, escolas de sambas, terreiros, e demais espaços onde tais signos de nossa identidade cultural se mantêm em sua força vital, sob ou não o comando de uma “legalidade”. Para ele, a numerosa quantidade de organizações, que no passado e no presente atribuíram para si a ideia de quilombo em sua constituição, demonstra o significado deste na estratégia de suas formas de sobrevivência e progresso (Nascimento, 2019, p. 282).

O entendimento de continuidade vem como força vital contida no quilombismo que, de forma dinâmica, opera com as diferentes exigências e situações que a estrutura social dominante traz. Para Abdias Nascimento (2019, p. 290), “o quilombismo expressa a ciência do sangue escravo, do suor que este derramou enquanto pés e mãos edificadores da economia deste país”. As técnicas e tecnologias desenvolvidas no saber perpassado de todo um complexo de ancestralidade africana concebem, em sua matriz quilombola, um acervo de conhecimento e de memória que as mais diferentes camadas internas e externas ativam constantemente. A ciência do sangue como marca dos corpos que o tiveram derramado, que se transmitiu em gerações e que lidou com as mais diversas tentativas de interrupção e contenção vem como um saber vital que não deixa de se ramificar e se recriar.

Beatriz Nascimento ([1984] 2018) fortalece-nos em suas formulações que o corpo é território, nele a História está marcada, ele é o trajeto-guia. O quilombo, que é corpo, forma-se como toda uma força ligada à Terra, numa profunda simbologia que transcorre o tempo e o espaço e se modifica a cada região geográfica e de memória. O corpo, neste sentido, é central na reconstrução do indivíduo, nas palavras que ela evoca, “a terra é meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou.”<sup>9</sup>.

O sangue como nosso líquido condutor continua a história e a luta de quem sabe que o corpo vivo nos traz mais tempo e amanhã. O quilombo, enquanto expressão de uma continuidade histórica, individual e comunitária, cultural e vital, revela-nos o aspecto profundo que o tempo se encarrega de trazer, por mais força que se possa fazer contra ele. A repressão ao quilombo,

---

<sup>9</sup> Trecho do documentário *Órí* (Direção: Raquel Gerber, 1989). Transcrição do documentário em *Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual: possibilidades nos dias da destruição*, 2018, p. 337.

como força de destruição da vida, não se esgotou no passar de um século para o outro, mas todo o sangue ainda derramado também não matou a força coletiva que traz cada um que o reconhece.

Para Laura Cavalcante Padilha (2011, p. 26), a força vital constitui, nas culturas de origem Africana, aquilo que “faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam”. Neste entremeio de forças naturais e sagradas, estão os antepassados, os ancestrais, que são “o caminho para superar a contradição que a descontinuidade da existência humana comporta e que a morte revela brutalmente”, nas palavras de José Carlos Rodrigues (*apud* Padilha, 2011, p. 27). Reconhece-se, neste fundamento, um conhecimento africano que sustentou todo o trabalho desenvolvido nas colônias.

Para Abdias Nascimento (2019, p. 284), o quilombismo está longe de ter esgotado seu papel histórico, ele se manifesta como uma luta anti-imperialista e pan-africanista sustentada com uma total solidariedade a todos os povos em combate contra a exploração, a opressão, o racismo e as desigualdades sociais.

Neste sentido, o quilombo apresenta-se como instância do presente, em contínua migração, nos deslocamentos que cada ser que compõe o todo faz no espaço físico do corpo, nas geografias da memória, nos territórios alcançados, nos mais variados enfrentamentos encarados. Quilombo é expressão que reintegra a força do corpo ao corpo, torna a significação de alcance não somente um ideal, mas uma potência sentida na presença dos seus caminhos.

### **Uma lembrança**

*Eu te vi nas águas cristalinas. Vi você menina. Mas não foi você que me viu assim? No seu colo, eu estive e dormi. Mas eu assim também te imaginei, menina, risonha e pequenina. Então eu me atinei que misturei as nossas imagens, ouvi nas minhas palavras as tuas mágoas. Ressenti-me pelo passado, como se estivesse o vivendo ao teu lado. Estava procurando por você com tanta saudade, pois a vida não me conformava. Então, olhei novamente as águas cristalinas, tentando separar a lágrima salgada das águas doces e assim me percebi nas nossas diferenças. Olhando no*

*espelho de tuas águas, eu pude começar a me conhecer, porque nossa história não termina na gente nem começa em nós.*

### 2.3 O mergulho

“Minha mãe que falou  
minha voz vem da mulher  
minha voz veio de lá, de quem me gerou  
quem explica o cantor  
quem entende essa voz  
sem as vozes que ele traz no interior?”  
(Milton Nascimento)

Conhecemos intimamente as águas. No ventre de nossas mães que nos gestam, fica uma experiência de umbigo, respiração, coração que nos liga quando estamos caminhando pelo mundo, percorrendo longas estradas de terra, partilhando uma refeição e conversando, construindo nossas histórias-moradas. A água está sempre presente, é vital, é nossa fonte de existência, nossa necessidade biológica, fisiológica, bem como para nosso planeta e todas as espécies que neste mundo habitam. Sem água, nada somos.

E se somos diversos, ela é ainda mais, sem perder suas características que a tornam única e insubstituível. A água nos faz lembrar que nada é sozinho, tudo está em constante relação e movimento, pois a natureza se constitui dinâmica. E se vamos falar de uma noção de memória, partimos deste princípio, ou melhor, desta mesma natureza.

A movência das águas... A necessidade que tenho dela nesta pesquisa está ligada à necessidade que me deparei, ao longo de minha trajetória, em me reconhecer como ser neste mundo. Ser feminino, mulher negra, nascida no Brasil, neste país de tantas facetas e camadas, vivi, como muitas filhas e filhos desta terra, o sentimento de não me sentir pertencente, de me sentir silenciada, invisibilizada, de perceber que meu corpo tinha uma marca impeditiva em um sistema complexo que tratava de maneira perversa seu povo de origem afroindígena.

É na tentativa de cuidar desta ferida, deixada por séculos de aviltamento de nossa existência, com a construção de uma sociedade que teve como modelo civilizatório a barbárie implantada na escravidão, que percebo a necessidade de saber sobre minha ancestralidade, ou como diria bell hooks

(2023, p. 14), falar sobre seus “lugares secretos e misteriosos”. O desvelar da potência deste encontro, que pode soar um tanto distante ou incognoscível diante da realidade de um povo que viveu o desterro, o apagamento histórico e o desagrupamento social, deixa para nós uma tarefa árdua sobre nossa memória, sobre nossa necessária ciência sobre a vida, sobre nossos corpos e ações, sobre a luta constante para garantir o respeito e a dignidade de nossa humanidade.

Gostaria de compor, nesta pesquisa, uma reflexão partindo então desta necessidade ora reconhecida, algo que eu diria tão vital para minha existência e sobrevivência. Percebo, nesta urgência, a de cuidar da ferida por meio da busca pela ancestralidade, uma segunda necessidade, esta intrínseca, talvez... Esta foi percebida como um caminho, saído do asfalto, percorrendo estradas de terra, desaguando na infinitude do Oceano.

Esta rota, que não se baliza, nem se faz por cálculos e precisões, tão individual quanto coletiva em seu movimento, possui seus laços solidários invisíveis e expostos em nossos corpos-memórias. Beatriz Nascimento ([1994] 2018), poeta e historiadora insurgente, trouxe-nos uma epistemologia assentada no corpo do sujeito negro, formulando e repensando diversos conceitos, dos quais um muito importante para nós é o de *transatlanticidade*, o qual explica o Oceano Atlântico como um vetor que possibilitou os trânsitos de memória entre milhares de pessoas e seus diferentes mundos:

Há um contínuo histórico memorável na História entre povos dominadores e subordinados, que eleva sempre a dignidade e singularidades humanas, vê ecologicamente o Mar Atlântico como um vetor, um meio (mídia) entre os povos da Europa, África e América (Nascimento, [1994] 2018, p. 371).

O mar, com a propulsão infinita do tempo desse encontro sangrento, por onde vêm e vão todas as coisas, fala como um verdadeiro coração livre. Estar no oceano é mergulhar no que temos de mais silencioso e turbulento. Um meio faz retornar. Um meio entrecruza a descontinuidade, fiska a porosidade e o lapso. Um meio opera poesia ao remendo. Reorganiza uma dor, dá trilho para a vida, mesmo ao que descarrilha. Um meio torna sagaz uma locução caótica; é o interposto ao se tornar liga quando a vida necessita. Este meio, o mar, imenso oceano, é um arbítrio livre de governar. O sentimento que mora dentro d'água preenche fim e início e se dispersa num movimento contínuo.

A necessidade de refazer-se como pessoa negra diante da perda da imagem está na força do pensamento de Beatriz Nascimento ([1994] 2018) ao nos trazer seu conceito de *transatlanticidade*. A perda da imagem de uma África que se apresenta congelada em nossos corpos diaspóricos traz a necessidade que se faz em mergulhar no silêncio e interrogar as imagens de sua imensidão d'água. Seu pensamento decolonial desafia os modelos hegemônicos na direção de desfazê-los. O território-corpo é trajeto guia, é físico, simbólico, é individual e coletivo.

Como população negra, lidamos com diversas perdas. Mortes físicas e simbólicas marcam nossas trajetórias diaspóricas. Leda Maria Martins (2021b, p. 47) assinala que, na raiz filosófica de origem Banto, o Mar-Oceano, também chamado no Brasil de Kalunga Grande, grande cemitério, é identificado como um lugar do sagrado, onde vida, morte e travessias coabitam. Ou, como nos traz a pesquisadora Soraya Martins (2023, p. 44), kalunga é a “água que possibilita o mergulho em outros mundos possíveis”.

O princípio primordial da ancestralidade rege e fundamenta o entendimento deste vetor temporal, o qual se tece numa rede de relacionamentos entre o polo individual e o coletivo; entre os vivos e os mortos, jogando presença na dinâmica da memória e do esquecimento. Conforme Leda Maria Martins (2021b, p. 32), a ancestralidade “é um princípio *mater* que inter-relaciona tudo o que no cosmos existe”. A sacralidade do Mar-Oceano rege a gênese dos destinos de múltiplos movimentos. Refrações, quebras, difrações fazem seus braços de grande mãe que, na cosmovisão lorubá, é um Orixá; lemanjá, a quem saudamos nosso Ori<sup>10</sup>.

Conforme Luiz Rufino (2019, p. 12), se o imenso Oceano, a princípio, separava mundos, este foi elemento propulsor do não esquecimento, pois era em seu trânsito que permeava a memória dos que ficaram e a dos que não retornaram; memória esta marcada pelo devir-negro no mundo, da inventiva reconstrução da vida criada nas frestas das possibilidades, em meio a um mundo de escassez e de desencanto. Se Kalunga foi o meio por onde culturas encontraram-se nas Américas, se foi em suas águas navegáveis que a morte, por vezes lançada ao mar, por vezes lutando em porões, criou-se em

---

<sup>10</sup> Cabeça, divindade que rege a condução do ser humano diante de seu destino (Jagun, 2015, p. 389).

descendentes neste continente, é neste solo profundo e sagrado, e sobre seu colo, que aprendemos novos caminhos.

No contexto afrodiaspórico, o conhecimento trazido pelos Africanos para as colônias era carregado na memória de seus corpos e na transmissão pela oralidade. Leda Maria Martins (2021b) analisa que, em África, sempre coexistiram as formas de textualidade escrita e oral, e que uma não excluía e nem hierarquizava a outra, mas a forma oral tinha maior dominância, pois era pela aquisição oral que a maior parte dos valores culturais se transmitia. A introdução ao letramento à língua do colonizador feita pelos Europeus tanto em África como nas Américas, como evidencia Leda Maria Martins (2021b), corroborou para o epistemicídio de saberes africanos, como forma de eliminar aquilo que era considerado indesejável para o sistema dominante. Certos saberes eram desconsiderados e desqualificados, marginalizando o que era antes considerado familiar (Martins, 2021b, p. 24).

Conforme Laura Cavalcante Padilha (2011, p. 27), “‘Civilizar’ o negro implicava, necessariamente, fazer dele um falante – o mais das vezes mau – da língua portuguesa”. Mas o que seria dizer este “mau falante” da Língua Portuguesa? Por onde a morte está presente, seja no plano simbólico ou no plano físico, ela não é um fim em si mesma. Aquilo que morre vira alimento, retorna ao ciclo, a cadeia natural da existência no cosmos. O letramento à língua do colonizador foi letal em muitos aspectos, o que não significa dizer que nossos ancestrais africanos não tenham trazido suas vozes para o idioma alheio, como o que Lélia Gonzalez (2020, p. 65) vai chamar de *pretuguês*, o que viria a ser uma africanização do idioma falado no Brasil, o que em grande parte tomou a complexidade e diversidade linguística que temos hoje.

Mesmo com o uso de instrumentos de tortura e punição, como a citada máscara de Flandres, a fala assumiu um papel de importância fundamental na perpetuação da memória e na manutenção de saberes. Nos trânsitos desta teia memorial, buscando entender o complexo conjunto entre sistemas, instâncias, linguagens que se movem de culturas Africanas transcriando-se, inclusive nas Américas, Leda Maria Martins nos apresenta, desde 1991, o conceito de *encruzilhada* como ferramenta epistemológica negra capaz de operar sobre os processos semióticos que se transmutam, na variedade de dinâmicas e interações entre culturas.

Diante de um complexo filosófico de origem africana, que de suas raízes, muitas formas transcriaram-se, a encruzilhada é um lugar de referência ao ponto dinâmico do sagrado. Dentro das mais diversas intermediações, a encruzilhada traduz as múltiplas linguagens do movimento. Èsù Elegbara é o rei das encruzilhadas, portas e fronteiras na cosmopercepção lorubá, “é o princípio dinâmico mediador de todos os atos de criação e interpretação de conhecimento” (Martins, 2021b, p. 42). Conforme a pesquisadora:

Base de pensamento e de ação, a encruzilhada, agente tradutório e operador de princípios estruturantes do pensamento negro, é cartografia basilar para a constituição epistemológica bazilada pelos saberes africanos e afrodiaspóricos. E nos oferece a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam – nem sempre amistosamente – práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim (Martins, 2021b, p. 42).

O operador conceitual da encruzilhada nos indica uma grande plataforma de pensamento que possibilitou que nossos ancestrais transcriassem seus conhecimentos e traduzissem suas múltiplas linguagens. A encruzilhada como operador de comunicação, princípio filosófico de cognição, permite pensar a diversidade da cultura negra, considerando, conforme Leda Maria Martins (2021b, p. 42), que “a cultura negra é uma cultura de encruzilhadas”.

Quando estamos falando sobre memória, estamos também falando sobre tradição e esquecimento. O medievalista Paul Zumthor (1997, p. 27) compreende que a tradição carrega um trabalho árduo e gradativo de gerações, as quais conservam aquilo que consideram importante se perpetuar. A pesquisadora Ferreira Pires (1999, p. 91) entende que a tradição está sempre em movimento, transformando-se e atualizando-se, em uma rede de relacionamentos.

Zumthor (1997) afirma que a tradição tem seus mecanismos próprios, espaços e lacunas que permitem que o novo aconteça, ela não é algo em si cristalizado e fechado. Dentro disso, o autor analisa (Zumthor, 1997, p. 21) que o esquecimento é um dos responsáveis por esta maleabilidade, ele afirma: “é assim que a ação memorial gera incessantes tensões, como uma corrente energética entre um pólo individual e o pólo (*sic*) coletivo do desejo de poesia: entre o que mantém a tradição e o que ela preferiu esquecer”. Ele atribui ao

esquecimento um poder criador, por onde passam elementos novos, reelaborando-se a poesia de nossa construção memorial.

Para o pesquisador e professor Luiz Rufino (2019, p. 12), combater o esquecimento é uma das principais formas de luta em face do desencanto do mundo marcado pela colonialidade. O não esquecimento é parte fundamental para construir espaços de liberdade, possibilidades de resignificação e transgressão e invenção de novos seres. A uma população que foi e permanece sendo alvo do genocídio, do epistemicídio e etnocídio, como é o caso dos descendentes de africanos em muitos contextos pelo mundo, a noção de continuidade sempre está refém da letalidade pela qual a vida se movimenta. A luta por construir o que se intenta destruir mantém-se chama acesa e foi forma para acionar o que hoje se tem como parte da história que a cultura afro-brasileira conta.

A realidade colonial nos coloca barreiras muito grandes de acesso não somente às riquezas materiais de nosso país, mas ao conhecimento advindo de todo o processo histórico trazido nos corpos de nossos antepassados que, de geração em geração, possibilitaram que estas mesmas riquezas se constituíssem. Foi com o sangue e com o suor do escravizado indígena e africano que se consolidou e se ergueu grande parte da materialidade que nos cerca.

Este saber congelado que Beatriz Nascimento ([1989] 2018) narra; este saber que o corpo comunga no silêncio de suas águas... Esta força que se direciona como uma ânsia por buscar nossos caminhos e que reverbera em nossas falas, nem sempre consonantes, mas alimentadas por vivências que em muito se assemelham, uma vez que estamos experienciando uma realidade parecida, pois o sistema de dominação que opera sobre nós é o mesmo. Assim vão pessoas negras vivendo a diáspora banhada pelos oceanos; o esquecimento sopra forte, querendo levar para longe tumbeiros. Levar para longe chagas e dores. Mas esse esquecimento que leva, também traz, esse vento sopra no nosso ouvido, encanta-nos e nos ensina.

Refletimos, aqui, o que Beatriz Nascimento ([1982] 2018) analisa sobre os Quilombos, tanto no Brasil, como em Angola, comumente localizados em lugares altos, de onde se pode ter uma visão ampliada, como morros e regiões de planalto, como já citamos. A relação que o Quilombo evoca com a terra, com nossa história-vida, conhecimento e memória, projeta-se para o

futuro, a relação de um espaço ampliado e de liberdade. A travessia do Atlântico faz parte da nossa formação e constituição, o Quilombo nos traz nosso desejo de emancipação; a luta, o sonho, o conflito, a resistência.

“Liberdade e escravidão estiveram sempre presas uma à outra”, assim nos lembra Saidiya Hartman (2021, p. 56), escritora estadunidense. Ao teorizar, a partir de sua vivência pessoal, em sua jornada empreendida em Gana, a autora (2021, p. 55) nos relata que “[...] a ruptura era a história. Quaisquer pontes que eu pudesse construir eram tanto a lembrança de minha separação como minha conexão”. Trazer à tona a força de nossos corpos-memória, recoloca o desejo de liberdade que não se finda. “Liberdade é não ter medo”, entoa-nos Nina Simone, vencer o medo é uma luta constante que se faz no processo de ruptura e transgressão.

Na quebra, no hiato, no esquecimento, do qual se germinam novos códigos e linguagens, atuam diferentes campos de força. Paul Zumthor (1997) vai denominar como seleção aquilo que uma sociedade adere e mantém para as próximas gerações e aquilo que ela prefere esquecer definitivamente. Ele diz permanecer como dominante o fato da comunidade aderir memorialmente a formas de pensamento, discurso, sensibilidade ou ação a partir do que se mostra funcional. O que funciona em sociedade tende a permanecer, ser “selecionado”. Há de se considerar, evidentemente, os valores que existem para o todo e para o individual sobre o que funciona ou não. Valores estes que também passam pelo mesmo processo de seleção, como um fluxo (Zumthor, 1997, p. 14).

Em um sistema de dominação supremacista branco, a população não branca, em sua maioria negra, trava uma luta constante pela sobrevivência, este é um dos valores que dita grande parte de nossas ações em diferentes situações, o que muitas vezes nos levam a distâncias e esquecimentos que não bem queremos. Muitas das estratégias que criamos para seguir firme ou para nos manter vivos vêm carregadas de dor e silenciamentos, em negociações nada fáceis sobre os nossos valores mais profundos, que alimentam nossa vida comunitária e ancestral.

Quantas vezes retrocedemos querendo avançar, ou avançamos deixando para trás coisas importantes. Este mar nos leva e nos traz de volta... Lembro-me de bell hooks (2023), ao escrever sobre a importância de nos encorajarmos a falar a verdade entre nós e, sobretudo, para nós mesmas. Ela

afirma “uma cultura de dominação é necessariamente uma cultura em que mentir é uma norma social aceitável” (hooks, 2023, p. 28). Ela nos coloca a pensar que sim, “pessoas brancas sabiam que estavam mentindo quando diziam para o mundo que pessoas africanas escravizadas que trabalhavam de sol a sol eram ‘preguiçosas’” (hooks, 2023, p. 28). Fomos socializados entre tantas e tantas mentiras e, para nossa sobrevivência, também aprendemos a mentir.

Ao falar sobre memória, Abdias Nascimento (2019, p. 273) afirma que “em nosso país, a elite dominante sempre desenvolveu esforços para evitar ou impedir que o negro brasileiro, após a chamada abolição, pudesse assumir suas raízes étnicas, históricas e culturais”. Ao que pontuo, do período histórico situado por Abdias, o pós-abolição, quando muito da política de nosso país foi engajada por uma postura descaradamente eugenista, visando branquear a população, não só do ponto de vista genético como, também, cultural, permanece-nos em jogo a luta do sujeito negro contra esse esquecimento forjado contra nós. A perda da imagem de uma África “congelada” em nossos corpos transatlânticos, colocada por Beatriz Nascimento ([1989] 2018), a socialização como uma prática de dominação que nos apaga e nos silencia são sentidos aos quais remonto nesta reflexão para esta busca com destino a nossas verdades ocultadas.

O esquecimento, aqui pensado, vem como arma letal a fim de nos tirar do lugar de sujeitos criadores de nossa própria existência e da história; o esquecimento nos tira a ação primeira, deixa-nos, por vezes, reféns da reação ao corte, à dor, à raiva. Para bell hooks (2023, p. 21), não termos a consciência de quem somos e de onde viemos, o que ela vai chamar de “uma base firme no eu e na identidade”, é estar mais suscetível à exploração em um contexto de uma sociedade patriarcal capitalista de supremacia branca. Esta busca para com a verdade, que a autora nos traz em muitas de suas obras, como em *Erguer a voz* (2014), *Irmãs do inhame* (2023) e *Ensinando a transgredir* (2017), visa uma prática libertária e de autorrecuperação. Assentada no corpo, no silêncio, nos “lugares secretos e misteriosos” (hooks, 2023, p. 14) onde mora nossa ancestralidade, traço esta reflexão que converge com meu próprio caminhar enquanto mulher negra e artista da cena.

Falar sobre o sentido de verdade, neste caso, é estar em um terreno acidentado, de muitas provocações. Há uma tensão ao nos colocarmos diante

desta palavra, pois o colonialismo instaurou mecanismos dúbios de linguagem; uma mentira falada tantas vezes que se torna uma verdade, e verdades aceitas neste sistema que tendem a se apresentar como absolutas, universalizantes.

Por hora, deixo aberto o horizonte para as imagens que se formam no aqui e agora, e no porvir, do mergulho em uma dimensão íntima na qual se provoca a pensar sobre a *unicidade da voz*, conceito trazido por Adriana Cavarero (2011), e que vai ao encontro dos desejos envolvidos nesta ação de pesquisa. Conforme a autora (2011, p. 18-19) “a voz é o equivalente daquilo que a pessoa única possui de mais escondido e verdadeiro”. Para ela, esta unicidade, trata-se “de uma vitalidade profunda do ser único que goza da sua autorrevelação por meio da emissão da voz” (Cavarero, 2011, p. 19). Propõe-se pensar, neste caso, a voz como existência audível, o que se dá na percepção do outro e na relação.

Neste sentido, volto-me ao silêncio, ao seu mar intransferível. Trago, a partir desta matéria feita de sentimentos e ações em um corpo-experiência, a movência dessa memória dinâmica que se atualiza constantemente. Tocar esse chão oceânico beira as impossibilidades da vida, ao mesmo tempo, os desejos mais ambiciosos sobre a natureza. O que me cabe neste ínterim, e o dizer sobre suas movências, é o que estarei abordando diante do meu corpo-experiência, nos seus passos, na sua morada. Ao que, nesta pesquisa, chamei de “adentrar o espaço, pisar no chão e caminhar”, imagem-ação da minha construção enquanto mulher negra, artista da cena e que deságua no meu processo de pesquisa prática e teórica com o solo intitulado *Um discurso para minha avó* (2014) e que trataremos mais adiante.

### 3 BERÇO D'ÁGUA

Minha voz está num berço d'água. Entre cheias e estiagens. Lágrimas em longo curso, lábios acirrados e famintos. Lugar doce e amor salgado, janelas fechadas e um passado com ombros arqueados. Minha voz está num berço d'água cheio de amor e mágoas. Repleto de cicatrizes e de vontades. De algoz e de coragem. Minha voz está naquele olhar marejado que não deixou-se esconder, ardeu como ferida exposta ao mar, levantou-se para gritar, correr e lançar a louça velha das panelas, junto às roupas das gavetas e das celas solitariamente lotadas; uma voz com desejo de desintegrar-se dos ares da violência enovelada.

Minha voz está recôndita e intrigantemente serena. Tempo passado, luz baixa, revendo, na penumbra, o registro achado. O medo encontrado não mais assusta, afago. Refiz meu caderno inteiro de assuntos pela metade emprestados. Não há mais do que o desejo pela posteridade no passado em relato, o peso que o sono de dias em banzo deixou curvar, sem o que o fel deixou de amargar.

O tempo coalhou o coração molhado, depurou e depois umedeceu por dentro. Ainda depois, trouxe-lhe o frescor do vento. É bom estar em casa, inteiro-me. E por tal inteireza de amar um colo próprio, entrego minha voz para um lugar seguro, esperando que o peso esteja naquele tempo onde o leito era o rio de minha família.

Talvez seja melhor contar essa história como a procura deste rio que sobreviveu, mesmo depois da morte. Um rio que renasce e que se abre; que se esconde, mas não parte. Talvez, melhor do que possa estar nesta memória de águas recônditas, é poder deixá-la ser sua própria natureza. Revelar para não perdê-la, mesmo num tanto de cuidado e de poda. Mas antes, a qualquer impulso zeloso, a qualquer instinto protetor ou devastador, a natureza trata tal qual uma ressaca. Eu caminho, eu sigo as marcas d'águas. Tem tempo, tem desmoronamento de muros. Tem novos caminhos se formando no cair da ressaca, e uma enxurrada de águas que lava e resgata.

O caminho de um rio é sempre o de encontrar mais água, qualquer que seja o curso dele, é o da continuidade da vida em seu todo. A história do desencontro das águas é a do soterramento, da canalização, do

envenenamento, do estupro; é a morte da nossa íntima ligação, do empobrecimento dos nossos recursos enquanto espécie humana habitante deste planeta.

Recursos naturais de fonte límpida tornam-se cenários mórbidos, onde a natureza procura resistir pelas suas vias e intenções com uma força genuína. Pisar no chão e não encontrar a terra, e não encontrar a água é pisar no chão e ver o passado em ruínas atualizadas, em obras para comportar o aparato que estrutura uma cidade. Ser cidade, hoje, é ser com seus órgãos artificiais de funcionamento de tudo que se ergueu com séculos de colonização, exploração e de destruição da forma de viver no território pré-colonial, do seu viver tradicional.

Se o passado nos mostra que sim, que certo tipo de humanidade foi capaz de criar a ideia de mercadoria<sup>11</sup> e pô-la em prática com atos como a escravidão de povos de origem africana e povos indígenas, e com isso formar a base e a estrutura econômica necessária para ditar as regras e as ideologias de um mundo “global”, podemos perceber o peso dos interesses exploratórios de manutenção de poder desta sociedade que se estabilizou sobre a população que precisa do chamado trabalho e paga a arrecadação na dose do dia a dia.

Parte-se da ideia das tradições que têm origem no sentido do tempo que a natureza tem para crescer e se tornar madura, como o tempo que um conhecimento é colocado em prática por gerações e vai se aperfeiçoando. Quantos milenares anos uma floresta Atlântica viveu para ser o que era? Quantas mãos indígenas, neste continente tão próximo e grande, entre si cooperaram na prevalência de um complexo e rico ecossistema cultural como o desta terra tão explorada? Alguns dias arrancam da terra centenas de anos, alguns meses provocam a morte que se alastra num rio infestado de mercúrio. O tempo pede tempo para tentar conter a máquina e a mente que corroem a vida em troca de dinheiro e de um oco poder.

No percurso que trago nesta pesquisa, apresento meu lugar de partida e partilha, meu berço de mar em meio a cidade em que habito, cortada por grandes embarcações e terminais de partidas e chegadas; afinal, falo de uma região determinada por um grande complexo portuário, o maior porto da

---

<sup>11</sup> Ailton Krenak, em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), coloca em questionamento a formulação de humanidade defendida no período do Antropoceno e mostra como esse mundo é projetado para ser consumido como uma mercadoria.

América Latina. Neste capítulo, serei ser e cidade, compondo lembranças e esquecimentos em uma *escrevivência* afetada pelo ato de habitar. O mar, novamente, é a referência para todas as movimentações e ações, já que tudo depende dele. Sigamos por este berço que, para minha chegada, foi por uma estreita passagem.

### 3.1 A travessia

Cresci sabendo que morava em uma ilha. Quando criança, andando com meus mais velhos, ficava deslumbrada por ter sempre um caminho d'água em nossas passagens. Eram travessias, idas e vindas constantes pelo mar. Guarujá, esta ilha de onde parto, nomeada como Ilha de Santo Amaro, mas chamada pelos povos tupiniquins que aqui habitavam como Guaíbe<sup>12</sup>, está situada no litoral do Estado de São Paulo.

Esta cidade, com nome de origem no tronco Tupi, significando passagem estreita, tem, em cada canto seu, uma ligação como uma veia que nos mostra os significados de sua natureza. Os nomes, que saem em sopro de vida pela boca dos habitantes em conversas e andanças por este espaço, evocam as relações estabelecidas dos povos Tupiniquins que habitavam este território antes da invasão portuguesa e permanecem ecoando no tempo, cruzado e conflitante, como a imagem de placas com nomes de ruas que homenageiam aqueles que provocaram as mortes destes parentes.

Anterior à presença Tupiniquim na Ilha, sítios arqueológicos chamados Sambaquis, do tupi “tamba” (mariscos) e “ki” (amontoado), evidenciam os primeiros habitantes de que se tem conhecimento na região. Os chamados sambaquis, nome que também designa este grupo, eram formações em montes compostos por conchas e fragmentos de suas rotinas, os quais eram depositados ao longo de muitos anos (Costa, 2021, p. 12).

Pensando nesta ilha, com nome de concha<sup>13</sup> e de passagens estreitas, revejo-me em um barco pequeno (catraia), com cerca de 15 pessoas, atravessando o canal do porto de Santos, passando embaixo dos seus enormes armazéns. Nesta estreita passagem, um cheiro forte de enxofre vinha

---

<sup>12</sup> COSTA, Wendell. *Os homens da Ilha, a trajetória dos povos que formaram o Guarujá*. Guarujá: Juliana Heloíse Rosa Santos Silva, 2021, p. 18.

<sup>13</sup> A cidade de Guarujá também é conhecida como Pérola do Atlântico.

e voltava no balançar das ondas, e parecia me acompanhar até depois de desembarcar na região hoje ainda conhecida como bacia do mercado de Santos. Este trajeto, nas catraias, compõe a rotina de muitos moradores do distrito de Vicente de Carvalho, periferia de Guarujá.

Atravessar o mar pelas catraias sempre me moveu internamente. Aquelas águas calmas me embalavam de tal forma que me deixavam curiosamente próxima às pessoas que compartilhavam daquele pequeno barco comigo. Dias de chuva, dias de sol, íamos e vínhamos com uma familiaridade que cruzava os olhares e o silêncio daquele oceano, este sentimento falava-me como um “mar interior”.

Em análise cartográfica da Baía de Santos, a arqueóloga, historiadora e socióloga Erika Robrahn-González (2016) descreve esta região por onde se faz essa travessia, do lado de Santos:

Separada do continente (a oeste) e da ilha de Santo Amaro (a leste, com proporções e feições análogas) por estreitos canais, a ilha se abre, ao norte, para um vasto território lagunar (um verdadeiro “mar interior”) que a integra a uma ampla rede de pequenos rios e canais ainda hoje intensamente tomados pelos manguezais e, mais atrás, pelas matas da encosta (Robrahn-González, 2016, p. 18).

Este “mar interior” é descrito como uma área que possibilitou que os primeiros navegantes europeus viessem explorar esta região, devido a suas características fisiográficas, visto que eles “penetrando o ‘mar interior’ a partir do mar aberto, descobriram águas calmas e espaço amplo para manobrar e lançar âncora no porto seguro e abrigado” (Robrahn-González, 2016, p. 18).

Espelhando-me nestas águas calmas com ligações orgânicas entre rios e manguezais, mas profundamente marcadas, eu busquei adentrar este espaço de terra que percorria o caminho onde fui criada, neste distrito chamado Vicente de Carvalho. Esta denominação, dada em homenagem ao poeta santista, neto de Antonio Botelho<sup>14</sup>, escravocrata que tinha terras na Ilha de Santo Amaro, encobre um nome bem mais antigo, de origem Tupi-guarani, e muito popular entre os seus moradores, especialmente os mais velhos: Itapema, significando “pedra quebrada mais de uma vez”, aludindo às características dos pequenos morros na região (Costa, 2021, p. 60).

---

<sup>14</sup> COSTA, Wendell. *Os homens da Ilha, a trajetória dos povos que formaram o Guarujá*. Guarujá: Juliana Heloíse Rosa Santos Silva, 2021, p. 32.

Itapema, o nome que gosto de dizer quando me perguntam de onde vim, por onde piso, quem é minha mãe, quem foi meu pai. Fala-me sobre seus avós? Quais são suas memórias com eles? Sua avó Maria José, a Costina. Sua avó Tereza. O avô João, o avô Rosa. Itapema, um nome imaginário, um nome calcário, um poema. Uma forma de ecoar. Uma palavra para trazer o encanto da força do tempo. Dizer do Itapema em primeira pessoa não me traz só.

Partir de uma cidade para outra, de uma imagem para outra. A minha imagem então olha o *abebé* e vê Costina. Sua face risonha que o sol lhe tinha. O sol e ela estavam próximos, isso constatei na infância e na adolescência. Depois, sabendo do seu caminho até chegar a Itapema, isso foi ficando ainda mais ensolarado. Ao final da década de 1950, Costina migra para Guarujá; ela vem fazendo um movimento que outros irmãos seus fizeram antes e que outras pessoas fazem partindo do Nordeste brasileiro para o estado de São Paulo.

Itapema, esse distrito que se formou pelo contingente de famílias que vieram de diferentes partes do nordeste brasileiro, hoje carrega traços e sotaques de cada lugar e região dos que para lá se deslocaram. Andando pelo distrito, veem-se diversas casas de artigos e produtos nordestinos, cada qual com uma identidade, referenciando o seu Estado, ponto forte no comércio popular, uma das principais fontes econômica e cultural da região. A formação desse distrito agrega uma complexidade de diferentes culturas nordestinas, como também de uma migração em menor escala de outros Estados.

Segundo o historiador Wendel Costa (2021, p. 61):

Desde 1893, o Itapema passaria a sediar a estação que conduziria os turistas até a vila balneária de Guarujá, poucos quilômetros à frente. No futuro distrito passariam a viver muitos trabalhadores navais, estivadores, marítimos e agricultores dos sítios cultivadores de bananas. Em um aumento populacional desenfreado, a cidade de Santos começaria a transbordar para o outro lado do estuário, fazendo com que o número das pessoas aumentasse de forma considerável, em especial no bairro da Bocaina, antiga vila de pescadores.

Nessas constantes chegadas migratórias atravessando décadas, a região do distrito de Vicente de Carvalho foi se transformando com a formação de uma população de predominância nordestina. Wendel Costa (2021, p. 63) analisa que ao fim da década de 60:

O cartório de Vicente de Carvalho já contava, sozinho, com quase 18 mil assentos de nascimento desde a data de sua criação. As folhas, em sua maioria esmagadora, traziam o nome de filhos de famílias que vieram do sertão nordestino. Desde os primeiros aos últimos registros, muitos são os herdeiros de sergipanos, cearenses, paraibanos, que passaram a servir a cidade como carpinteiros, mecânicos, comerciantes, operários.

Olhando para estas imagens que nos ligam ao passado e tendo a minha frente este lugar chamado Itapema, vou traçando um caminho o qual reconheço na sua forma mais uterina: a água. Este lugar, aqui evocado, é um lugar com solo de várzeas e manguezais, cortado pelo rio Acaraú (Costa, 2021, p. 60). Duas avenidas, as chamadas Thiago Ferreira e a Avenida Santos Dumont, são grandes eixos que atravessam o Itapema em direção ao centro do Guarujá, formando um trajeto no qual seus dois extremos vão ao encontro do mar. No início da ocupação deste território pela elite paulista, este trajeto era feito de trem, segundo os pesquisadores João Emilio Gerodetti e Carlos Cornejo (2001, p. 124):

Os passageiros que chegavam pela São Paulo Railway dirigiam-se ao ponto de embarque no cais, situado perto da Alfândega. Barcas a vapor, que atracavam numa estação flutuante, faziam em 15 minutos a travessia do Canal de Santos. Próximo ao desembarcadouro, já na ilha de Santo Amaro, funcionava uma ferrovia de bitola estreita de onde saíam os trens que conduziam os visitantes ao Guarujá, num percurso de dez quilômetros, através de belas paisagens de natureza exuberante.

A linha férrea, na época, era chamada de “*tramway*” a vapor (Nestor *apud* Gerodetti; Cornejo, 2001, p. 124). Consistia em pequenos vagões elegantes que atravessavam o atual distrito de Vicente de Carvalho, à época com uma paisagem extensa de mata e plantações de bananeira.

O projeto da vila balneária de Guarujá nasceu com uma única finalidade: ser um local de veraneio para a elite paulista desfrutar. Analisando este aspecto em obra de 1965, Diva Medeiros (*apud* Gerodetti; Cornejo, 2001, p. 131) afirma:

Guarujá é um centro essencialmente balneário, de luxo. É a cidade-expectativa, onde tudo gira em torno do turismo de fim-de-semana ou temporada. É a cidade fictícia, com uma orla de prédios de apartamentos finíssimos, desocupados a maior parte do ano, cujo desabrochar contínuo dá idéia (*sic*) errônea do crescimento da população. É uma cidade de contrastes.

A intensidade dos ganhos cafeeiros paulistas trouxe uma pujança à ilha de São Vicente, onde está localizada a cidade de Santos, ao desenvolvimento do Porto, em especial, e aos projetos de expansão e efetividade da região. Eis, então, o contexto que a criação de um balneário, torna-se um projeto para a ilha. O projeto “incluía elegante hotel, cassino, e a construção de 46 residenciais [...]” (Gerodetti; Cornejo, 2001, p. 123). Neste plano, estava também a linha férrea que transportava os passageiros, juntamente com o primeiro serviço regular de navegação entre a ilha de Santo Amaro e Santos.

Uma linha de ferro, que desemboca no mar, passa por cima da irrigação, das veias do coração. A terra tem seu som, seu silêncio, sua voz. Aqui, andando com cuidado, ainda se observa algo quando uma neblina pela manhã aparece e inebria a visão estarecida de ver os meses se repetindo na rotina modernizada. A cidade dos prédios altos em volta da orla não é maior do que as casas que habitam os morros e as periferias. É um desejo de crescer, um desejo de subir, mas o chão daqui é de lama. E lama é nossa água mais velha, é nossa mãe- avó. É Nanã<sup>15</sup>. Lama guarda seus segredos, protege bem os seus rios e alimenta uma vida essencial. Lama é permanência. Aterrorar a lama é aterrorar o coração, conseqüentemente, a voz. Qual voz fala sem coração, qual som soa sem pulsação?

Quem sabe pisar na lama, sabe que o pé tem que ser respeitoso, o percurso é lento e com cuidado. Quem sabe pisar no chão de terra, sabe também pisar na lama e viver a partir dela, com a história dos seus passos. As primeiras moradias em Itapema foram feitas sobre a lama, convivendo com ela, os moradores que chegavam tinham o desafio de morar numa região de morfologia delicada, com áreas alagadiças, vegetação de várzeas e manguezais.

Desde que se iniciou o processo de migração para o Itapema, a população teve que lidar com a falta de infraestrutura de saneamento ambiental, movendo habitações construídas em terrenos alagadiços e sujeitos a riscos geotécnicos, diante das necessidades de sobrevivência que os impunha esta nova condição. As estratégias diversas utilizadas pela população para viabilizar, de modo autônomo, soluções para suas demandas

---

<sup>15</sup> Nanã é tida como a senhora dos pântanos e águas paradas, manuseia a lama que cria a vida e a morte (Jagun, 2015, p.233).

habitacionais, em face do desvalor de iniciativas governamentais dirigidas à questão, mostram sua origem histórica.

É natural pensar que o processo de assentamento das famílias que aqui chegaram passou também por um processo de alteração do bioma natural da região. As primeiras casas, feitas de forma improvisada, foram se moldando conforme as ruas começaram a aparecer, com o aterramento.

Era preciso habitar, residir, construir para trabalhar. Ao longo das décadas que os diferentes migrantes se instalaram na região, as áreas mais próximas à orla das praias, não somente o que se configurou como o centro, no ponto do Grande Hotel La Plage<sup>16</sup>, como também outras extensões, tais quais as praias da Enseada, Pernambuco e Perequê, já eram ou estavam sendo ocupadas por grandes empreendimentos residenciais e hoteleiros. As regiões onde o mangue prevalecia, que não eram somente no Distrito de Vicente de Carvalho, eram zonas esquecidas e desvalorizadas pelo recente município e, por isso, uma localidade possível de ser ocupada pelas famílias que ali chegavam em busca de construir uma nova vida.

O crescimento populacional, entre os anos de 1960 e 1980, acentua-se com o fervor do setor imobiliário que, nesse período, cresce aceleradamente e traz a necessidade de mão de obra na construção civil. A oportunidade de emprego na estiva do Porto de Santos atraía cada vez mais gente para a Baixada Santista, bem como a construção da Rodovia Anchieta, inaugurada em 1947, ligando São Paulo à região da Baixada Santista, lançavam a promessa de uma vida melhor com o fervilhar da oferta de trabalho na região.

Esta configuração histórica e social trouxe uma demarcação espacial para o território. É forte, ainda, a lembrança de como era incômodo ir até a praia na minha adolescência. Com os olhares alheios que pareciam me “desautorizar” o tempo inteiro, era como se ali não pudesse ser um lugar que eu pudesse pertencer. Estar diante do mar era ter que transpor uma barreira socioeconômica, geográfica e emocional. Parecia que aquela parte da cidade, desenhada pelo mar, pertencia a algumas famílias que, curiosamente, só vinham até a cidade durante a temporada. Era raro ver alguém da minha cor e localidade desfrutando daquela paisagem tão bonita, o comum era vê-los a

---

<sup>16</sup> Construído em 1893, e refeito em decorrência de um incêndio em 1897, foi um luxuoso hotel, principal ponto de encontro da elite paulista que vinha ao Guarujá.

serviço daquela outra população, predominantemente branca. Segundo Wendel Costa (2021, p. 34):

Um mapa produzido pelo IBGE em 2010 constatou, ao relacionar os espaços de moradias dos cidadãos guarujaenses com sua autodeclaração racial, mostrou o resultado da desigualdade racial ainda existente, uma vez que áreas centrais do município de Guarujá eram locais de residência de pessoas predominantemente brancas, ao passo que os ditos pretos e pardos ocupavam, em sua maioria, regiões periféricas, como encostas de morros e bairros menos favorecidos em termos de estruturas básicas.

Compor esta escrivência afetada pelo ato de habitar neste lugar chamado Itapema é falar sobre uma história que inclui não somente a de minha família, mas a de um movimento de diversas famílias, sobretudo nordestinas, migrantes. Falar sobre as condições que esta cidade lhes recebeu, chama-me a atenção para a forma como estas famílias conseguiram subverter tais circunstâncias desfavoráveis à sua permanência, conseguindo, de fato, habitar aquele espaço, transformando-o em um lugar.

Para a geógrafa e historiadora Livia de Oliveira (*apud* Marandola Jr.; Holzer; Oliveira, 2014, p. 11): “Conhecemos o nosso lugar; cada um tem seu lugar. Assim sendo, onde vivemos, nossa residência, nosso bairro inteiro, se tornam um lugar para nós. A própria pátria, vista como nosso lar, afetivamente se torna um lugar”. Oliveira (2014, p. 12) ainda nos alerta para o fato de que nós nos ligamos ao lugar quando este adquire um significado mais profundo ou íntimo, não importando se ele é um local natural ou construído. Quando vejo este lugar chamado Itapema e tenho a possibilidade de falar sobre ele, faço uma travessia para esse espaço caudaloso, cheio de conexões e marcas. Aquele que eu chamo de “mar interior”, onde me sinto e me reconheço pulsante, onde meus nervos detectam cada toque a sua superfície.

Para Oliveira (2014, p. 11) “o lugar é segurança e o espaço liberdade”. Daniel Munduruku (2024, p. 30), relendo a história indígena de São Paulo, conta-nos que talvez tenha sido a saudade a causa do desejo de ser livre. Sua história, percorrendo os significados do lugar Jabaquara – terra de promessa de liberdade para muitos escravizados em fuga – fazem-me reler esta saudade que também habita os meus mais entranhados desejos. Os nomes indígenas, cortados por arranha-céus na capital Paulistana ou no lugar Itapema onde fui criada, são ligações, coração, veias e artérias aterradas por onde carros hoje trafegam.

“O mar, esse gigante que lhes lembrava a impossibilidade de voltar pra casa” (Munduruku, 2024, p. 28) traz, no sopro dessas palavras, a revelação do lugar deste sentimento chamado saudade que, para muitos antepassados de origem africana, significava a realidade do não retorno. E para nós, descendentes, ainda nesta sociedade colonial, coloca-nos em situações por vezes análogas às do passado, mas com “novas roupagens”, vivendo os desafios que ainda permanecem e que mudam somente na aparência.

Andar por este chão aterrado, entretanto, não esconde suas origens. Quanto mais se anda, mais água se encontra. As águas que brilhavam sem nunca gotejar nos olhos de minha avó me fizeram as primeiras perguntas na infância. Foi assim que, no decorrer desta pesquisa, percebi que estava diante de um caminho d’água movimentando-se como uma maré de saudade.

*Caminhando com a voz de tantas perguntas, de histórias porosas, de profusões juntas, eu procurava por você, Costina, e por suas marcas d’água. Lembro-me de andar naquele sol forte do meio-dia, passando pela rua das Torres em direção à casa de minha mãe, onde você me deixaria, após ter passado a noite em sua casa. A rua era grande, eu era pequena, e parecia do seu tamanho porque você estava sempre a me olhar nos olhos. Andava com as mãos dadas a sua, protegendo-me dos poucos carros que passavam naquela rua de blocos. Lembro-me do silêncio em que você me contava não estar só, apenas com Deus e ninguém mais. Lembro-me do seu colo em abrigo, da sua paz. Na sua casa, tudo aquietado, a TV, o rádio de pilha, uma vontade de não sair do teu lado. Era simples o que estar lá me mostrava, era uma verdade que nunca faltava.*

### 3.2 Estação Sergipe

**Figura 1** - Registro de viagem a Malhador.



**Fonte:** Arquivo pessoal. Foto: Juliana do Espírito Santo da Silva, 2022.

Costina, assim era chamada minha avó por seus irmãos e irmãs. Costina partiu de Malhador-SE para o Guarujá ainda muito jovem, menina moça, como diziam os mais velhos, numa viagem longa de ônibus por mais de três dias. Na memória, os dias passados de uma viagem que aconteceu há tanto tempo ganham mais números e linhas, e são reticentes e recontados. Na época em que minha avó saiu de Malhador, sua terra não havia ganhado título de cidade, mas tinha a referência de sua história em cada pé alto de árvore, em toda extensão de terra abraçando o inhame; de boi ruminando mato e de goles d'água nos pequenos açudes.

A cidade de Malhador está localizada no centro do estado de Sergipe, na região agreste, em um planalto cheio de vida, de sombra de árvore, de fruta grande e pequena, de raiz, de grão, de folha, comida farta e muito trabalho no roçado e no cuidar. A agricultura familiar é a vida, a base de quem nasceu à época da minha avó ali. O inhame e a mandioca são as raízes da terra, dois alimentos profundamente associados ao sustento e à força.

Na oralidade de origem Tupi, Mani é o nome da criança indígena que morre, causando grande tristeza a todos, mas depois de ser enterrada com

as lágrimas e a fé de sua mãe, renasce como raiz, a mandioca, e passa a nutrir toda a comunidade ao seu redor.

Dentro da oralidade Iorubá, o inhame é o alimento preferido de Oxaguiã, rei de Ejigbô, e também de todo seu povo. Com os caminhos de Exu<sup>17</sup>, Oxaguiã consegue que Ogum, o ferreiro, forneça-lhe as ferramentas necessárias em sua forja para plantar o inhame e, assim, tirar seu povo da fome. Com o conhecimento de Ogun e o cultivo do inhame, Oxaguiã pôde dar o sustento que ele e seu povo precisavam.

Em seu livro *Irmãs do inhame* (2023), bell hooks destaca este alimento como um símbolo de força e sustentação da vida para as comunidades negras. “Em qualquer lugar onde as mulheres negras vivem, nós comemos o inhame. O inhame é um símbolo de nossas conexões diaspóricas” (hooks, 2023, p. 19-20). O sustento é a comida para o corpo, e o espírito, o indivíduo no coletivo que se liga à natureza sagrada. Uma junção de valores e conhecimentos que criam uma relação de comprometimento com ciclos da vida. Há um gestar de experiência que é compartilhada, o sustentamento de uma comunidade que envolve a força do sustento coletivo.

Lavrar a terra tem a marca das mãos de milhares que foram desgarrados. O plantio desta memória está, também, mensurado na dor, as chagas das mortes fincadas no chão latejando em banzo. Dor e amor se tocam com a contradição de reviver a terra que naturalmente dá o sustento, mas que vem ao longo de séculos de domínio com a exploração.

A escritora bell hooks nos encoraja a contar nossas histórias, segundo ela (2023, p. 23), o “ato de contar nossas histórias nos permite nomear nossa dor, nosso sofrimento, nos permite buscar a cura”. Curar. Recuperar. Reconciliar. Cuidar... Esta ação, que me envolve nessa escrita, no tanger das palavras, no fazer e ser em pesquisa, moveu-me até Malhador no ano de 2022, e me trouxe uma viagem repleta de sentimentos e recordações; viagem esta empreendida no intuito de reconciliá-los.

Minha relação com esta cidade inicia-se na infância, quando minha avó pedia uma vez ou outra, a cada uma de suas três filhas para responder ou ler as cartas que ela trocava com sua irmã, Celina, que morava em sua cidade natal. Não me esqueço do dia que contei a minha avó que já estava sabendo

---

<sup>17</sup> Èsú rege a comunicação; a energia sexual, a dualidade humana e os caminhos (Jagun, 2015, p. 218).

ler, que havia aprendido na escola. Atento-me à lembrança da emoção que estava sendo trazida para seu rosto e, em seguida, respondida, na permissão dela em me deixar ler uma das cartas que já estava pronta para ser enviada a sua irmã.

O sentir foi ganhando ainda mais sentido com o passar do tempo, quando as palavras da memória que estavam na carta foram indo com maior frequência ao meu encontro. Eram tantos os nomes na carta que li para minha avó, era tanta a saudade que tinha em cada lembrança que ela mandava para seus entes queridos. Eu ainda me lembro, como quem aperta o próprio colo, dos olhos dela a reviver com a minha leitura o que ela pediu para ser escrito:

*Sentei-me à mesa  
E deixe a mão  
Descascar  
Lentamente  
Um punhado  
De amendoim cozido*

*O chapéu  
De napa  
Refrescava a imagem  
De Francisca  
Minha bisavó*

*Casada, jovem tornou-se  
viúva  
E em caminhadas  
Com sacos de farinha  
De mandioca  
Percorreu de madrugada  
Para alvoradas*

*Em sentido de  
Vender na cidade  
E dar de comer  
Aos dezesseis filhos  
Dentre nove paridos  
E sete adotivos*

*Só percorrendo  
Conhecemos o caminho  
Só nesse chão  
Estrada de Meu Deus  
Mãe  
Havendo mata*

*E inda mais mata  
Roçador e enxada  
Que se estende as mãos  
Ao céu para agraciar*

*E pela vida passar*

*Para nos apreender na gente  
No corpo que a vida sente  
E vai construindo  
A macaxeira, a fomalha  
A quentura de uma casa  
O forro que a lua sobrepassa  
A crua ganância do homem  
não vê  
A pura abundância da  
natureza  
Quilombo foi família, fortaleza  
Estancou a ferida da matança  
Riscando no vento seu nome  
E em cada golpe uma  
carranca*

*O sangue com suor frio  
Ardia quente o medo  
Vencido naquela coragem  
De quem jamais seria  
Um perder-se vazio  
No bruto fel da ruindade*

*Banzo  
Imenso mar  
Banto  
Sergipe  
Eu sou onde estive?*

*Teu verde  
Forma montanhosa  
Formas  
Crosta e costas*

*O bem de aqui estar*

*Casulos em suavidades fartas  
O beijo doce  
Pequenos arbustos  
E grandiosas falas*

*Flores miúdas, bonitas  
Para não deixar de sonhar  
Centenárias Jaqueiras  
Para a vida não acabar*

*Eu hoje piso  
No chão de minha avó:*

*Malhador,  
Terra onde  
O boi descansa à sombra*

*Amor de Cristo  
Pelo pai São José  
Ao lado de irmã Dulce  
Conhecida Santa de fé*

*Eu hoje piso  
E permito pedindo  
Passagem  
Para dançar*

*Com coragem  
Como imagem  
De quem venceu  
Algumas batalhas*

*Hoje piso  
O chão de Dona Costina  
Saúdo, saúdo minha avó  
Mulher que jovem  
Inda moça menina*

*Partiu desta cidade  
Para Guarujá-Itapema  
Ilha em forma de Dragão  
Chão de lama e de lema*

*Pérola de olhos  
Tão caudalosos  
Como sonhar e chorar  
Na Serra do Mar*

*Sua Neblina  
Acumulada  
Em descidas  
E Subidas*

*Em paisagens  
Tupinambás  
Remando  
Esquecidas*

*Fibras e fibras  
Que nos dão passagem  
Agradeço*

*Como sonhadora  
Viajante  
Como mulher  
Filha  
Amante*

*Da vida  
Pelo Tempo  
Das idas  
Pelo vento*

*Das folhas  
Frescas na orvalhada  
Curando as marcas  
Agradecendo o sopro da fala*

*Da voz Faisão  
Avoa avoa  
Pega  
impulso  
Do chão  
Aves Marias*

*Sóis voz  
Coração*

Registro de viagem a Malhador, Juliana do Espírito Santo da Silva, 2022.

Minha avó, como a maioria das pessoas empobrecidas economicamente em sua época, não chegou a ser alfabetizada, mas tinha uma grande leitura da vida. Trabalhou como empregada doméstica em casas de famílias com poder econômico na cidade e criou sete filhos, frutos de seu

casamento com meu avô, João, homem negro vindo de São Cristovão-SE e que, na região da Baixada Santista, passa a trabalhar na estiva do Porto de Santos. O sentido da sua vida passa a ser refeito quando ela se coloca, depois de três décadas casada com meu avô, frente a uma separação forte e gritada, como um ímpeto de dor.

Ao lembrar o momento em que estive com minha avó na sala de sua casa, segurando a carta, parece até que ela se abre novamente e eu vejo, naquelas linhas, um pouco do que tentei compreender diante do sentimento profundo que sempre foi olhar nos seus olhos. A menina de mais de vinte anos atrás queria compreender aquele olhar marejado, como se pudesse, então, resgatar algo em seu passado e cuidar dele como ela me cuidava. Hoje, olhando naqueles olhos da memória novamente, percebo que o traço de uma letra, na voz ou no papel, carrega uma subjetividade que jamais será alcançada, e isto é o respeito à vida e à humanidade que ninguém deve tirar. Por outro lado, olhar para a minha subjetividade ao longo desses anos me fez perceber uma história longa cheia de confluências não só afetivas, mas em seus ciclos de violência.

Os nossos olhos são diferentes, os meus e os dela, os nossos olhos são duas frentes como mais de seus quantos anos para trás. Não se vê através do olhar do outro, nem dentro de si mesmo às vezes se compreende, talvez não se deva compreender, e sim abrir-se. São fluidos de um corpo que, em momento de lembrança, deixamos passar por meio da escrita o que é de si para o outro alguém. As línguas enraizadas na memória guardam as histórias que são contadas pela voz da confiança, do vínculo e do afeto.

Ao chegar a Malhador, deparei-me com uma volta ao redor do tempo. Pisar naquela terra me acolheu com um amor profundo, que moveu todas minhas dimensões corpóreas. Eu estava diferente, eu estava como eu sentia que eu era, e era. Então, fez mais sentido a subjetividade da voz que era minha e da avó que eu conhecia novamente.

A voz também dá voltas e se reencontra consigo mesma, como encontrar vozes que, apesar de nunca terem sido ouvidas antes, podem soar como se sempre estivessem por perto. Assim foi conhecer os filhos das irmãs e irmãos de Costina, em Malhador; saber a partir da memória deles um pouco mais sobre ela e a vida daquela família grande de 16 irmãos.

Malhador, misto de força e ardor. Ouvindo as histórias nas andanças pela cidade, percebi prontamente a importância da terra na vida dos seus habitantes. A história de Malhador se conta pela criação de animais, primeira e principalmente o boi. Esta tradição, narra sobre o desenvolvimento do território, que nasce no trânsito de vaqueiros entre as cidades vizinhas Riachuelo e Itabaiana. Ali em Malhador, os vaqueiros tinham um bom lugar para descansar e, com o passar do tempo, uma estrutura hoteleira foi sendo criada, o que começou a atrair mais pessoas para a região.

A ligação cultural dos habitantes com o boi em Malhador e com a figura dos vaqueiros está presente em diversas expressões, como vestuário, festividades, folguedos, culinária e artesanato. A interioridade da linguagem e da comunicação se expressa de diferentes formas, numa identidade comum referente a uma história de formação que possibilitou o viver na região.

Boi que é expressão de memória, de chão, de terra, de gente, de língua e força. Conforme a antropóloga Elena Andrei (2012, p. 4), enquanto folguedo, o Boi expressa uma simbologia de poder, força e vitalidade, carregando a influência dos povos originários Indígenas, Europeus e Africanos em diáspora, estes que tinham o Boi como um animal sagrado desde o antigo Egito até os Reinos Nigerianos e Bantos.

Apesar de haver muitas variações da história pelo Brasil e incorporação de diferentes personagens conforme as especificidades culturais e locais, existe uma narrativa central que o auto, como tal, conta. O ponto central da história é quando Catirina, mulher de Chico, comumente retratados como um casal negro, diz a ele, depois de engravidar, que deseja comer a língua do Boi. Chico é quem cuida do valioso Boi aprisionado na fazenda do Patrão e a ele cabe decidir romper ou não com o que está posto. A ação dramática se desencadeia quando Chico corta a língua do boi e, simbolicamente, rompe com este silenciamento, pela urgência da voz de Catirina, que expressa, em seu ventre, o desejo de mudança para a construção de um mundo com mais justiça social. Pensar na força de transgressão que a língua do Boi representa em fonte de memória refaz um traçado de lutas que continuam sendo travadas ainda hoje.

De um chão de lama para um chão de terra batida. Dois solos ricos, importantes, diferentes, prevalentes, os de Guarujá e os de Sergipe. Não havia

como não sentir pelo meu *ib*<sup>18</sup> a energia vital que nutria o meu passo ali, naquele momento dançando por dentro e por fora. Havia um ritmo, uma cadência reencontrada, que então podia compreender o que a distância afasta, mas não apaga.

A marca do tempo não significa a do esquecimento. Existe uma memória que vence a morte, que ganha vida mesmo diante do esquecimento, pensava. Até o apagamento e o silenciamento sucumbem quando um corpo lembra, quando uma memória se põe a viver novamente, a ser movimento. A expressão que eu procurava esteve sempre no corpo, inteirava-me.

A prosa de horas e horas com meus primos, o poder da saliva que dançava em ritmo de festa, acordando o corpo vivo; dialetos antigos que iam sendo resgatados. Uma linguagem amniótica era movida para um renascimento. O entendimento sobre renascer implicava na presença da morte enquanto momento transitório, de passagem, de movimento. Pensar em renascimento era perceber que a existência da morte é uma atuação simbólica, mesmo quando física, de um processo de trocas; mudanças.

Nos dias passados em Malhador, pude ver e sentir a terra como matéria e substância interna de uma acolhida que me tornava presente num espaço no qual eu me sentia pertencente. Pude pensar quão significativamente nossos sentimentos se afetam quando se encontram com situações familiares. Aquele jeito de tratar, de conversar, aquela forma de se portar. Naqueles ensolarados dias, todo momento se fazia existir. Se a lembrança pode alcançar o momento de vivacidade, diria que a presença de quem somos toma corpo quando um lastro de laço se une. Ali, um lastro de laço se uniu a mim, um passado se atou ao presente: uma história rompida pela violência sistêmica, como são submetidas as vidas da maioria das pessoas afroindígenas e empobrecidas historicamente neste país, ganhou, enfim, uma possibilidade de encontro. Um significado se formou, onde havia uma busca desta inter-relação.

Estar em Malhador me reviveu em uma dimensão espiritual. A memória que procurava estava adormecida, não no sentido de um arquivo que pudesse se resgatar, mas no sentido de uma ligação que estava se refazendo;

---

<sup>18</sup> Partindo da filosofia de Kemet (Egito Antigo), a filósofa contemporânea Katiuscia Ribeiro (2017) resgata, em seu trabalho, o conceito de *ib*, que representa o coração, um receptáculo da força ancestral que vem através da gota de sangue, que por ele é bombeada para formar outra geração. *ib* é a filosofia da continuidade que compreende o coração como órgão da memória e da ancestralidade, daquilo que mantém-se vivo ao passar do tempo.

na força dos laços invisíveis que temos uns com os outros compartilhando a vida nesta terra. Naquelas conversas que faziam curvas enormes, nas caminhadas por ruas de terra e farta vegetação, eu ia sentindo dentro de mim algo se recolocando, uma força da natureza se religando.

Foi em um final de tarde que soube de minha bisavó pela primeira vez. As palavras entoaram, acompanhadas de uma fotografia no documento de identidade que fora cuidadosamente guardado. Costina foi a filha caçula de Francisca, minha bisavó que conhecia pelas palavras de meus primos em Malhador. Francisca foi mãe de dezesseis filhos, sete seus e seis adotivos. Casada com meu bisavô Tertuliano, tornou-se viúva ainda jovem e seu sustento se deu durante toda sua vida com o cultivo da macaxeira. Na casa de farinha, onde era preparada, e na roça em que se colhia a maniva, todos os filhos trabalhavam desde criança.

Foi com surpresa que soube também que Francisca tinha sido homenageada com uma placa com seu nome na esquina de sua casa. Como exatamente isso aconteceu? Pensava nas dimensões simbólicas que aquilo representava e me vi diante das referências que tinha, com os nomes escravocratas escritos nas placas da maioria dos lugares que conhecia. Como se estes lugares estivessem caminhando comigo, fiquei imaginando qual caminho foi traçado pela minha bisavó para aquela placa estar ali. Mas não obtive uma resposta, a passagem do tempo em que aquilo ocorreu perdeu-se em detalhes entre seus entes queridos. Assim como detalhes sobre a possível origem de minha bisavó. Revendo a fotografia não era possível dizer, apenas sabia que ela carregava um sobrenome português, assim como todos os que eu conhecia em minha família paterna e materna.

O sobrenome marca nossa história de esquecimento e apagamento a partir do momento que foi uma marca imposta para os escravizados e seus descendentes ser propriedade do outro. Para uma pessoa negra na diáspora é quase impossível saber a real origem étnica de seus antepassados por todo estilhaçamento feito em torno do nascer e do viver da população negra escravizada; a perda do nome e sobrenome de origem constata-se como parte deste projeto de aniquilação da identidade.

Considerar o que necessita ser suscitado, o que ficou estancado, o que se remediou, o que se incorporou, o que renasceu, o que se aprendeu. Trazer o esquecimento como fonte dupla de uma continuidade e de um fim

convergia aos meus próprios ciclos e aos caminhos que segui nesta pesquisa. Ir ao reencontro de minha avó materna e, posteriormente, minha bisavó, foi em parte suscitado pela vontade da memória diante de uma luta contra o esquecimento, e de perceber o quanto o jogo deste embate se fazia presente em todos os níveis da minha existência.

A necessidade inicial era não deixar aquelas lembranças se apagarem, pois elas se formaram num espaço afetivo recordativo nos quais, em certa medida, eu me via com uma inteireza, mesmo diante dos fragmentos retalhados que compunham, ali, minha noção de identidade. Mas, ao conhecer Malhador, este sentimento foi sendo percebido de outra maneira, como uma construção de fortalecimento interno, uma ligação diante da vida, a quem somos parte pertencentes, deste cosmos, deste corpo-mãe-terra onde partilhamos a existência.

Havia um lugar marcado dentro de mim, e este lugar queria se curar e se libertar. Neste lugar, cheio de fissuras, havia alguém que desejava saber, conhecer, ser alimentada pelas histórias de sua família. Mas o que esta viagem me fez perceber não foi um encontro com o passado, e sim um encontro com o presente. Pois, neste encontro, percebi que minha maior possibilidade diante de tal esquecimento que me assolava era estar verdadeiramente presente. A força de pisar no chão sem deixar marcas, uma respiração em compasso com a escuta e com a batida do coração. A ligação que eu procurava como atriz em uma sala de ensaio estava pulsando naquelas andanças em Malhador. Era um passo que tinha sentido e inteireza de ser.

### **3.3 Chorar desaba, desata**

Adentrar o espaço, pisar no chão e caminhar.

Um princípio. Na sala de ensaio esta ação conduzia meu corpo: aquecer e sensibilizar os pés, quadris e coluna; os olhos, a musculatura da face, a voz. Sentir o coração e a respiração, vibrar e expandir a energia. Uma forma de organizar o corpo no espaço e de organizar o espaço no corpo. Nos limites de um e de outro, tinha-se uma história que estava sendo contada ao longo desse caminho.

Então, volto ao princípio. Onde se estava adentrando? Que chão era este? Por onde e com quem se estava caminhando? Quando dei os primeiros passos do que viria a se tornar o motivo desta pesquisa, foi em 2012, no meu trabalho de conclusão de curso em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Londrina. Nessa primeira passagem, havia uma busca, uma procura pela minha avó materna, a Costina. Quem eu havia internalizado em ternas e profundas lembranças de nosso convívio na minha infância e adolescência. Mas, durante este processo, eu me reoriento, de uma forma inesperada, com a lembrança de minha avó paterna, Tereza. Mulher negra, Natalense, casada com o seu Rosa, meu avô natural de Sergipe.

Tereza estava em lugar tão guardado dentro de mim que quando sua imagem apareceu diante dos meus olhos, numa lembrança fresca e sublime, eu fiquei estarecida, pois eu era muito criança quando ela faleceu.

Estava segurando uma panela de barro em uma praça na cidade de Londrina. Andava pelas ruas olhando para dentro do que aquele barro me penetrava, buscando minha voz. O experimento, feito na Praça Rocha Pombo, atraiu a atenção de alguns transeuntes que se perguntavam o que eu estava lá fazendo, alguns dos quais se sentiram impelidos a vir até mim e a perguntar. Não havia resposta simples e lógica, apenas um olhar que respondia de volta para dentro do barro e sonorizava palavras que entoavam uma canção lamuriosa e desconhecida.

A panela era um objeto que me remetia ao espaço da cozinha da casa de minha avó Tereza. O prato com cuscuz e leite quente. O acordar cedo. A oração com o terço e o rádio que lhe acompanhava. Sua trança comprida enrolada em um coque alto como seu tronco. A pele iluminada e escura com sorriso afável que vinha junto de um olhar firme. As mãos grandes e ágeis passando linha na máquina de costura... Detalhes que me assuntavam em recordações infinitas da mesma imagem.

O barro, que encontro no início da pesquisa do que viria a se tornar uma criação cênica, tinha para mim uma dimensão verdadeira, a qual eu não sabia explicar. Diante daquele barro, pude me direcionar a um esquecimento que me afastava das respostas pelas quais eu perguntava. Onde eu estava? Quem lá estava? Quem mais estava? Aquele momento, aquela voz em lamúria foi um rompimento, um ato dado sobre o esquecimento e uma primeira possibilidade encontrada num caminho que estava, até então, fechado.

Os anos que passaram me mostraram a dificuldade do acesso ao conhecimento quando se trata de contar nossa história e da importância que isso se faz em situações como as quais a população negra afrodiaspórica vive. Rever minha avó Tereza ali, naquele instante, de um passado presentificado, foi perceber que ela estava congelada tanto quanto minha própria imagem, a qual eu me ressentia em olhos curvados. Eu, com traços tão parecidos aos dela, sem saber sua história, em pouco me lembrar do convívio, mas em calma, sentir-me abraçar o espírito, sentir o desejo de não permitir que certas fuligens em ausências continuassem. Em cada canto do nosso corpo, nossa ancestralidade vive, percebi isso no momento que senti a lembrança de Tereza em mim e, novamente, encontrando Francisca nos caminhos percorridos por Costina, achando, nestas passagens, lugares inesperados onde pude compreender minha mãe e reconciliar-me com alguns de meus conflitos.

Olhar para aquela panela de barro me embalou em um sono profundo. Como mulher negra era sempre muito confuso e doloroso olhar-me no espelho. Ser fruto de um relacionamento interracial nos traz algumas necessidades de leitura de mundo, as quais nem sempre dispomos. Como filha de uma mãe lida socialmente como branca e um pai negro, eu me sentia dividida e sem um lugar real para habitar. O eixo maternal sempre pesou mais nas minhas escolhas e nos meus afetos, o que também direcionou esta pesquisa e, talvez, este seja um dos motivos pelo qual a lembrança de minha avó Tereza tenha me surpreendido tanto à época.

O que eu realmente procurava? Aquele espaço ora adentrado, aquele chão familiar sentido, mostrou-me que eu estava a me procurar, e me revelou que ali, naquele lugar de medo, de esconderijo que eu habitava, havia alguém extremamente violentada pelo racismo. Só as águas podem explicar o que sua força cuidou de estancar. Havia alguém, mas este quem via a si sem dizer, a voz sem ação, sem poder. Havia uma ausência em torno de mim mesma, como uma parte descolada, posta de lado ao longo dos anos. A parte deixada para fora doía vertiginosamente, mas, esquecida que estava, não encontrava sua fala.

Nesta sociedade, a ausência se faz presença quando se diz respeito a um passado que ressuscita das mais profundas águas atlânticas. Em torno de nossas cabeças, giram as chagas de uma dor que o peso do corpo não dá conta de transpor. Sem ter como dizer, entalada, acuada, eu vivi parte de uma

proporção que cabe agora em histórias que se reencontram no trânsito atlântico afrodiaspórico.

O mar revolto trouxe a procura por minhas avós nas linhas de suas vidas e me desmontou e remontou em vários dias que não poderiam ser em vão. Ao rememorar o passado e encontrar nos olhos de minha avó materna o sentimento complexo que via aparecer em meus olhos, como nos de minha mãe, percebia um sentido de mulheridade que se unia a mim e ao mesmo tempo não me cabia em nossas singularidades. Evocar o passado era uma forma de reconstitui-lo no presente, podendo ter dimensão de quem se é, entendendo que somos continuidade não linear através do tempo. Os vazios, as lacunas de uma história não contada nos colocam frágeis diante dos desafios do mundo, mas saber sobre o passado humano é também saber sobre nossas barreiras. A lacuna faz parte do processo, o desvio, o hiato, a bifurcação. Talvez tenham sido estas barreiras que tenham traçado parte do meu caminho.

A linha de um trajeto que não é reto mostra as passagens que fazem caminhos variados e contornam o espaço da experiência com dizeres próprios. Estar em Sergipe, terra onde convergem os caminhos de minha ancestralidade paterna e materna, e em Malhador, especificamente, passados dez anos após dar início ao trabalho de evocar estas lembranças, foi como receber um presente, um beijo, um afago. Eu agradecia, então, a Tempo-Iroko<sup>19</sup> por sentir sua presença em meu Ôri em tão significativo ato de encontro.

Ao longo desses anos passados, a procura desse espaço líquido me permitiu mergulhar em forças e dores. O ponto que trago não é uma história vista e narrada, tampouco uma vida imaginada. Trata-se de um ponto no sentimento, uma fala no silenciamento. É como se toda densidade que um corpo carrega fosse segurado pelo sentimento que chamo aqui como “ar-dor”. Os dias foram maturando um processo de recuperação, de cuidado e acolhimento. Curar era o caminho por onde a voz começava a sair em meio a tantas quedas.

Desabei durante o tempo que fui me refazendo, isto era a necessidade que o cuidar de uma ferida profunda trazia. Precisava cair e

---

<sup>19</sup> Divindade que tem seu culto iniciado na cidade de Daomé; rege a árvore que tem este mesmo nome, assim como as árvores seculares, florestas e os ancestrais (Jagun, 2015, p. 231).

chorar, mas, desta vez, lavar. Pelas águas de Oxalá<sup>20</sup>, pelas águas da mãe lemanjá<sup>21</sup>, tudo tinha o tempo para se acalantar. Foram estes anos de feridas expostas, lacunas reconhecidas, uma partilha que decidi fazer através do movimento, a propulsão de colocar para fora o que era preso dentro e, somente assim, nesses caminhos conhecedores de histórias, eu fui dando conta das portas que estavam emperradas, das que eu precisava abrir e das que tinham de ser fechadas.

No período de sete anos, de 2015 a 2022, foram sete vezes que precisei desaguar, como uma queda d'água. Sete, um número que essa encruzilhada de terra no curso das águas me possibilitou resgatar a imagem que estava congelada, como Beatriz Nascimento ([1989] 2018) reflete. A dor de cair não significava sucumbir, mas me mostrava um lugar que eu verdadeiramente já sentia existir.

Por uma voz experiência de minha mãe, que me dizia, “filha você bem sabe o que já passei nessa vida”, era tempo de renascer, era tempo de viver. Assim, reencontrar meu choro foi o alívio que precisava para o sentimento que não me deixava falar e prosseguir. A vivência do não dizer pôde sair através das lágrimas e deixar meu corpo ávido por dentro. Estar no aqui e no agora de outra forma, não no sentido natural da mudança constante que somos nós todos os dias, mas no sentido de deslocamento necessário para que rompimentos sejam alcançados.

“Adentrar o espaço, pisar no chão e caminhar”. Este é um sentido: conquistar um espaço dentro de si mesmo é passo para ser para fora dele. Aquilo que deveria ser naturalmente tido como próprio, para nós, população negra, é subtraído. Para mim, como mulher preta neste processo reconhecido nestas páginas e na vida, reivindicar a minha voz era o latente reconhecimento da minha exclusão sobre o que via fora e o que via dentro.

Este espaço de dentro, cheio de quedas, de memórias d'água, passa a ser, então, um espaço construído com cada parte desta voz que eu reconciliava. O processo de colonização e escravização pelo qual nossa história foi marcada foi um sistema que visava destituir do sujeito escravizado o seu próprio corpo físico, o que compreende, também, o seu espaço primordial

---

<sup>20</sup> Òrisá funfun, patriarca do panteão do Candomblé, rege o início e o fim de todos os ciclos e a sabedoria (Jagun, 2015. p. 390).

<sup>21</sup> Yemojá rege a sanidade mental e a harmonia do lar. Em África, tinha seu culto nas águas doces, mas no Brasil tornou-se a mãe dos mares (Jagun, 2015, p. 230).

interior. Entre tantas aflições causadas, quantas sucessivas mortes internas eram necessárias para o nascimento de um ser dominado? E quantas foram necessárias para o nascimento de um ser que se liberta desta dominação?

Quando penso neste espaço primordial interior, vejo uma voz que mesmo em um silêncio agonizando, mesmo em gritos aterrorizados abafados, manteve-se ali sendo um restante significativo de si e encontrando lugar seguro por dentro, ainda que de difícil acesso, talvez tão trancafiado que para alcançá-lo fosse necessário se ver e se sentir do avesso.

Revendo-me do avesso, trazendo mais uma vez a minha escrevivência, torno ao meu ponto de recomeço por onde a vida se fazia migrante de uma mãe oceânica. Dos encontros que fazem a vida ser constituída de histórias, eu pensava: onde eu estava naquela imagem distante e ausente que nenhuma palavra conseguia reluzir? Para encontrar o caminho dessa voz foi preciso mergulhar nas imagens que ela trazia no seu berço. Eu estava lá, sempre estive, e a cada imagem que eu me aproximava, mais eu me reiterava. Acordar corpo e espírito, aquilo inexoravelmente amalgamado em vida, mas colonialmente estilhaçado em morte; era a fé no que eu renascia, quantas vezes fosse necessário em vida, seria esta minha língua própria e não a última palavra.

## 4 RECOMEÇOS E CAMINHOS

“Longe é a distância entre o teu percurso e o teu cordão umbilical. Longe é o útero da tua mãe de onde foste expulso para nunca mais voltar. É a distância para o teu próprio íntimo onde nem sempre consegues chegar. Longe é o lugar de esperança e de saudade. Lugar para sonhar e recordar.”  
(Chiziane, 2008, p. 19)

O processo de criação do trabalho cênico intitulado *Um discurso para minha avó* teve início em 2012, ano em que concluo o curso em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Londrina. Neste período, realizo um estudo teórico-prático sobre a memória e a cena teatral em meu trabalho de conclusão de curso, intitulado *Entre a lembrança e o esquecimento: um exercício cênico realizado a partir do estudo da memória*, o qual teve como ponto de partida o trabalho de lembrar meu universo íntimo em contato com minha avó materna, a D. Costina. O trabalho apresentado analisou os aspectos teóricos que ampararam a prática cênica na investigação de conceitos sobre a memória, o tempo, a narrativa e o exercício de trocar experiências. O período que sucedeu a apresentação desta obra com sua prática cênica, intitulada *Uma lembrança a Dona Costina*, foi um momento de contínua pesquisa, o que fez com que, no ano de 2014, eu realizasse a apresentação de estreia do monólogo que se chamou *Um discurso para minha avó*. Neste primeiro momento, vou retomar, com os olhos do presente, alguns pontos alinhavados nessa construção cênica no período da graduação e depois passaremos ao processo que culminou em sua estreia em 2014.

### 4.1 Reconhecendo a Casa

A sala de ensaio era um espaço em que eu podia contemplar meu silêncio, ouvi-lo com atenção. Por um bom tempo, cumpria-se um ritual: deitar-me no chão de barriga pra cima e perceber o movimento da minha respiração, sentir a pulsação que impulsionava meu corpo, distinguindo os pequenos movimentos contidos na sua aparente pausa. Buscava me conectar com a

respiração através dos meus batimentos cardíacos no intuito de construir uma percepção imagética e sensorial sobre a respiração com meu fluxo sanguíneo, venoso e arterial. O princípio era provocar um estado de auto-observação para o movimento interno, bem como os micromovimentos voluntários e involuntários. Aos poucos, ia-se alterando a forma de respirar, prolongando a inspiração e a expiração, estimulando o controle da entrada e da saída de ar pela movimentação do diafragma; sem determinar um tempo específico, pouco a pouco, prolongava-se seu fluxo. Deixava que este movimento se externalizasse, deixando reverberar no corpo que começava a se movimentar conduzido pelo acionamento daquela energia.

Gradativamente, esta respiração ia ficando mais profunda, e eu buscava entender o caminho que ela percorria dentro de mim, sensibilizando-me com a delicadeza do seu movimento interno. Sentia meu sangue aquecer cada camada do meu corpo, percebendo as mudanças na forma como ele vibrava. Aquele chão que me amparava ia sendo um apoio para outras partes do meu corpo, até então desacordadas, começarem a se movimentar, direcionadas pela vibração da minha respiração. Começava a interagir com os novos desenhos da minha corporeidade no espaço, uma dança interna ia se fazendo por configurações por mim desconhecidas. Do nível baixo até chegar ao nível alto, era um longo percurso, que me possibilitava experimentar diferentes posturas e estados de presença.

O primeiro espaço a ser adentrado era o corpo. Aprender a trabalhar com esta matéria sem ter uma técnica específica, apenas um repertório de exercícios experimentados em locais de troca em sala de aula, era meu primeiro desafio. Juntamente a isto, havia o desejo de adentrar a outro espaço: a casa de minha avó materna, a D. Costina. No ano de 2012, quando residia em Londrina, faço uma viagem a Guarujá para ter aquilo que se chamou de *encontro-experiência* com a casa de Costina. Destaco este conceito de *encontro-experiência* que me amparou no meu intento em visitar a casa de minha avó. Trazido pela pesquisadora Thais D'Abronzio (2009, p. 6), em seu contato com a Casa das Fases<sup>22</sup>, ela nos faz entender um modo de se colocar como ouvinte, apreendendo as potências de vida daquilo que se escuta, o que

---

<sup>22</sup> Espaço sede da Cia de Teatro Fase, de Londrina-PR, estudados por Thais D'Abronzio em seu ensaio *A Casa das Fases e os espaços da memória: a poética cênica da Cia. de Teatro Fase 3*, 2009.

ela analisa ter o tempo similar ao de quem observa a sobreposição de camadas finas e translúcidas.

A imagem da casa era como uma lembrança constante da presença de minha avó, o que me fez decidir realizar este ato. Era uma primeira ação que modificaria o estado de luto em que eu me encontrava, pois não havia entrado em sua casa desde seu falecimento. Rever a casa na qual minha avó criou seus filhos e onde passei a maior parte da minha infância, era um encontro que eu estava evitando desde sua partida. O estudo teórico-prático apresentado no contexto da graduação em Artes Cênicas buscou refletir sobre este acontecimento. A intenção inicial neste *encontro-experiência* com a casa de minha avó materna era buscar me conectar com as potências de vida que sentia nas lembranças daquele lugar.

Ao chegar à casa que pertencera a Costina, encontrei um lugar sem a presença de seus móveis ou objetos pessoais, no entanto, a estrutura da casa emanava a presença de minha avó, não só pelas lembranças que corriam em minha mente pela minha vivência naquele espaço, mas pelo detalhe que trazia um aspecto quase comum a imagem que tinha dela em seus últimos anos de vida, ou seja, o fato de que aquela casa, em sua estrutura, paredes, portas, janelas, trazia as marcas, como minha avó, da passagem do tempo.

Percebi, naquele aspecto, uma potência de vida que me fazia perguntas sobre seus caminhos e os meus, alguns deles expostos nesta pesquisa. A partir dali, também começo a investigar um princípio de trabalho que eu chamei na época de *observação/reconhecimento e ficcionalização*. Ele se deu a partir do registro fotográfico que realizei dos aspectos gastos da casa, como paredes com rachaduras e infiltrações, e janelas enferrujadas. Juntamente a estas fotos, recebi um presente precioso de um dos meus tios: um álbum de fotografias. Neste álbum, deparei-me com um universo desconhecido de Costina, pois não sabia quem poderia ser a maior parte das pessoas presentes nas imagens. Esse jogo identificado como *observação/reconhecimento e ficcionalização* consistia, então, em reconhecer os elementos estranhos e familiares tanto nas fotografias do álbum de minha avó como nas imagens fotográficas captadas por mim de sua casa. Uma sequência de lembranças e outras conexões em imagens mentais iam sendo disparadas e, a partir delas, relações iam sendo estabelecidas. Estas imagens

às vezes se desenvolviam em materiais textuais, outras, em imagens corporais. A exemplo, trago a foto abaixo tirada na casa de minha avó:

**Figura 2** - Registro de uma das paredes da casa de minha avó.



Fonte: Acervo pessoal. Foto: Juliana do Espírito Santo da Silva, Guarujá, 2012.

Esta imagem de uma das paredes da casa chamou-me a atenção tanto pelo aspecto que evidencia a passagem do tempo, quanto pela coloração amarelada. Fez-me lembrar do hábito de minha avó sempre se sentar sobre o encosto do contador de água que ficava no quintal. Ela costumava ficar por um longo tempo sentido o sol em silêncio, parecia não gostar que conversássemos com ela durante esse seu gesto. Aquele ritual por mim observado fazia voltas na minha cabeça de criança e me despertava para o seu universo íntimo, à época, estranho a mim. Estava presente o sentimento de querer saber aquilo que parecia ser um segredo que não podia ser quebrado, ao lado da fala que parecia ter o poder de machucar gravemente alguém. O silêncio era o condutor das palavras que eu procurava naquele momento íntimo dela com o sol. A partir dali, algumas camadas que estavam densas e acopladas, começaram a se movimentar no sentido de que principiava a entender que não era o objeto de meu desejo revelar algo da subjetividade dela, e sim perceber a continuidade de seu caminho, o alinhamento do presente que dependia de saber que o passado e o futuro o constituíam. A potência de vida daquela voz-experiência de minha avó, mesmo contida em silêncios longos, carecia de uma

escuta atenciosa. Escutar estas imagens foi, portanto, o primeiro gesto para dizer.

Ao buscar um reencontro com a casa de Costina, eu me deixava conduzir pelo desejo de saber sobre sua história, sobre um passado que estava disperso e distante e que me mantinha retida. Foi a tentativa de alinhar estes fragmentos, que me reorientou no sentido de me fazer perceber naquela relação com o passado, e na possibilidade de recriar suas memórias.

Para a pesquisadora Soraya Martins (2023, p. 46), o sentimento de desterritorialização que sujeitos negros e negras vivem alavanca a necessidade de reconceitualização de suas culturas e identidades. Neste sentido, a ficção (Martins, 2023, p. 49) elabora uma possibilidade de construção e recriação de nossas histórias que estão em constante movimento.

A relação com as imagens encontradas neste passado revisitado – a casa e o álbum de fotografias –; e a sensibilização do meu imaginário, formularam outras temporalidades e espacialidades diante de um esquecimento que provocava um hiato em sua passagem. Nesse sentido, o que se chamou de trabalho de lembrar, trazia um jogo onde a ficção vinha como uma forma de criação das imagens que não estavam presentes.

Soraya Martins (2023, p. 50) nos coloca diante do ato o qual ela chama de inventariar, conforme a autora:

[...] tem a ver com as escolhas formais; o como se elabora, esteticamente, novas possibilidades de fabulação e construção cênica, nas quais o discurso pessoal não seja porta voz de uma subjetividade tirânica que, para falar do real, mata o imaginário.

Este “eu esteticamente construído” (Martins, 2023, p. 51), que a autora designa como uma prática de dramatização do real, fala-me como um caminho dentro e fora de cena, de reelaboração de nossas experiências e existências enquanto sujeitos negros neste mundo.

Quando olhamos para este espaço de criação que é o teatro, e percebemos a presença negra no palco e na sua criação cênica, deparamo-nos, à priori, com o peso de uma civilização que tem acoplada em sua estrutura uma narrativa que nos aprisiona em lugares e imagens desumanizadoras. Ao contar nossas histórias, em sua reelaboração, encontramos outras possibilidades e ferramentas diante desta história hegemônica; podemos reconfigurar o repertório de gestos, falas e olhares sobre nossos corpos,

identidades e cultura, e habitar espaços que não nos eram permitidos estar e o que vai para além deles.

Dentre muitas possibilidades, a necessidade de *inventariar*, aqui trazendo o conceito de Soraya Martins (2023), nos traz não somente um parâmetro estético construído, mas também uma estratégia de articulação e enfrentamento ao modelo hegemônico. Há uma ética fundamentada em “olhar o horizonte” que nossos ancestrais cultivaram e alcançaram com a efetiva ação do pensamento do corpo, da voz, do silêncio, da complexa semântica da fuga e do aquilombamento.

Beatriz Nascimento ([1989] 2018) nos conta que “é preciso a imagem para recuperar a identidade”<sup>23</sup>. A construção de uma representatividade que não reforce estereótipos racistas à população negra nos meios de comunicação, como a publicidade e a televisão, e arte, como o teatro e o cinema, tem uma reivindicação constante por muitos agentes de nossa história contemporânea. Pois que a imagem do negro permeou estes espaços de maneira discriminada de diversas formas participando efetivamente na construção do imaginário popular de muitas gerações, na sua formação simbólica e representativa. Leda Maria Martins (1995, p. 34) nos provoca ao perguntar, afinal, “o que é um negro senão o discurso que o institui e constitui como tal, frente ao olhar que o revela a si mesmo e ao outro?”

Analisando os modelos de ficionalização na cena teatral a partir do século XIX, Leda Martins (1995, p. 41) identifica o signo negro projetado por três exemplos predominantes: o escravo fiel, como uma figura submissa; o elemento pernicioso ou criminoso, que “ameaça a autoridade colonial”; e o negro caricatural, com comportamento grotesco que costumava arrancar o riso da plateia. Como analisa a autora, tais figuras são construídas a partir do imaginário do branco sobre o negro, como reflexo exposto daquela sociedade que a si mesma mantém. O submisso, o criminoso e o caricato tornam-se repetições constantes no pouco espaço que se tem na dramaturgia dos palcos e das telenovelas brasileiras. O efeito intenta tornar-se causa, e a verdadeira causa é sistematicamente apagada ou, melhor dizendo, branqueada, tornando a narrativa do imaginário do branco sobre o negro a narrativa não só oficial,

---

<sup>23</sup> Trecho do documentário *Ôrí* (Direção: Raquel Gerber, 1989). Transcrição do documentário em *Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual, possibilidades nos dias da destruição*, 2018, p. 330.

mas popular dentro do poder de disseminação que se tem a cultura de massa e o teatro.

Em análise, o advogado, professor e filósofo Silvio de Almeida (2019, p. 55) identifica que o significado das práticas discriminatórias pelas quais o racismo opera é dado pela ideologia. Assim sendo, o imaginário negativo em relação à pessoa negra, como o do negro criminoso, o subalterno, o caricato, tão reproduzidos pelos meios de comunicação, como também por outras instâncias como o sistema educacional e o de justiça, alimentam uma resposta vinda da realidade.

Quando falamos de imaginário, estamos penetrando em uma dimensão muito ampla, de proporção cósmica, a pesquisadora Meran Vargens (2013, p. 28) afirma que o imaginário:

[...] é o depósito e armazém de todo o universo de imagens, símbolos. Também é o território de produção de imagens e símbolos da subjetividade humana. Tem um vínculo muito grande com o inconsciente e a memória. É fruto das heranças culturais e das experiências de vida, das mais remotas às mais recentes.

Diante de toda a complexidade adensada em nosso corpo-história-memória, Vargens (2013, p. 75) percebe, no trabalho vocal, que a fonte dos impulsos tem uma relação intrínseca com o imaginário individual e coletivo, ela analisa que “o trabalho vocal precisa considerar o universo dos impulsos de comunicação e expressão. Isso significa observar como se recebe o mundo e como se parte para expressá-lo ou dirigir-se a ele através da fala”. As relações espelhadas, de construção de fala e escuta são finamente constituídas nesse processo, conforme a autora (Vargens, 2013, p. 91) “a fala, mais do que simplesmente a voz, é um exercício de escuta”.

Leda Martins (1995, p. 41) compreende que “a experiência de alteridade, sob a égide do discurso escravocrata, é a própria experiência da negação do outro”. Neste fio de corte entre voz e escuta, há uma dimensão a ser restituída; rotas balizadas a serem revisitadas; um corpo “desavessado” a ser curado. Na dimensão do aquilombamento, em um percurso imagético, como fibra que deu e ainda dá passagem, Soraya Martins (2023, p. 44) nos traz que os aquilombamentos “são (re)desenhos sobre mapas já existentes, de caminhos novos e futuros”. Assim, trançando esses redesenhos no espaço dentro e fora do corpo, bombeamos vida em estruturas que jazem o

aprisionamento, podendo, no ato de recriar, regozijar nossas existências e resistências afrodiaspóricas. Neste sentido, o movimento é a base da transformação, da criação. É o fluxo das águas onde recriamos nossos corpos, marcados por travessias. Aquilombar, analisa Soraya Martins (2023, p. 44), é morada não como lugar de fixagem, mas “como ponto de ancoragem no movimento”.

Nesta ancoragem, observo meu caminho d’água, percebendo as possibilidades expressivas que a voz pode oferecer ao ator/atriz, dentro e fora de cena. O florescer de um imaginário que possa vislumbrar outros mundos possíveis, que possa levar à concretude novas formas de habitar e conviver, que tem, na imagem do quilombo, uma evocação à recriação de nossas identidades; ação política-ética-estética para permear nossas ações e a legitimidade de continuar a desenvolver, por nossos próprios meios, a nossa existência e movência ao horizonte perante a energia de criação que gira o mundo.

#### **4.2 O princípio: adentrar o espaço, pisar no chão e caminhar**

Volto-me, novamente, a este chão de lama da ilha chamada Guarujá, onde meus avós criaram seus filhos, filhas, netos e netas. O encontro-experiência com a casa de Costina reverberou em mim de muitas formas e eu pude, por ele, pela primeira vez, relacionar-me de uma forma mais porosa com o lugar onde eu fui criada. Aquela cidade, tão estranha e familiar para mim, ia me revelando uma força de vida e possibilidades criativas.

O encontro-experiência com a casa de Costina foi um disparador de lembranças e passado o período da Graduação, em 2012, eu mantive uma rotina de ensaios, aprofundando o que havia sido observado e materializado naquele processo inicial. Dado isto, em novembro de 2014, como mencionado, eu apresento o monólogo *Um discurso para a minha avó*, no T.O.U Teatro<sup>24</sup>,

---

<sup>24</sup> O grupo T.O.U foi fundado em 1999, pesquisando as poéticas da cena e a linguagem teatral, fomentando a arte de Londrina. Seu espaço-sede abrigou diversas apresentações teatrais de grupos Londrinenses, dentre outros, ao longo dos anos, incluindo *Um discurso para minha avó*, nos anos de 2014 e 2015.

que segue em duas temporadas, via PROMIC - Programa Municipal de Incentivo à Cultura<sup>25</sup>, na mesma cidade no ano de 2015.

O monólogo *Um discurso para minha avó* esteve em circulação até o ano de 2019. Durante este período de cinco anos, o trabalho sofreu algumas transformações e adaptações na continuidade da investigação de suas espacialidades percorridas pela memória e suas vocalidades. O que gostaria de levantar agora, diz respeito ao processo criativo que se uniu na construção do espetáculo cênico daquele período, considerando os seus princípios de trabalho desenvolvidos, e que identificam a construção desta pesquisa. A relação entre o trabalho de lembrar e a voz está na base desta organização prática.

Quando elaboro este princípio: *adentrar o espaço, pisar no chão e caminhar*, sintetizo, em uma frase, um processo de sensibilização e reconhecimento dos espaços físicos e imagéticos ligados à intimidade, ao privado e também à relação desta construção interior com aquilo que tange o coletivo, em especial, as nossas diversas formas de socialização que culminam com a nossa relação com a História que vem antes, durante e depois de nós; a continuidade, o caminho que é espiralar. Entendo com isto, uma concepção de tempo, como nos traz Leda Maria Martins (2021b, p. 13), a qual evidencia a ideia de uma percepção temporal expandida, onde existe a simultaneidade entre prospecção e retrospectão; onde o passado, o presente e o futuro são dimensões coexistentes.

A voz se tornou um dos principais norteadores do meu processo criativo e ela foi sendo percebida tanto em seus aspectos subjetivos quanto objetivos. O trabalho de lembrar iniciou proporcionou-me analisar dos pontos de vista psicofísico, emocional, expressivo e cultural este elemento que é tão importante para o ofício do ator, dentro e fora de cena. Levando em consideração que a voz revela o que somos e que os diversos fatores externos sociais, ambientais, culturais, educacionais, dentre outros, tratam de atuar sobre a nossa expressão vocal, pesquisar a voz enquanto artista da cena, inevitavelmente, trouxe uma transformação no meu modo de vida, movimentando constantemente minhas concepções acerca do mundo. Como

---

<sup>25</sup> O PROMIC - Programa Municipal de Incentivo à Cultura completou 20 anos de existência em fevereiro de 2023. Possui um legado de mais de 1.700 mil projetos financiados, estabelecendo-se como um modelo de fomento à produção cultural Londrinense em suas mais variadas linguagens e segmentos artísticos.

podemos analisar, a partir do pensamento de Meran Vargens (2013, p. 69), a expressão vocal:

[...] está diretamente ligada a circunstâncias como: com quem fala, a educação que teve, a classe social e cultural a que pertence, a profissão que escolheu e exerce, quais foram as vozes que influenciaram na infância e através das quais aprendeu a falar, além do local onde está agora, sua constituição física, emocional, psicológica, seu universo imaginário, entre outros.

Com isso, neste momento, trago como este trabalho foi organizado em relação à cena, propriamente, tendo em vista que o que foi exposto no capítulo anterior trouxe um traçado de como isso reverberou fora de cena, ou seja, as diferentes formas que este processo criativo atuou no meu processo pessoal, considerando, principalmente, o fator da raça e de gênero de forma predominante.

O filósofo e poeta Gaston Bachelard ([1958] 1978) analisa que em uma pesquisa sobre as imagens que constituem a intimidade há uma poética envolta da imagem da casa, o que levanta muitas indagações, segundo ele (2008, p. 196), “com a imagem da casa, temos um verdadeiro princípio de integração psicológica”. Conforme Meran Vargens (2013, p. 77), “os ambientes são os fazedores da nossa subjetividade”. A investigação desta voz em cena partiu de um detalhamento dos espaços da casa de minha avó materna, aproximando estes diferentes cômodos às minhas lembranças, sempre manifestadas com a presença do esquecimento, instaurando um jogo entre ficção e realidade na sua constante reelaboração, indagando, no presente, dores e afetos, falas e outras sonoridades que compunham o espectro desta memória intangível e volátil. O ato de evocar tais memórias me colocou em contato não somente com as suas especificidades espaciais, mas com a sensorialidade do meu corpo, expandindo minha percepção, o que, no seu entrelace cênico, foi ganhando diferentes tons no corpo e na composição vocal.

Considerando este estudo acerca da voz, relaciono-me com o termo *vocalidade* para designar as diferentes camadas e relações percorridas nesse processo na minha percepção vocal enquanto atriz. Paul Zumthor (1993, p. 21), ao longo de suas pesquisas sobre oralidade, retrata o uso dado a esta concepção, considerando sua preferência pelo termo *vocalidade* para ela, compreendendo que a “vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso”. Em análise a esta concepção, Frederico Santiago (2023) nos traz que “enquanto

fenômeno, ela só acontece no momento da performance, do ‘engajamento do corpo’” (Zumthor *apud* Santiago, 2023, p. 20).

Santiago (2023, p. 25) ao pensar este aspecto na cena, problematiza os desafios do trabalho com as vocalidades, ele salienta:

Isso quer dizer que o ator, ou a atriz, põe-se em contato direto com os desafios de sua própria vocalidade, oferecendo recursos que proponham espaços para além da reprodução de modos já estabelecidos — somente atrelado ao campo representacional, — e lança-se ao campo da criação, da veiculação, da tradução e da elaboração de nossas sensações.

O organograma abaixo demonstra as espacialidades reconhecidas com o trabalho de lembrar e a construção vocal que o jogo com estas espacialidades criou. Partindo destas espacialidades, estarei detalhando as vocalidades presentes nelas, trançando memórias em seus contínuos movimentos de reelaboração, apresentando o processo criativo de *Um discurso para minha avó* no que diz respeito a sua investigação imagética.

**Figura 3 - Voz, Espacialidades e Memória.**



**Fonte:** Elaborado por Juliana do Espírito Santo da Silva, 2023.

### 4.3 Janela pra dentro e Janela pra fora

Um vetor que conduziu a análise dos espaços da casa e da memória neste processo criativo foi a relação que se denominou *janela pra dentro* e *janela pra fora*, em outras palavras, o que acontecia dentro e fora da casa, respectivamente. A janela era o elemento que conduzia não só o meu olhar,

mas grande parte da minha percepção. Simbolicamente, a janela representava meu lugar naquela recordação, meu ponto de contato e minha organização afetiva daquele espaço tanto físico, psíquico, material e espiritual. Estar diante daquela imagem fugaz e translúcida era presentificar o tempo, alinhar a efemeridade da manifestação de sua lembrança. É a partir deste elemento central que elaboro as outras espacialidades e vocalidades a seguir.

#### *4.3.1 A sala: a voz que lembra a voz de sua avó*

Neste jogo cheio de feixes de luz, há o desenho das palavras, com sua espessura, suas cores um pouco abafadas, com o desgaste do tempo, onde se vê, nas paredes, um pouco de mofo e pequenas infiltrações como cicatrizes. Ali os corpos expressam contenção e obediência, com cada coisa em seu lugar, sem parecer que há possibilidade de movimento além do que é previsto. A rotina diurna e noturna, os passos dados que atravessavam sempre este cômodo, o apagar e o acender das luzes e da televisão, o ranger das portas. Janela aberta durante o dia, fechada durante a noite. Mas, na previsibilidade dos dias, surgiam rupturas, sonoridades que arrancavam a curiosidade do lugar comedido. Eram aquelas histórias que eu queria conhecer e que pareciam estar escondidas nas expressões. Dali saiu a observação das conversas alheias que me marcavam com palavras e frases que, mesmo sem saber o real sentido de suas ligações e tramas, conectavam-se com a nervura do meu coração.

Nesta espacialidade, busquei lembrar a voz de Costina, seu timbre, seu ritmo, suas acentuações, sua respiração. A conexão que tinha com aquela voz que me embalou no berço, ou na lembrança congelada na fotografia sentada sobre o sofá ao seu lado, trazia o som de uma voz que aprendi a apreender profundamente.

A lembrança de sua voz era a manifestação do meu caminhar, o que fez estabelecer o jogo com a criação poética da cena. Um dos primeiros aspectos trabalhados para compor esta vocalidade foi o estado de contenção que a memória daquela voz me trazia. O desejo de falar ardia o costume das conversas pausadas e vagarosas e me fazia aprender um jeito mais lento e temperado. Eu examinava o deslocamento deste estado mais contido que

parecia se desmanchar como folhas caídas de uma árvore no outono, como quando Costina deixava escapar uma passagem-comentário de sua vida em Malhador-SE ou sobre seu casamento com meu avô.

Aquele estado contido remetia-me também ao meu próprio, seguindo as regras e costumes da casa que devia ser silenciosa, enquanto minha explosão infantil ansiava a brincadeira e a desordem. Olhando as paredes rachadas pelo tempo e as minhas paredes internas marcadas por esse fio viscoso, na sala de ensaio, eu busquei trazer ao meu desejo de criação este estado de presença corporal e vocal, ora reconhecidos. Chamei de *desmanchar* a qualidade de energia que tentava imprimir em meu corpo e na minha experimentação vocal naquela imagem trazida nas paredes amareladas da casa (ver Figura 1) e no desejo sobre o quê aquela voz parecia-me ter exitado falar, mas que de muitas formas havia-se eternizado em mim.

A partir deste estado de presença, um jogo sobre as intenções desta fala inventada ia se manifestando, construída na investigação daquele estado de ouvinte e participante da narrativa. Walter Benjamin (1987, p. 205) nos fala que há uma espécie de tessitura quando se ouve uma história, conforme o autor, “quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido”.

Frederico Santiago (2023, p. 24) analisa a produção da linguagem no campo relacional entre aquele que fala e quem ouve, ele supõe que “a linguagem e a voz, simultaneamente, são percebidas nos corpos dessas pessoas, em relação umas com as outras, pelas sensações orgânicas e simbólicas que neles se mobilizam”.

Lembrar-me da voz da minha avó, desmanchou-me em contato com minhas águas mais recônditas e foi me levando a outro cômodo daquela casa, tão molhado quanto o meu primeiro berço, o ventre.

#### 4.3.2 O banheiro – voz que domina o medo

O medo, uma ferida aberta.

Uma saudade foi me invadindo, ao lado dela, a criança na banheira brincando com a água morna se aconchegava ao prazer da lembrança uterina. Balbuciar me remetia a uma linguagem ainda não adquirida, mas percebida. Na

sala de ensaio, experimentava sonoridades a partir desta condição: balbuciar o desejo de falar. Não sabia o que queria dizer, mas sentia vontade de vocalizá-lo. Muitas vezes, de início, vinha um rompante de sons; desenfreados e outrora guardados, vibravam aos vários cantos da sala de ensaio.

O romper de cada dia ia trazendo novas tessituras àquela experimentação que parecia apurar os sentidos em contato com minha vocalidade. Estava reconhecendo a minha voz, não a sabia daquela forma. O que se guardava nela?

Aquele medo de falar tão presente na infância e na adolescência...

Eu me lembro de estar na escola primária, sentada em uma das primeiras cadeiras das fileiras que se contavam na sala de aula. Ouvia, mais que olhava, as outras crianças brincarem. Eram risadas e conversas que eu não compreendia, como se estivesse alheia ao idioma delas. Eu não interagia com elas, nem durante as aulas, nem nos intervalos. Eu somente observava, com olhar de soslaio, e ouvidos curiosos, mesmo sentindo muita vontade de falar eu permanecia em silêncio. Este sentimento de mudez me acompanhou durante todo o meu período escolar. E eu ainda me lembro dos comentários dos professores para minha mãe a meu respeito, falando como eu era uma criança quieta, em tom de elogio. “Obediente, estudiosa e quietinha”, essa era minha descrição.

Mas houve um episódio em sala de aula que me marcou profundamente. A professora de Artes anunciou que seria montada uma cena de teatro na escola, o gênero era o teatro de sombras e a preocupação inicial era escolher quem faria a personagem “principal” que seria a de uma professora. Ela dizia que a aluna escolhida, pois tinha que ser uma menina, deveria falar alto e não ter vergonha. Eu demorei a levantar a mão para manifestar meu desejo em participar do dito teste que a professora propôs na sala. As crianças mais extrovertidas foram primeiro, mas nenhuma parecia, aos olhos da professora, certa para o papel. Foi então que tomei coragem e levantei a mão. Lembro-me dos olhos verdes desta professora com surpresa, como de todos na sala, somado à pergunta “Você tem certeza?”, ao que, timidamente, respondi que sim. Então, pela primeira vez, estava em pé diante da sala, que parecia muito maior do que ela de fato era, e tinha um texto autoritário a ser dito em *alto e bom som* “crianças, sentem-se”. Lembro da voz que de dentro de mim saiu, sem que eu nunca a tivesse ouvido, mas que, de

alguma forma, eu reconhecia. Quantos gritos eu já havia ouvido antes... O som alto da minha voz silenciou a sala que estava barulhenta, silenciou o silêncio que gritava dentro de mim.

Na sala de ensaio, fui aprendendo a dominar o medo que sentia em falar, reconhecendo sua existência e manifestando sua voz. Aquele medo me trouxe ao banheiro da casa, o espaço de maior intimidade. Podia estar desnuda, olhando-me no espelho daquelas águas. Águas cristalinas, águas de sangue, de vida e de morte.

A sua fluência rememorava fragmentos presenciados naquele compacto espaço. O fluído parecia gritar, estar sufocado, uma revolta no âmago da garganta, sendo engolido. Ouvia os repentinos acentos que destoavam da voz que parecia um falar baixo, apaziguado de minha avó, contrastando com o grito que cortava o ar e parecia discursar como o balançar das roupas no varal.

#### *4.3.3 O quarto – voz que apreende o silenciamento*

Os passos indo de um lado para o outro se sobressaíam no calar da noite. Cada som, por menor que fosse, ganhava uma enorme acentuação. Era quando dava para ouvir a vizinhança, composta por pessoas, árvores e animais. Esta vocalidade tinha que ser noturna, afinal, só passávamos a noite naquele espaço, que parecia maior do que de fato era. A cama de casal parecia trazer esta dimensão, onde me aconchegava ao seu lado, como uma pequena sementinha. Acompanhar o ritual daquele ambiente trouxe-me o frescor da oração como uma canção, palavras entoadas que me balançavam e me faziam pegar no sono rapidamente.

Pude fechar os olhos para me guiar na escuridão, andar pela casa sem precisar da ajuda de um foco de luz, reaprendendo a caminhar, encontrar novos caminhos. Na sala de ensaio, o toque dos pés no chão era uma forma de conectar meu corpo inteiro, sensibilizando cada parte dele; articulando a pisada, trazendo densidade na sua transferência de peso. Junto a isto, o acordar da coluna, uma dança sinuosa ia pondo estes dois eixos em jogo, construindo outras formas de me deslocar por aquele espaço.

O quarto era infinito, os olhos fechados me traziam esta sensação. Um sussurro começou a se desenhar como o sopro de uma vela sendo apagada que ao mesmo tempo acendia uma clareira. Ali, sem que ninguém visse ou ouvisse, podia revelar segredos, intuições e invenções. O medo da escuridão ia ficando menos latente conforme aprendia a decodificar o espaço e meu caminhar. Quanto mais firme pisava, mais percebia o peso que estava sobre meu peito, contrapondo-o, mais se expandia e leve me sentia.

As amarras de um silenciamento são muitas, por vezes sutis, ali, passei a me defrontar com algumas delas, experimentando dizê-las *em alto e bom som*, ou suavemente. Do sussurro rouco na garganta, foi-se para uma fala-flecha, quem iria acertar? Talvez uma flecha-guia, mostrando-me o caminho. Aqueles passos de um cômodo ao outro ecoavam dentro do meu sono enquanto sonhava, eram passos para seguir...

#### *4.3.4 O telhado – voz que presentifica o estado de infância e o devaneio*

Perseguir os passos foi me levando para um lugar familiar: o telhado. O que havia lá, além das telhas e da caixa d'água? Havia um gato que de costume se rebelava à noite, e o que mais? A construção imaginativa desta espacialidade foi me trazendo uma dimensão vocal salpicada pelo desaprender daquilo que se conhecia, por um desejo de tirar as coisas do lugar, mexer e remexer no que estava ordenado, deliberadamente. Era um extravasar o medo que tinha de altura, que não me faria subir no telhado, misturado ao desejo de olhar tudo lá do alto e, quem sabe, aproveitar para pegar as pipas que sempre amanheciam caídas sobre as telhas.

Um jogo de palavras ia se combinando, saboreando as infinitas formas de palavrear. O assunto corria sem nexos, corria como a vontade de correr com a pipa pela rua sem saída onde ficava a casa da minha avó. Experimentava diferentes combinações rítmicas e de velocidade até cansar naquele prazer pueril do final de uma brincadeira cheia de energia.

O telhado era no alto, mas eu o alcançava, quando olhei pra ele depois de um corre-corre de palavras, não sentia mais o medo da altura.

#### *4.3.5 O quintal – voz que observa sua avó e os sons do silêncio*

Da janela da sala começava meu estado de contemplação desta espacialidade. O desejo de ir e manifestar aquilo que não estava na minha consciência. Mas a sala era meu lugar de criança quieta, o dia ensolarado desenhava-se nas roupas que Costina estendia no varal, no abre e fecha do portão de meus tios que se avizinhavam em suas duas laterais. Ali, a visão era meu principal sentido na lembrança deste entendimento e recriação vocal. Queria vibrar a miscelânea de cores que se apresentavam suntuosas nos ângulos que os desenhos do céu formavam. Costina emoldurava-se naquela composição a qual eu assistia. O sonho e o segredo pareciam particularidades que traziam para minha menina diferentes perguntas sobre a vida. O tempo era pomposo, como se esculpido na lubrificação das pálpebras.

Queria falar sobre amor, mas minha voz embargava.

Quantas descobertas estavam ali, à luz do dia, naquele espaço. Brincadeiras, como foguetes que subiam à imaginação, permitiram-me, por vezes, ser o que eu mais queria na infância. As relações familiares, divididas em combinações que eu não compreendia, manifestavam-se no cotidiano ou no rompante das festas. Tinha-se um frescor de felicidade no seu estado mais embriagado.

Fazia sentido aquela ordem estabelecida, fazia sentido. Buscava, então, a minha ordem, organizar as palavras que brincavam sorrateiramente, como esconde-esconde e pega-pega. Era um tal de monta e desmonta. Uma vocalidade que ia se desconstruindo e, nesta busca, encontrando um outro jeito... Um tempo, uma idade, um gosto, um carinho.

O toque que sentia falta na infância era o amor presente na comida na mesa, na sustentação da vida, mas ausente na pele. Sentia falta do toque, ansiava por ele. A voz pela sala de ensaio parecia querer tocar alguém, sentir e amar um alguém. Começava a escutar o som da minha vocalidade como nunca antes.

#### *4.3.6 A cozinha – voz que reverbera outras vozes de sua ancestralidade*

O calor das panelas vaporizando a casa enraizava um cheiro de alimento para minha imaginação. A vontade de assuntar era correspondida porque, ali, sempre as histórias viravam acontecimento. Minha voz estava repleta de sonoridades, por vezes conflitantes. Chiados, afiações, borbulhas, marteladas sendo enxaguadas entre um falar sozinho, gaguejando uma risada que se surpreendia com as perguntas inesperadas. O som da colher de pau raspava o fundo da panela e dizia que estava na hora de ir até a cozinha. Durante o preparo, não se podiam crianças. Mas com as crianças ali, podia-se prepará-las para a vida.

Nesta espacialidade, a imagem daquela panela de barro raspada afundava lentamente, acompanhando-me por caminhos desembarcados em diferentes estações. O fundo oco da panela parecia tocar algo fundamental sentido na presença do meu espírito. Olhando bem, não era oco como aparentava. Nele descobri uma vocalidade guiada por vozes ecoadas e prolongadas nas linhas de uma imensa árvore que fazia uma sombra aconchegante.

Aquele tamanho que eu tinha com os cabelos crespos que finalmente se soltavam da armadilha, que era o enclausuramento, dizia-me, como um pássaro no ouvido, que eu podia transpor vozes que o âmago de vidas rompidas não contabilizava mais, mas corriam nas veias de alguma maneira. A ancestralidade é morada do corpo.

Vejo Suzana.

Vejo Roberto.

Vejo Costina.

Vejo João.

Vejo Tereza.

Vejo José.

E de lembrar e lembrar, procurava e encontrava uma vocalidade que não era verbal, e sim um encontro espiritual.

#### *4.3.7 A rua – voz que se encontra com outras vozes e sonoridades*

Era uma rua sem saída, assim minha avó dizia. O que era uma rua sem saída? Não havia nela conexão? Queria saber, queria sair. Ir até o seu

fim. Rua não era lugar de menina, então, consolava-me às frestas do portão. Ouvia os gritos ora felizes, ora raivosos de outras crianças, que reverberavam como uma colmeia. E me perguntava sobre as saídas que elas encontravam para estarem lá. Eram “mais velhos”, “eram meninos”. Ser menina me parecia injusto.

Chegou um momento em que senti a necessidade de reencontrar esta rua. Vocalizá-la me parecia um ato de perder certos limites; queria perdê-los e encontrar pontos de conexão. Guiada pela panela de barro fui traçando e trançando novos caminhos em ruas e olhares que muitas vezes, à primeira vista, também pareciam sem saída.

O temperar dizia que é o tempo em fogo baixo que traz a lembrança do sabor. De um olhar ao outro, laços invisíveis avivavam-se e me conduziam pela mão. Quantos reencontros nessas encruzilhadas! As ruas me deram novos caminhos. Aprendia a saudar as forças sagradas que cuidavam disso tudo.

Aquilo que as ruas encaminhavam, na sala de ensaio, reelaborava-se, tudo ia se retroalimentando. Minha vocalidade era o desejo de encontro com o mundo, a vontade de ser livre, que tomou consciência de suas amarras. Precisava de saídas, ainda é preciso saídas.

Mas, ao final daquela rua, dizem, havia um recomeço.

#### **4.4 Um discurso para minha avó: desconstruções e renascimentos em cena**

Estar diante deste trabalho me traz um sentimento de luta; um ar-dor suspende meus olhos que mergulham nas palavras difíceis de dizer. O tempo passado, no presente, retoma seus lugares mais reservados. Trazer à tona as cenas deste trabalho coloca-me, novamente, em estado de construção e investigação de uma matéria que está no meu corpo e na concretude que se desenhou a efemeridade da cena. Estar distante e ao mesmo tempo próxima nesta análise descortina-se como meu principal desafio.

*Um discurso para minha avó* nasceu em Londrina, no Paraná, uma cidade em que aprendi a me reconhecer novamente. Onde conheci muitas pessoas queridas que se tornaram grandes amigos e amigas, e onde sentia

que estava vivendo algo muito desejado: o teatro. Estar em uma universidade, ainda mais pública, foi bonito e ao mesmo tempo muito duro. As inúmeras dificuldades em estar longe da família e os aprendizados que exigiam muita entrega e dedicação, mas que nem sempre tinham um lugar de acolhimento. O que era um corpo negro e periférico vindo de um contexto tão diferente à Londrina, naquele espaço frio e arborizado em que passei cinco anos? Referências que vinham todos os dias afirmando valores europeus apontavam qual mundo importava, mas ali eu não estava e também não enxergava as minhas e os meus.

Talvez aquela ausência de referências negras ou indígenas na minha formação acadêmica e à época artística, tenha sido um primeiro chamado, intuitivo, para dar início a uma investigação que partisse de algo que pudesse reverberar aquele saber que estava sendo negligenciado. Acesso à universidade no ano de 2009, e se mesmo hoje os cursos em geral têm sua grade curricular engessada por um modelo eurocêntrico, 15 anos atrás, isto estava ainda mais latente. Sabemos que políticas afirmativas, como as cotas para negros e indígenas em Universidades Públicas, e as Lei 10.639/03 e Lei 11.645/08, que tornaram obrigatório o ensino da História e Cultura afro-brasileira e Africana e da História e Cultura indígena e Afro-brasileira na Educação Básica, respectivamente, têm sido uma forma de ampliar o debate e o acesso a este conhecimento, provocando paulatinamente fissuras na estrutura rígida da educação em âmbito nacional.

Apesar desta ausência, Londrina foi uma cidade que me permitiu procurar um caminho possível dentro de suas diferentes espacialidades. Experienciei a condução generosa de professores e professoras de forma afetiva por brechas que tinha receio em olhar. O processo, ao longo dos quatro anos na universidade, foi gestando o que desembocou no meu Trabalho de Conclusão de Curso e, posteriormente, em *Um discurso para minha avó*.

A casa de minha avó se tornou ainda mais querida por mim, estando distante dela. Os primeiros ensaios, em Londrina, buscavam o calor daquela casa que me alimentou e me fez crescer. Queria voltar para ela de alguma forma. A estreia de *Um discurso para minha avó*, em 2014, trouxe-me uma consolidação de um trabalho que foi minuciosamente perseguido, de muita vontade e de transformações. Aqueles cabelos alisados durante os quatro anos

do curso, avolumavam-se crespamente no primeiro olhar do público para a atriz. O corpo presente estava de fato presente. A história contada não tinha começo, meio e fim, tinha meios e meios, conexões e conexões, fissuras e tramas que só a verdade do corpo saberia dizer, aquele que, no silêncio, traz as vozes de sua alma.

A primeira cena de *Um discurso para minha avó* viveu até o ano de 2015, ano este em que realizo apresentações no Paraná, sobretudo em Londrina, onde fico em duas curtas temporadas. Neste mesmo ano, estou entre idas e vindas para a cidade de Salvador-BA enquanto aluna especial da Pós-graduação na UFBA. No final de 2015, sou acometida por um grave problema de saúde, sendo acolhida por minha família, o que me faz voltar a morar novamente em Guarujá. A partir dali, passo por muitas internações hospitalares e começo a me cuidar espiritualmente, buscando me reorganizar diante do abalo que havia sofrido. Foi um processo muito doloroso o qual eu não teria modos de compartilhar nestas linhas, mas, o que gostaria de trazer para esta pesquisa, refere-se ao fato que, neste período de adoecimento, o trabalho com *Um discurso para minha avó* continuou. Como se diz popularmente “aos trancos e barrancos”, decidi dar continuidade a este trabalho que havia me alimentado de forma tão vigorosa enquanto morava em Londrina.

Recomeçar era a palavra. Tudo em mim estava diferente. Meu corpo havia mudado e eu sentia um medo que nunca tinha sentido antes, não era mais o medo de perder a minha avó, ao que trarei mais adiante, manifestado na primeira cena de *Um discurso para minha avó*, em 2014. Era um medo de viver. Mas a persistência no trabalho foi, aos poucos, trazendo os caminhos que havia reconhecido naquele processo de outrora e tantos outros ainda não experienciados. Aquele novo momento trouxe uma nova cena também para *Um discurso para minha avó*; estava olhando aquelas imagens de outra maneira.

Muitas coisas, nesse processo, tornaram-se lembranças, fazendo-me duvidar de como exatamente eram, como é a natureza de uma lembrança. Outras se tornaram palavras construindo um texto, uma escrita cênica ou foram captadas em vídeo. Jogo com os feixes de luz e sombra de todas elas, especialmente as do corpo que lembra e as do corpo que esquece, podendo se distanciar e se reaproximar em sua análise. Trarei as cenas a partir de suas escritas cênicas, correspondentes ao ano de 2014, cuja estreia se deu em

Londrina-PR, no T.O.U Teatro, e a de 2019, realizada no Teatro Procópio Ferreira, em Guarujá, espaço este onde pisei pela primeira vez no teatro e onde *Um discurso para minha avó* se despediu. As fotografias que acompanham a análise serão de sua estreia, em 2014, e da última apresentação que se tem registro fotográfico, que aconteceu em 2018, em Palmas-TO.

#### 4.5 Sobre noites que não adormecem e alvoradas

Vó...(sussurando)

Vó...

Vó...(sussurando)

Vó...

Acorda...

Vó...

(Som de respiração forte)

Vó...

Acorda...

*A senhora não pediu pra eu te chamar, tô te chamando, vó...*

Vó...

(Som de respiração mais forte)

*Vó, a senhora não vai acordar? Vó tá tarde...*

Vó?

(Som de respiração forte)

Vó...

*Eu vou fechar a porta então, vou fechar a porta pra não fazer barulho, pra senhora não acordar...*

*Tá muito barulho lá fora...*

(Som de respiração forte)

Vó?

Trecho da escrita cênica de *Um discurso para minha avó*, 2014.

Este texto traz as primeiras palavras pronunciadas na cena do monólogo *Um discurso para minha avó*, em 2014. O público é apresentado a uma voz absorvida na escuridão do espaço, que sussurra a tentativa de acordar a

imagem de sua avó. O sopro de ar nos pulmões expira o calor da boca próxima à pele, como um cafuné. Lentamente, as luzes amanhecem, deixando penetrar um banco com um galho de árvore que apoia uma pequena janela. Sobre o banco, uma travessa com um pudim de pão e guardanapos, os quais serão compartilhados com o público no desenrolar da cena. A voz que se apresenta como uma névoa no seu primeiro contato um tanto etéreo, aos poucos, procura o encontro com o público, convidando-o a adentrar aquele espaço, onde ele e cena estão colocados de tal forma que ambos possam se presenciar.

*Oi*

*Olá?*

*Tem alguém aí?*

*Oi?*

*Sejam bem-vindos, sejam bem-vindos à casa da minha avó Maria. Fiquem à vontade, podem se espalhar aí pelos cantos como bem entenderem, ficar em pé ou sentados, como preferirem. Eu vou demorar um pouquinho pra chegar aí, tô um pouco atrasada, eu sempre me atraso, se vocês me perdoarem eu agradeço, se vocês me esperarem, eu agradeço de novo. Acho que cinco, dez minutinhos, meia hora, três horas no máximo, é coisa rápida.*

Trecho da escrita cênica de *Um discurso para minha avó*, 2014.

O contato da voz da atriz com o público traz sonoridades e vocalidades desta plateia que, aos poucos, reage às perguntas e lembranças da atriz. Um pudim de pão é oferecido e lembranças vão sendo reveladas no ranger do assoalho entre um sentar e levantar dos que vão pegar um pedaço do doce. Esta é uma cena que traz consigo o início do processo em 2012, pois foi a primeira lembrança experienciada dentro da sala de ensaio e que foi sendo investigada ao longo dos anos subsequentes. Ela traz uma forma de gestar o afeto. A cozinha, a comida, o preparo ebulindo a calda de açúcar que esconde tristezas, grandes miudezas e amarguras. A voz que se apresenta, inicialmente, é uma voz que fabula sobre uma forma de demonstrar afeto, sem, com isto, deixar de enunciar seus medos. Poderiam se ater ao ato de espera? A voz afia com a ironia. O que se espera ali, afinal? Há fome, há pressa, há tempo determinado para se suprir? Quem e o quê estamos esperando? O doce e a voz aguçam aquela fome; percebendo o duplo desejo de comer e de falar.

A ironia está presente no enlace destes sentimentos, a relação entre um e outro transborda na tentativa de movimentar suas fissuras.

Soraya Martins (2023, p. 173), em sua análise sobre o aquilombamento, afirma que ele “consiste em um ato de pensar o movimento como conceito constitutivo que funda a negrura que se cria e recria nas travessias do Atlântico Negro”. A autora, analisando as teatralidades negras a partir do conceito de aquilombamento, reflete sobre o fazer irônico, ao qual “o riso, assim expresso, manifesta-se como expressão também do desejo que nasce em reação à dor” (Martins, 2023, p. 140).

Uma polifonia de desejos suprimidos no enclaustramento da dor rearticula-se no palco, no seu encontro proposto com o público. O vai e vem de lembranças ondulares projeta-se ao encontro do outro, na tentativa de se aproximar um a um. Palavreia-se a sombra do medo escorrendo gotas de suor pelo pescoço, como na lembrança que retinge o temor da morte daqueles que mais amamos.

*Sabe que quando eu ia pra casa da minha avó, ainda muito menina, eu devia ter uns dez anos na época, eu me encaminhava à casa dela quase correndo, eu caminhava com muita pressa pra chegar na casa da minha avó, porque, na minha cabeça, se eu caminhasse com muita pressa, quase correndo, eu ia conseguir evitar que ela desaparecesse, na minha cabeça, ela só não desaparecia porque eu caminhava assim, com muita pressa, quase correndo pra chegar na casa dela.*

Trecho da escrita cênica de *Um discurso para minha avó*, 2014.

O sobressalto do ritmo ofegante e a repetição vão levando à lembrança como um trem se aproximando em direção ao público. Luz, movimento e sonoridades intensificam-se como um amanhecer. A urgência dada ao valer da vida tensiona a imagem que se apreendia com o estado da velhice. Estamos falando de uma sociedade capitalista, onde a velhice é tratada de forma ineficaz e inoperante, onde as formas de se relacionar com o universo do que é velho trazem um peso de desvalor. A morte não está presente somente na imagem do ser humano que chega à velhice por estar ele biologicamente mais próximo dela, como também a tudo que representa um

tempo passado; paisagens caras que não são mais as mesmas, formas de se trabalhar que se alteraram, modos de pensar, saber, produzir e conduzir a vida.

A mulher adulta evoca a imagem da criança que porosamente se relaciona com sua anciã, absorvendo e reinterpretando as nuances de sua percepção, mnemonicamente. Ecléa Bosi (2003), analisando o trabalho de lembrar na velhice, ressalta a importância da relação entre sujeitos adultos e crianças, ela afirma que:

A criança recebe do passado não só os dados da história escrita; mergulha suas raízes na história vivida, ou melhor, sobrevivida, das pessoas de idade que tomaram parte na sua socialização. Sem estas haveria apenas uma competência abstrata para lidar com os dados do passado, mas não a memória Bosi (Bosi, 2003, p. 73).

Modos de dizer do silêncio oscilam em ondulações e vibrações nesta primeira cena do monólogo. A voz, sussurradamente enunciada no início, fecha a porta para abafar os ruídos vindos de fora. Fecha-se uma porta, abrem-se outras entradas de ar. A escuridão que restringe o espaço mergulha no silêncio da voz que soa em cena. A ausência do corpo físico, ali manifestado pela presença da voz, abre para o outro a possibilidade que ele construa suas próprias imagens.

A conversa tecida na penumbra entre público e atriz vai ganhando novas camadas no jogo entre a vocalidade que se presentifica no palco com as semânticas das vozes e ruídos dos que estão ali presentes. O espaço se povoa, aqueles que lhe são estranhos começam a se tornar mais familiares. Percepções entre público e atriz vão se afinando no espaço da intimidade. Ao investigar o aspecto da percepção na construção vocal do ator, o pesquisador Rodrigo Castro (2017, p. 37) averigua:

Ao longo da vida, somos expostos a sons, imagens, texturas, gostos e cheiros diversos; em um processo coletivo e cultural, sensações diversas são geradas a partir desses estímulos vindos do mundo exterior. Como reação aos estímulos em nosso redor, trazemos à tona toda experiência sociocultural acumulada, todo traço genético encadeado, e nossa própria singularidade. Perceber é uma maneira concreta de existir no presente, de estar entre o mundo objetivo e nossa intimidade. Por isso, acredito que ao ator esse verbo é realmente fundamental, uma vez que desperta seus sentidos – gerando sensações diversas –, estabelecendo relações de alteridade a priori, pois as percepções objetivam claramente o de fora, o outro.

A percepção como atriz experienciando este processo criativo e reativando sua construção no espaço da cena até-se ao espaço da casa como o lugar de encontro. O desvelar da intimidade que se dá pela presença da voz no espaço propõe-se ao outro pela escuta, o início desta ligação. A escuta da voz, ainda sem rosto, traz elementos que estruturam uma relação entre avó e neta e que vão criando um caminho espacial, pelos cômodos da casa. Entendendo a relação fina entre voz e escuta, Meran Vargens (2013. p. 101-102) considera que o trabalho do ator/atriz requer um comprometimento contínuo, a ele coabitam “o aprimoramento da individualidade e da coletividade”. Perceber aquela casa-avó-voz é poder, também, adentrar a sua casa-avó-voz no fagulhar que uma lembrança desperta no outro, no mover de nossas reminiscências que trazem à tona distinções e semelhanças do viver e se relacionar nas nossas construções coletivas.

**Figura 4** - Plateia durante cena de *Um discurso para minha avó*, 2014.



**Fonte:** Arquivo pessoal. Foto: Victor Pedrassoni, 2014.

A janela da sala era um convite para o mundo. A voz que se apresenta inicialmente no espaço está entre frestas, abrindo-se lentamente, descortinando-se. Este foi um movimento que possibilitou reconhecer outras espacialidades presentes neste jogo de evocação durante o processo de

investigação de *Um discurso para minha avó*. A janela era um vetor de cruzamentos, figuração, arranjos e reinterpretações de diferentes percepções.

Neste sentido, também está a permanência da investigação que se deu da cena do monólogo em questão. No período após 2016, em que passei a residir em Guarujá, o trabalho foi se modificando. Eu estava diferente e me reconhecendo novamente mediante a tudo que havia passado em meu processo de adoecimento e cura. E o trabalho foi ganhando camadas que se ligavam a esse processo também. A cena passou a se relacionar com o tempo e as temporalidades de outra maneira.

A primeira cena de *Um discurso para minha avó* distancia-se daquele convite a adentrar a casa, mais intimista, e passa a indagar seu próprio caminho percorrido. A presença da casa daquela primeira cena amplia-se, nesta outra versão, para o seu território, a cidade de Guarujá. Um som de trem alumia o horizonte, no escuro que preenche o palco, é o signo daquele mesmo trem que atravessava o distrito de Vicente de Carvalho, o velho Itapema. Sonoridades que guardam e zelam uma memória no barro, na lama daquele chão de passos dados com minha avó Costina, vão se ligando e formando um laço com a voz off da atriz:

Vó	<i>Como me mostravam tuas linhas</i>
Lugar que eu não conheço	
Vó	<i>Vó lugar que eu não conheço</i>
Lugar que eu não conheço	<i>Vó lugar que eu reconheço</i>
Guarda os meus cabelos	<i>Guarda os meus cabelos</i>
Guarda em mim algum segredo	<i>Guarda em mim algum segredo</i>
Tão longe é a terra pra caminhar	<i>Eu que me lembro um sertanejo</i>
VÓ	<i>Brilho dourado de lampejo</i>
Tão longe é a terra pra caminhar	<i>E umas Marias todas bordadas em desenredo</i>
VÓ	<i>Voz</i>
Eu que queria encontrar o lugar	<i>Lugar que em mim conheço</i>
Onde você dormiu e viu o tempo passar	<i>Voz</i>
Primeiro menina	<i>Lugar que em mim conheço</i>
Primeiro menina	<i>No chão</i>
	<i>Neste que todo mundo pisa</i>
	<i>Vai longe a estrada</i>
	<i>Vai longe a vista.</i>

*Como ninguém te  
imagina*

*Depois velhinha  
Depois velhinha*

Trecho da escrita cênica de *Um discurso para minha avó*, 2019.

Um fator que também direcionou esta mudança em relação à cena foi a dimensão espacial. Entre 2012 e 2015, o trabalho estava sendo construído pensando-se em uma relação mais próxima entre público e atriz, palco/plateia. Tendo isso em vista, as apresentações de *Um discurso para minha avó* se deram em espaços múltiplos onde havia a possibilidade de experimentar esta ação. Estando em Guarujá, percebia-se uma dificuldade em encontrar espaços disponíveis para este tipo de configuração, o que me fez experimentá-lo no formato de palco italiano, o que não me agradava a princípio, mas que também trouxe outras possibilidades e aprendizados.

A experiência auditiva, neste formato, complementava-se à visual. Nesta segunda cena aqui apresentada, o percurso da sonoridade vai criando contrastes com a gestualidade da cena, bem como os desenhos que a luz formava, gradativamente revelando a atriz. A presença do corpo daquela voz desabotoava as imagens absorvidas no seu silêncio, amalgamando desejos, contrastes, ambiguidades e fabulações, na mesma pulsação.

A acolhida que aquela cidade, o lugar chamado Itapema, dava-me, trazia um sentimento novo para mim, um pouso que eu tanto procurava. Os pés tocam o chão, sentindo suas raízes úmidas, sentada sobre uma cadeira de madeira, emoldurada por uma cortina vestida em diferentes camadas, estou diante de um público o qual não vejo. Aquele olho no olho, em que o estar tão próxima ao público me possibilitava na primeira versão de *Um discurso para minha avó*, transforma-se em um olhar o horizonte, um caminho possível. O que vem lá? Quem e o quê estão lá? Aquela distância trazia o rastro percorrido por mim, pela minha avó, pela minha família ancestral.

Leda Maria Martins (2021a, p. 183-184), em *Afrografias da memória*, observa que, nos circuitos de linguagem dos reinados, a palavra possui uma ressonância particular “investindo e inscrevendo o sujeito que a manifesta ou a quem se dirige em um ciclo de expressão e de poder”. Ela segue em sua análise, identificando que no âmbito da tradição e da transmissão, a palavra “é

sopro, hálito, dicção, acontecimento e performance, índice de sabedoria” (Martins, 2021a, p. 184). Percebendo que isto se deve ao fato não por ter a memória se cristalizado, como um arquivo, mas na sua reelaboração em jogo entre quem performa e aqueles que estão em seu encontro.

Elaborar e contar nossas histórias traz um caminho de vida, projeta formas de agir diante das amarras que o mundo colonial nos cerca. A noite que não adormece nos olhos das mulheres, como cuida das lágrimas suspensas Conceição Evaristo, em seu poema em homenagem a Beatriz Nascimento (*apud* Ratts; Gomes, 2015, p. 14), traz a morada de nossos anseios, sonhos e batalhas. A voz presentificada, nesta primeira cena de *Um discurso para minha avó*, aciona pulsões descortinadas no silêncio e no silenciamento, o sopro que traz vida àquela memória, tira-lhe de si mesma, tornando-a parte de um cosmos muito maior que ela; uma dimensão tida no universo semântico do contato poroso, quente e fértil.

#### **4.6 Esconderijos diante do Sol**

Da janela da sala observava atentamente os movimentos de minha avó, o que, às vezes, parecia-me uma miragem. Tomar distância e contemplar o sol e a minha avó era um evento cotidiano, um prazer que muito nova aprendi a ter. Enquanto ela permanecia sentada sobre o encosto do contador de água, em um silêncio que me assuntava, o que para mim era um longo tempo, eu me perguntava por onde se espalhavam seus pensamentos, acompanhando os desenhos que as expressões no rosto dela faziam, e um olhar que penetrava profundamente um lugar distante e por mim desconhecido.

Esta lembrança me acompanhou como uma fotografia, sabia que podia voltar nela quantas vezes fosse preciso. Aquele olhar de maresia de minha avó é retomado na ação que se constrói em uma das cenas de *Um discurso para minha avó*. A imagem do sol se pondo prolonga o olhar da atriz que vê aquele céu alaranjado, o dedo que indica a dor, toca as pálpebras, como um carinho e como quem tenta pegar algo escondido dali; a morada de uma vida. Aqueles meus olhos contemplando seus olhos d’água, como traz Conceição Evaristo (2018), procurava uma identidade perdida, um lastro.

*A lembrança mais forte que eu tenho da minha avó, aconteceu nos fins de tarde no quintal da casa dela. Ela se sentava sobre o encosto do contador de água. Tirava os óculos do rosto, colocava-os sobre o peito. Desnudava os braços, dobrando as mangas do vestido de algodão e dava uma leve afrouxada na sandália, conseguindo colocar os pés em contato com o chão quentinho. Passava um tempo, ela pairava os olhos no ar com uma cara de distraída. Seus olhos ficavam grandes iguais aos de uma coruja - e eu escondida, pela fresta da janela da sala, ficava perdida tentando acompanhar pra onde eles iam. Os olhos da vó escorregavam de um lado ao outro, e quando parecia que ela não tinha mais para onde ir, aquilo que eu mais gosto de lembrar acontecia: o Sol vinha se despedir, ficava lá do alto bem perto do seu rosto, deixava seus contornos amarelos, vermelhos, laranjas. A vó, como se soubesse o que o sol queria com ela, inclinava-se toda para cima. Erguia a cabeça e o peito e rejuvenescia uns 20 anos. Vinha mais sol e os olhos dela esticavam-se, mas ela não hesitava, ficava ali com a face toda colorida até o tal do sol ir embora. Dava para notar que lhe ardia um pouco a vista, mas ela mantinha-se firme no seu chamego com o sol.*

Trecho da escrita cênica de *Um discurso para minha avó*, 2014.

Em cena, trago o gesto de contemplar o sol e me despedir dele. Tensões, nessas distâncias percorridas, atingem o corpo, que movimenta oposições entre cabeça, ombros, quadris, peito e pés. Um corpo reluzente que se abre para ver o que o sol traz e o que ele leva consigo. O que ocorria naquela casa durante o dia, e o que ocorreu naquele corpo durante a vida? Uma história que se fala sobre seus resquícios, fragmentos que queriam abrigo novamente.

Abrindo o peito, via-se uma mágoa, um nódulo puindo o esquecimento, fazendo-o vir à tona, no sobressalto da lembrança. Queria-se, na verdade, compreender o amor, diante do público, torná-lo cúmplice daquela reconciliação. Mas, de que amor estamos falando? A escritora bell hooks (2023, p. 152) coloca que “entender o amor como uma força vital que nos impulsiona a agir contra a morte nos permite ver claramente que, onde há amor, não pode haver abusos incapacitantes, debilitantes ou destrutivos”. O pensamento da autora me ajuda a perceber esconderijos que guardavam

tramas de violência onde se queria nutrir o amor nestas relações familiares passadas de geração em geração.

A autora (hooks, 2023, p. 153) analisa como famílias negras são marcadas, duramente feridas, “atingidas no peito”, e o quanto isso repercute em seus modos de sentir e de agir, de forma que as faz reprimir seus sentimentos. Pois, para ela (2023, p. 152), amor é uma ação. Assim ela considera que “nesse contexto, as pessoas que pareciam mais devotas à arte e ao ato de amar eram as mais velhas, nossas avós e bisavós, nossos avôs e bisavôs, os Paizões e Mãezonas” (hooks, 2023, p. 156). Esta relação nutrida entre nossos mais velhos e suas crianças tem um calor que me conduziu por toda a pesquisa, por onde, em suas águas, fui percebendo outras passagens nesse sentimento que muito jovem não sabia nomear, mas que o tempo foi me fazendo reconhecer.

*Entristecer*

*Entristecer*

*O entristecimento*

*Pairado avivamento*

*Sonhando com um vento*

*(Vento com chuva fina)*

*A chuva vem amanhã!*

*Amanhã eu vou pra cidade*

*Meu amor vai pra cidade*

*Minha dor vai pra cidade*

*A cidade do outro lado*

*Dos prédios recém-inaugurados*

*A comida da minha família*

*Meu olho dói de tanta água*

Trecho da escrita cênica de *Um discurso para minha avó*, 2019.

O trecho acima traz um fragmento que foi acrescentado à cena na segunda versão analisada, de 2019. Meu corpo levanta-se em cena, abrindo-se para a transição, a migração e a partida de sua terra natal. Está contido nele o despedir-se dos familiares, a distância de dias percorrendo terras, a pouca idade para viver uma vida adulta sem nenhum adulto para cuidar por perto. Ouve-se uma voz embargada, com choro retido na garganta, que responde ao

ver os prédios altos das orlas das praias de Guarujá, onde se tem que limpar o chão para “ganhar o pão”.

Aquilo que estava desgarrado, que a ventania levou e ajudou a restaurar, foi depois sendo pego e colocado em um lugar abrigado. Um canto para consolar, uma oração para se afeiçoar o sentimento. Não dava para se fisgar o sentimento no vento, somente movê-lo dentro da conjuntura do corpo, tornando-o ação dentro e fora de cena. Ali, diante do público, tiro-lhe do esconderijo e deixo sua voz poder chorar sem, no entanto, que a lágrima escorra; tornando-o movimento e assentamento ao mesmo tempo.

Ainda com o pensamento em bell hooks (2023, p. 166), ela nos afirma que “a arte e a prática do amor começam com a nossa capacidade de nos conhecermos, de nos afirmamos”. Nesta cena, o sol reflete a necessidade de dizer, de iluminar, de reconhecer e de transformar. Possibilidades encontradas de existência, de entender que há muitas e infinitas formas de viver, de amar e de conduzir a vida, por mais inseguranças e violências que estejamos submetidos no mundo ditado por estruturas e concepções colonizadoras.

Os cômodos da casa traziam lembranças diversas do convívio com minha avó. A janela aberta, ou fechada, mostrava sutilezas e perspectivas diferentes. Uma ação de caminhar por estes cômodos, trazida à cena, encara posturas e vocalidades distintas. Surge, então, o brincar, o jogar com as estranhezas e vagarosidades do contato e a rotina da casa. Ronda-se o tempo, trazido por um jeito de fazer as coisas apreendido na infância.

*Bentevi, codorna, beija-flor, sabiá, tico-tico, curió, cambacica*

*Era passarinho e história verde que se avoava*

*De verdade e de mentira*

*Meu corpo pequeno na imagem*

*Estendido no quintal*

*Olhando as idades que eu esperava*

*Juntando cada palavra que me levava*

*Minha avó*

*Na hora da refeição*

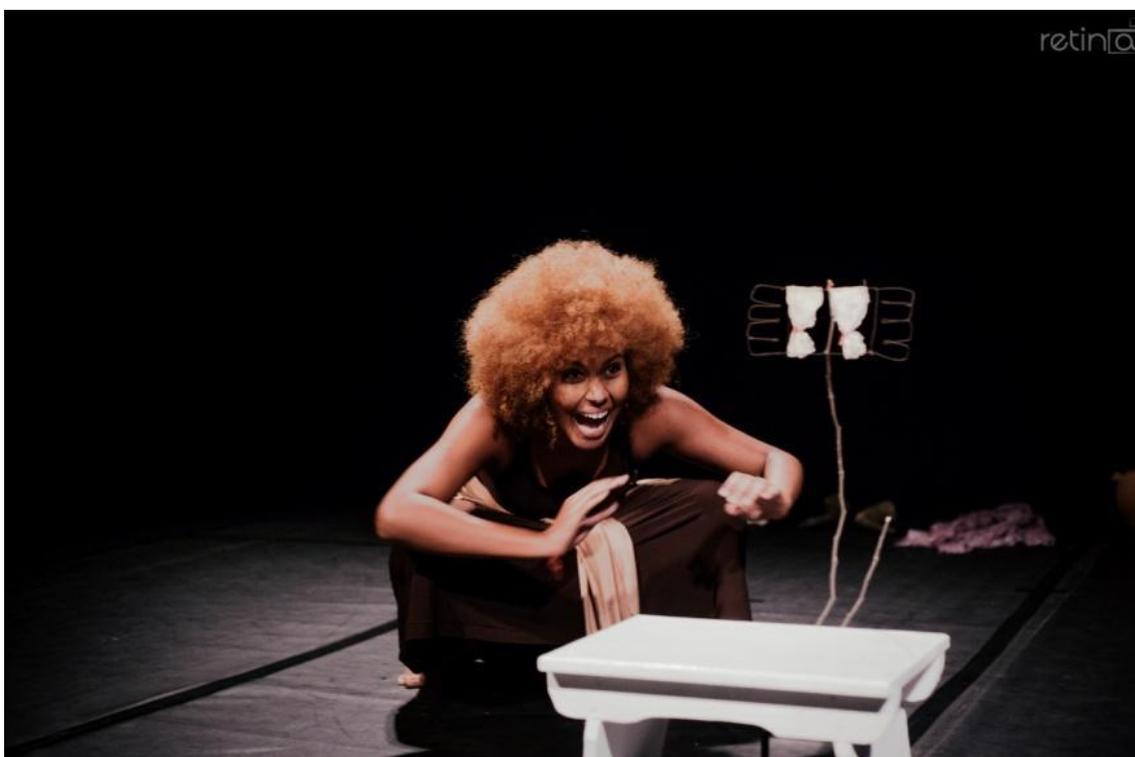
*Sagrada*

*Pedia a fala*

*Falava e calava*

*Depois, o dia passava rápido  
Como uma efusão de bolhas  
Todas estalando em meus ouvidos  
Me contando um segredo de cada vez  
Era um medo aqui...  
uma prece ali  
Mas cada coisa em seu lugar  
No seu devido tempo  
Era assim que se fazia as coisas  
No seu devido tempo*  
Trecho da escrita cênica de *Um discurso para minha avó*, 2019.

**Figura 5** - Cena de *Um discurso para minha avó*, Londrina-PR, 2014.



**Fonte:** Arquivo pessoal. Foto: Victor Pedrassoni, 2014.

Este texto lapidado no processo, vivido na cena de 2019, constitui um corpo sorrateiro, matreiro, deixando que aquele ir e vir de passos dados pela casa, na rotina do cuidado, vá sendo revisitado, não pelo cansaço, mas pelo saber que vai se enraizando e tornando-se um conselho, um índice de sabedoria. O que está guardado em um conhecimento compartilhado entre avó e neta, dentro das trocas mais próximas e generosas, revive o assunto que sobressaía dos olhos em constante evocação de minha avó e se acendia nos

meus, o que reelaborava ações respondendo ao passado, mas, sobretudo, reinstaurando o presente.

A pesquisadora Ecléa Bossi (2003, p. 20) nos conduz a compreender que lembrar é um trabalho o qual “se realiza sobre o tempo e no tempo”. Para ela (2003, p. 20), “lembrar não é reviver, mas refazer”. Transpassam-se feitura que possibilitaram existir diante das mazelas da vida, podendo agarrar-se em forças que instruíam a verdade comungada em seu interior. Estas forças amamentaram-me em vida, na figura de minha mãe e meu pai, e meus avós, e não sucubiram diante da morte. Os recursos que vão construindo o caminho, reatualizando-se constantemente, podendo nele, voltar-se para se aprender e se desviar também, investigam e experimentam aquilo que pode não ter valor diante do capitalismo que suga vidas e matérias, mas que no interior de um corpo-casa reorganiza um ciclo de vida e continuidade.

Ecléa Bosi (2003, p. 75) percebe que o indivíduo “nunca morre tendo explicitado todas as suas possibilidades. Antes, morre na véspera: e alguém deve realizar suas possibilidades que ficaram latentes, para que se complete o desenho de sua vida”. O fluxo de continuidade que as águas alimentam cada existência na Terra volta a me enunciar a morada do meu caminho, por onde se construiu a cena de *Um discurso para minha vó*, com esta voz, com este contínuo de nervura, de resposta e de ação.

A pesquisadora Meran Vargens (2013, p. 99), analisando as camadas de construção vocal perante a atuação, reflete sobre um conceito de voz interior, para ela “a voz interior é o impulso que vem da essência interna do indivíduo ligada aos seus desejos e necessidades”. Ela percebe que atuar ouvindo sua voz interior, coloca-lhe em contato com seus impulsos internos (Vargens, 2013, p. 99). Amparo-me neste conceito para ponderar sobre o fluxo presente no encadeamento destas vocalidades encobertas e descobertas no habitar a casa-memória de minha avó, refletida no espelho de minhas águas. O impulso de vida gerado em cena reluz a complexa tessitura de vida que se adentrou, como é a complexa natureza de um ser humano, falando neste trabalho, sobre a poesia do viver, o espaço constitutivo desta morada. Naquela casa, havia o mundo incompleto e infinito, sempre cabendo mais vida, com perspectivas que os caminhos foram mudando. Adiante, veremos o traço

desses caminhos no chão que, como a voz-experiência que ensina Lia de Itamaracá<sup>26</sup>, carregam rugas e verrugas, são sem fim.

#### 4.7 Um lastro de chão, sem fim

“A mulher nua olha para o horizonte. O horizonte é uma cortina de palmeiras. Vê uma mancha. É um enxame. [...] A multidão vê a mulher nua sentada num trono de barro, beira do rio. Na posição de lótus, colocando a sua intimidade na frescura do rio. Vê-lhe o interior desabrochado, como um antúrio vermelho com rebordos de barro.”

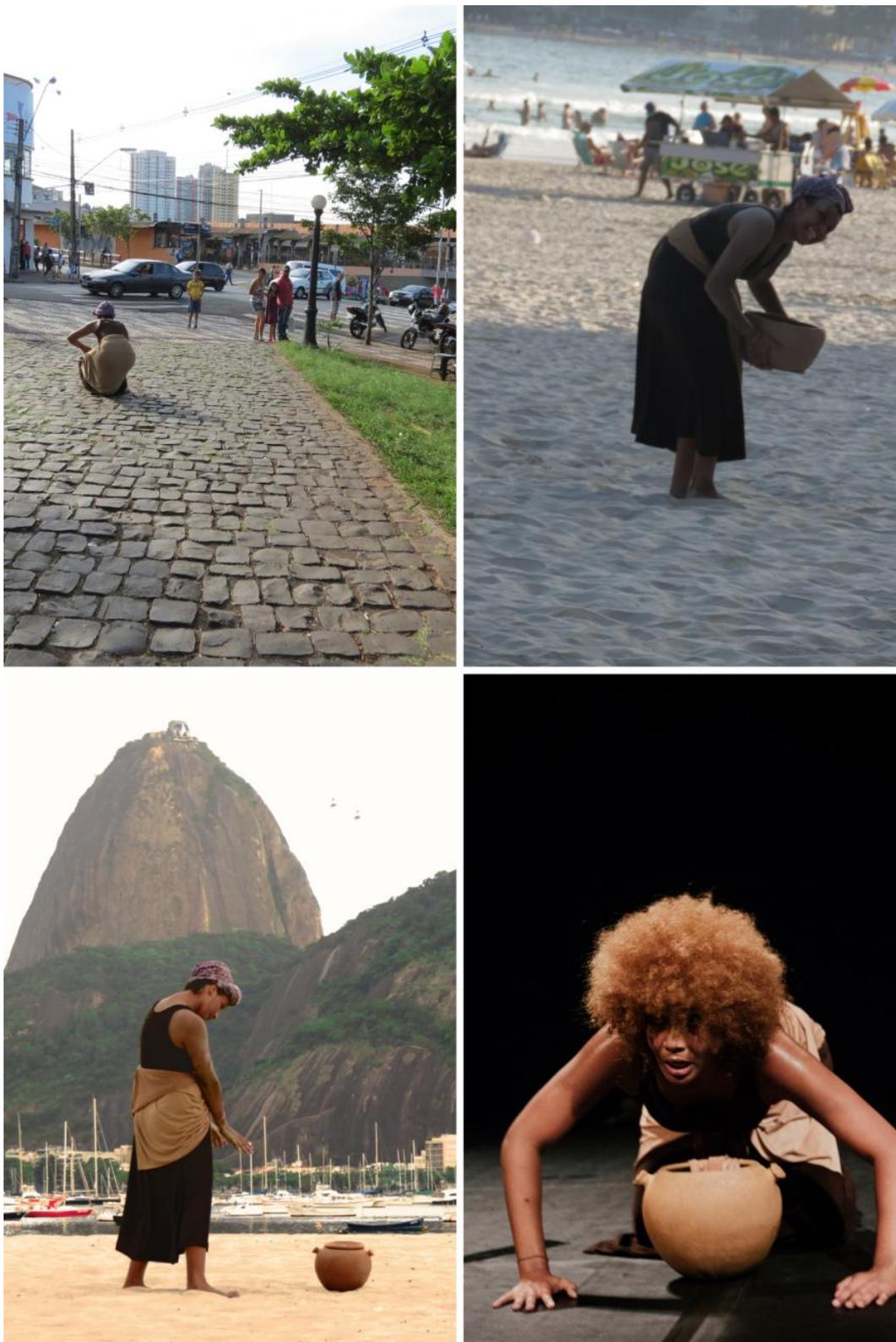
(Chiziane, 2008, p. 8)

Do negrume do barro reconheci uma voz que não saberia dizer sobre ela sem sentir firmemente minha intuição. A escuta ligada à terra, ao coração, aos nervos, entranhas, arrepios, raios e trovões. Ali estava presente um rio, um filamento de um laço que não perdeu sua família, apesar de todas as rupturas forçadas. O corpo é morada de nossa ancestralidade. Durante o processo de construção de *Um discurso para minha avó*, trouxe este elemento que me despertou para vivenciar esse processo de evocação e mergulho. Aquelas águas me levavam para perto do mangue, junto aos jacarés, pássaros, moluscos e crustáceos, e me levavam também ao encontro de um lastro que me aterrava. O barro, trazido no formato de uma panela, possibilitou-me experienciar uma vivência em outras espacialidades, como o caso da rua, a qual se tornou uma espacialidade que reaprendi a andar.

---

<sup>26</sup> Referência à canção *Desde Menina*, 2012, da dançarina, cantora e compositora Lia de Itamaracá.

**Figura 6** - Registro das ações com a panela nas cidades de Londrina (2013), Guarujá (2017), Rio de Janeiro (2013), respectivamente, e, na última foto, apresentação de *Um discurso para minha avó* em 2014.



Fonte: Arquivo pessoal. Fotos: Victor Pedrassoni, 2013, 2014, 2017.

O processo se deu percorrendo diferentes caminhos, em ruas estreitas, avenidas, praças e praias. Pude experienciar esta performance em

Londrina, Guarujá, Salvador e no Rio de Janeiro. Durante todo o período de investigação da cena de *Um discurso para minha avó*, estive vivenciando esse processo em contato com a rua, de modo que isto me alimentou no momento em que estive sozinha na sala de ensaio. O jogo laborioso de investigação psicofísica do ator/atriz ritmava-se pela apuração da vivência e da sua constante reelaboração. A cena se esculpia diante do público que se encontrava nas ruas, no processo conduzido na sala de ensaio e no ato de entrega durante as apresentações de *Um discurso para minha avó*.

Os primeiros contatos com a panela de barro modificaram abertamente a forma como direcionava meu corpo, ganhei uma coluna mais sinuosa, uma base mais aberta, um corpo com mais tônus muscular. Tudo se expandiu. A panela tinha um peso robusto, um toque frio com cheiro úmido e denso. De repente, via-me com aquelas características e uma voz começou a atravessar a linguagem que eu até então conhecia. Esta voz não se pronunciava em palavras, em vocabulário aprendido, era uma vocalidade não verbal que explodia como rajadas de vento, balançar de árvores, trovões e um resmungar que gotejava do teto como banzo, uma ferida que não se curvou e nem ainda se curou. Rodrigo Castro (2017, p. 91) fala sobre o uso da vocalidade não verbal por atores e atrizes, conforme o pesquisador “a vocalidade não-verbal pode gerar um imaginário a ser investigado de forma inesgotável, pois suas fronteiras são mais flexíveis”.

O fundo da panela comungava meu silêncio, povoava o meu imaginário e tocava o chão daquelas ruas que trançavam caminhos de balizadas histórias e memórias coletivas. Travessias negras transatlânticas que cruzam nossos modos de habitar, existir e aquilombar. A gota de sangue na trama do barro vibrava meu corpo e fabulava o horizonte que passava a querer alcançar. Aos poucos, a vocalidade não verbal foi ganhando palavras, frases e lamúrias. Um ritmo de trabalho lento, repetitivo e detalhado, aprofundado em cada vagaroso passo.

*É que eu me confundo*

*É que eu me confundo*

*Eu me confundo nesse mundo*

*Não sei dizer mais que eu afundo*

*Não sei comer mais que eu resmungo*

*Não sei mudar mais que eu aprumo*

*O mundo*

Trecho da escrita cênica de *Um discurso para minha avó*, 2019.

A cena de *Um discurso para minha avó* em suas duas versões aqui apresentadas, 2014 e 2019, respectivamente, traz a trajetória da pesquisa empreendida, ou seja, o que vemos em cena é composto pelas tramas de seu processo de investigação que parte do jogo com a evocação das lembranças, vocalidades e espacialidades da casa de minha avó materna e outros lugares de minha ancestralidade. Neste sentido, o espetáculo vai adentrando as espacialidades da casa, os cômodos, os quais se reconfiguram em diferentes camadas da minha subjetividade enquanto atriz em cena, compondo esta narrativa cênica.

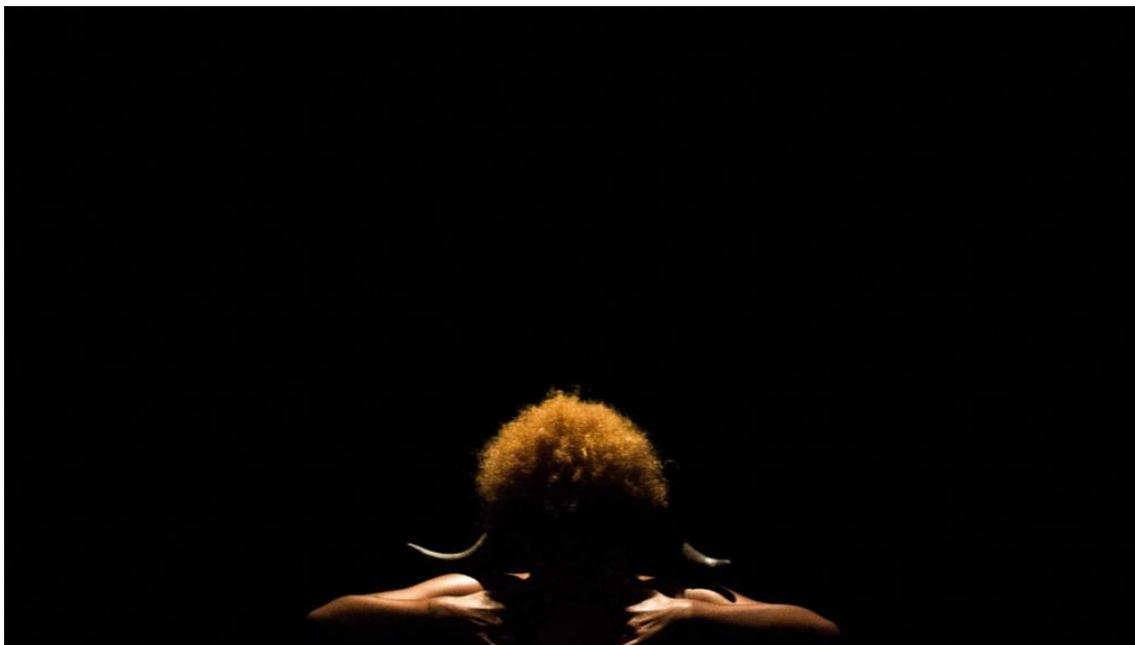
A panela representa um momento de curvatura na cena deste trabalho, o contato com ela reorganiza um tempo que não se mede de forma linear; há nela a construção de uma evocação de quem percebe as forças de sua ancestralidade nos movimentos de seu corpo, no presentificar-se do estar em cena, na sua elaboração poético-estética. Em sua cronosofia espiralar, Leda Maria Martins (2021b, p. 52) percebe que “a ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide”. Identifico, nesta concepção espiralar, uma forma de ler esta cena, bem como os processos que compõem minha existência enquanto mulher negra neste espaço de colonialidade. Passo a olhar para esta conexão entre avó e neta, memória e ancestralidade a partir das relações que se racializaram ao longo das nossas histórias negras vivendo a diáspora. O espaço da intimidade partilhado dentro de uma casa abre-se para a rua, a fim de reconhecer outras intimidades, elos, contrastes, desvios, rotinas, espelhos e cicatrizes.

A vocalidade não verbal em cena, em um passo vagaroso, vai ganhando lamúrias e provocações diante do público. Pouco a pouco, o buraco que curva a panela para um espaço infinito apresenta-se na incerteza dos olhares que se permitem alcançar imagens dentro do seu interior. Alguém gostaria de olhar dentro da panela? O que tem lá? É vazio ou preenchido por aquela escura sombra de ar? Como podem ser os sonhos de olhos fechados,

acordados? Quais vozes ecoam diante da perda da imagem? Dali brotaram-me lugares que não conhecia de forma vivida, mas de forma sonhada.

No habitar imagens sonhadas, surge uma silhueta desenhada pela ventania. Um traçado de seios de fartura e força, guerreando com chifres. Em suspensão, a cena que surge do barro evoca uma ancestralidade e o chamado aos micromovimentos, juntamente ao som de sua respiração. O interior expira, inspira. Uma mãe grita. Surge como um sonho, na qualidade de fumaça, como os dias de neblina na Serra do Mar.

**Figura 7** - Foto de cena de *Um discurso para minha avó*, Londrina, 2014.



**Fonte:** Arquivo pessoal. Foto: Victor Pedrassoni, 2014.

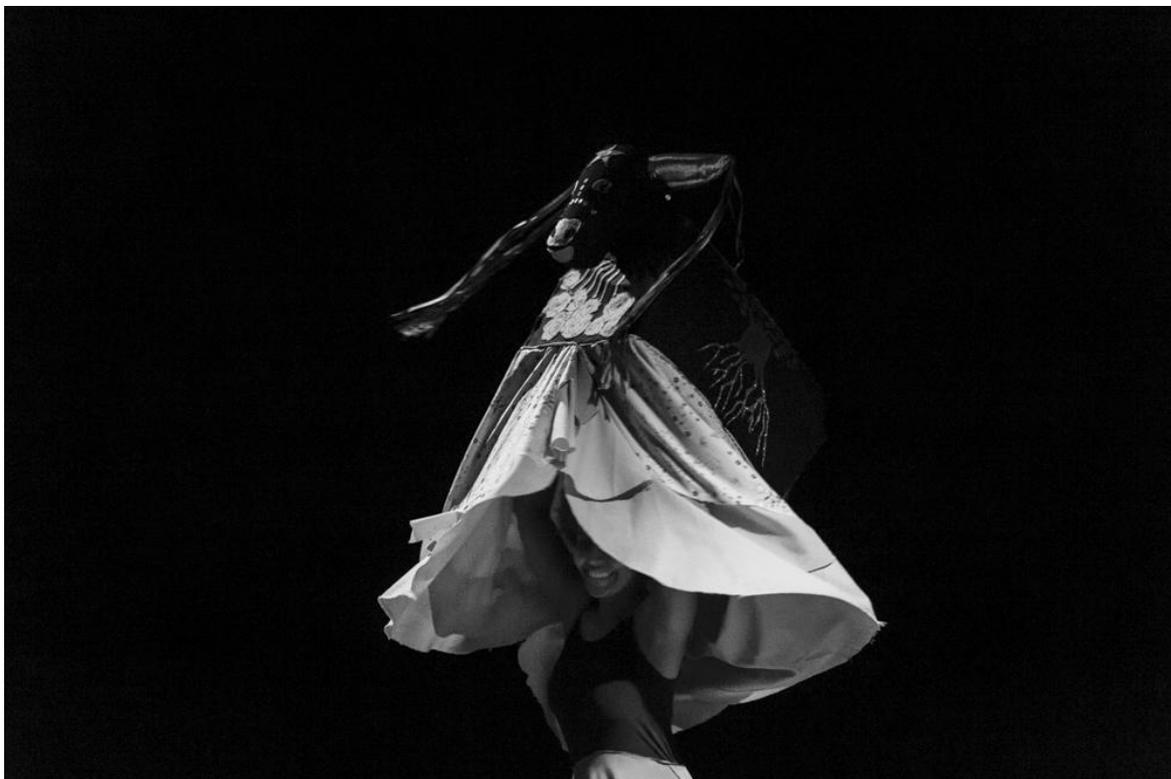
Na vivência com este trabalho em Guarujá, uma nova imagem, parida desta panela de barro nasce, complementando a este outro momento anteriormente descrito. Sons de crianças brincando entoam cantigas de roda, povoam e salpicam a ação cênica que se sucede. O ritmo de matracas e maracás traz o boi, com seus filhinhos coloridos em uma dança festiva. Ele surge reluzente, desafiando a morte, renascendo e abrindo novos caminhos para os que estão por vir. A dança confronta e alumia, deixando-se transparecer o riso que afugenta a dor e reorganiza o viver.

A dança com o boi reorienta-me como trajetória de quem teve que renascer durante os anos em que estive adoecida e revivendo meus laços com a cidade de Guarujá. O boi como símbolo de construção coletiva, de feitura de

nossas resiliências ao longo da história, reintegrava fragmentos e os fazia ser suas pernas e braços. A pesquisadora Elena Andrei (2012) analisa a ação dramática no auto que concentra as manifestações do folguedo em torno da figura do boi, ela evidencia que a personagem Catirina, ao expressar seu desejo de comer a língua do boi aprisionado pelo Patrão, traz uma forma de luta, conforme ela reflete “alimentar o filho que há de nascer com a língua do Boi que o Patrão havia roubado do povo, significa alimentar o filho com a palavra de força, significa devolver para a geração vindoura, o poder da voz” (Andrei, 2012, p. 3).

O espaço da rua aqui vivencia a festa, expressão que manifesta simbologias e amplos desejos. Mary Del Priori (1994, p. 9) compreende que “a festa se faz no interior de um território lúdico, onde se exprimem igualmente as frustrações, revanches e reivindicações dos vários grupos que compõem uma sociedade”. Nela, valores comunitários podem ser perpetuados, ou críticas à ordem social estabelecida suscitadas, como atesta Wlamira Albuquerque (Davis *apud* Albuquerque, 1999, p. 25).

**Figura 8** - Cena de *Um discurso para minha avó*, Palmas-TO, 2018.



**Fonte:** Arquivo pessoal. Foto: Helen Lopes, 2018.

Em cena, a voz que correu pelas ruas em festa retorna ao seu ponto de partida: a casa de sua avó materna. Mira-se o portão da porta de entrada, onde havia o chamado por ela para adentrar. Revivendo esta lembrança e reconstruindo-a, bato palmas em frente a este portão, chamando por ela. O som da mulher adulta vai ecoando e se transformando em um grunhido, uma criança, um sentimento que se inunda. Corpo, início, água. Salgadas, tem ardor o amor das lágrimas? O amor que nasce e continua a cada geração. A forma de gestar. Corpo e voz tornam-se ventre um do outro numa expressão miúda e cheia de pulsão de vida. Um sussurro forte inspira e guarda, vela o segredo para quem e quando for para nascer de novo, e continuar. Finda-se, assim, a cena de *Um discurso para minha avó*, na escuridão que povoa seu início, na imagem retida que se descongela, sem amarras, livre para ser quem se é.

**Figura 9** - Cena de *Um discurso para minha avó*, Palmas-TO, 2018.



**Fonte:** Arquivo pessoal. Foto: Helen Lopes, 2018.

Conta-se um *itan*<sup>27</sup> que *lansã*<sup>28</sup> vestia uma pele de búfalo e, certa vez, ao retirar sua pele e seus chifres na clareira de uma floresta, foi avistada por Ogun<sup>29</sup> que estava por lá de passagem. Ele usou o segredo dela para fazer com que ela aceitasse ser sua esposa. *lansã* casa-se com Ogun e tem com ele filhos, mas convivía com a insatisfação das outras mulheres, esposas dele, que eram estéreis. Certo dia, Ogun embriaga-se com vinho de palma e acaba contando o segredo de *lansã* as suas outras esposas, que passam a provocá-la por sua forma animal. *lansã* recupera sua pele e seus chifres escondidos por Ogun, retomando sua forma animal e atacando a todos que lhe feriram, poupando apenas seus filhos, aos quais ela entrega um chifre para que eles pudessem chamá-la quando precisassem.

Esta história, aqui resumida, fala sobre a força de *lansã*, seu poder de transformação e sua natureza poderosa. Traz os segredos que guardamos, nossas necessidades vitais e as prisões a que podemos estar submetidos de várias naturezas. Onde mora a ancestralidade também mora o segredo, uma força, uma voz interior, uma forma de agir, lutar, escutar, aprender e se comunicar. Aqui, em *Um discurso para minha avó*, percebo uma morada que me garantiu iniciar um processo de reconhecimento, compreensão, cura, transformação, elaboração do curso da minha vida. E se o teatro é morada da criação humana, é a energia da vida que o torna possível, e foi e continua sendo sobre possibilidades, caminhos, o sentido de criar e estar em cena.

---

<sup>27</sup> Conto sobre as divindades (Jagun, 2015, p. 378).

<sup>28</sup> Chamada de Oya; Òrisá feminino que rege os ventos e tempestades, sua cidade de origem é Irá, sendo cultuada nas águas do rio Níger. Ela é considerada a senhora dos Égún, que são os espíritos que fazem a travessia após a morte (Jagun, 2015, p. 226).

<sup>29</sup> Cultua-se Ógún originalmente na cidade de Iré, conhecido como o senhor dos metais (Bàbá Irin), aquele está na vanguarda (Ósívájú); o que desbrava os caminhos (Olúlanà) e o chefe entre as divindades (Òsinmálé) (Jagun, 2015, p. 219).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: DAS CINZAS O AMOR

“Na linha do horizonte  
Tem um fundo cinza  
Pra lá desta linha  
Eu me lanço e vou  
Não aceito quando dizem  
Que o fim é cinza  
Eu vejo o cinza  
Como um início em cor.”  
(Mateus Aleluia)

*Uma casa queimada  
Parecia não restar nada  
A mistura triste de entulhos  
Que não me deixava identificar  
A cozinha  
A sala de estar  
As fotografias que moravam lá  
O calor impregnado na fumaça  
Parecia esvaziar o calor da família  
Desintegrada com a sua partida  
O pai, o homem, o cuidador  
De nossas vidas  
As telhas que voaram pela vizinhança  
A viúva que ficou sem esperança  
Restou o chão  
O terreno, disse o vizinho!  
Enquanto eu encarava o abacateiro  
Forte e resiliente  
Único sobrevivente  
A natureza sobrevive  
No chão mais cimentado  
Escondem-se grandes mananciais  
Assim seja  
Talvez seja  
preciso o fogo  
para o novo amanhecer*

Texto: Juliana do Espírito Santo da Silva, 2024.

Escrever esta dissertação foi ser atravessada por mudanças profundas no âmbito pessoal e coletivo. A experiência da pandemia do Covid-19 como algo que mobilizou ações e protocolos de segurança em todo mundo, restringiu nosso modo de ter contato para assegurar nossas vidas e armazenar uma nova forma de experienciar o cotidiano, o que nos colocou grandes desafios de sobrevivência e a necessidade de lidar com muitas perdas.

Em meio a este período, tive a presença de meu pai e meu avô fragilizados por doenças, e atravessamos esse momento nos cuidando mutuamente. Foi uma luta pela vida em meio ao caos e, em 2021 e 2022, tive que descobrir o que era não ter mais a presença deles aqui. Suas passagens haviam acontecido e eu me vi totalmente abalada e dolorida. Não era só a morte, era o ordenamento da vida que tinha perdido seu rumo. Foi um tempo em que nós, que nos ligamos a eles, passamos por muitos “altos e baixos”, e um dos seus encaminhamentos foi ver que o lastro de uma história estava sendo consumido pelo fogo. As chamas destruindo a forma da casa de meu pai, no caso, as vigas, as portas, as telhas, os móveis, os objetos, tudo se transformando em pó, em cinzas. A história daquele homem, que durante toda sua vida lutou para prover, para dar conforto e uma vida digna aos que estavam ao seu redor, ficou rodeando a minha cabeça como um disparar infinito de lembranças da pessoa que ele era.

Esse meu chão incendiado... O fogo trouxe uma inconformidade, como esse lastro poderia terminar assim, destruído? A memória da casa, a minha base, a minha fortaleza... parecia só ter restado a vontade de chorar. A água que se fez necessária para apagar aquele fogo que se alastrava e que incendiava meu coração. A casa não estava mais lá, erguida, havia só restado um abacateiro sobrevivente que parecia se escorar no muro do vizinho. Aquele abacateiro que por diversas vezes fazia sombra para meu pai descansar no quintal...

O calor ainda estava estalando coisas no chão quando percebi o outro lado daquela imagem. Era um recomeço para nossas vidas ligadas a dele. Era tempo de renascer com as chamas, o que viria a surgir a partir dali não caminharia sozinho jamais. Suas raízes permaneceram e estavam ainda mais à vista. Não tinha nada ocultando sua imagem, agora se via sua forma com grande nitidez. Aquilo que trouxe as chamas e a destruição foi também consumido por ela. Permanecia, por outro lado, aquele eu te amo, que meu pai,

homem negro, sempre fez questão de me dizer e que molhava meu coração incendiado.

Nossas vidas, feitas de sonhos, coragem, medo, afetos, dores, tantas e tantas camadas. Criamos e desenvolvemos histórias, lugares, formas de conhecimento. Criamos uns aos outros, recriamos a natureza que habita cada um de nós. As cinzas, que representam a morte, eram fonte de existência, como me faz entender Mateus Aleluia<sup>30</sup>, celebração ao amor à vida.

A casa que adentrei nesta pesquisa, meu corpo-voz, trouxe a necessidade de aterrar pensamentos e dizer a partir do meu âmbito familiar uma forma de comunicar ancestralidade e conhecimento. Pois, na morada de nossos corpos existe História e ferramentas para lidar com o curso dela, como Beatriz Nascimento ([1981] 2018) nos ensina ao perceber o quilombo como força que atinge os nossos corpos. A voz que procurei expressar e analisar buscou entender a relação dos seus caminhos, dialogando com minha trajetória como atriz negra, periférica, neta de migrantes nordestinos e acarinhada por pais cuidadosos e amorosos. Revivo esse amor nesta elaboração atravessada por cruzamentos espelhados diante de uma História de violência e ruptura, como é o caso da formação sociocultural que o ato da escravização e colonização forçou a estruturar.

Revendo *Um discurso para minha avó*, sou preenchida por um sentido de continuidade ao perceber que ainda que tenhamos muitas dificuldades no fazer artístico, de modo geral, e na arte teatral, especificamente, a acepção que isto move em nossas vidas é muito maior do que qualquer lógica habitada em uma dimensão utilitária, pois, como nos alumeia Ailton Krenak (2020), “a vida não é útil”<sup>31</sup>. Vivencio este fazer como uma construção da alma e do espírito, uma forma de poder sentir, respeitar e experienciar a vida e a sua natureza, distanciando-me de amarras que possam bloquear a chama de liberdade da qual somos feitos.

A trama que integra o invólucro desse corpo-voz, morada da criação de *Um discurso para minha avó*, possibilitou-me caminhar e perceber o fluxo deste teatro; como nos lembra Leda Martins (1995, p. 66), o termo Teatro Negro, no *stricto sensu*, “não define, pois, uma cor, uma substância, mas uma

---

<sup>30</sup> A canção referenciada *Amor cinza*, faz parte do álbum *Cinco sentidos*, 2010, do compositor e cantor baiano Mateus Aleluia.

<sup>31</sup> Menção ao livro *A vida não é útil* (2020) de Ailton Krenak, onde ele problematiza o modo de operação capitalista das relações em nossa sociedade.

teia de relações”. No ziguezaguear, no andar firme e cauteloso, no passo ligeiro e determinado, vou encontrando e reencontrando as palavras que me formaram enquanto possibilidades de existência. Trançar e desfazer as tramas de nossas histórias negras afrodiaspóricas fomenta compartilhamentos importantes para anos mais vindouros, quiçá, vidas que não se percam nas balas que atingem o peito de nossas comunidades. Vidas que não se percam, sem rumo, com mães, pais e filhos que ficam desagregados. Trazer nossas escrevivências nos garante uma forma de permanecer, crescer, criar. Como nos afirma Meran Vargens (2013, p. 81), a fala:

[...] com todo o seu potencial vocal é um meio de resistir, interagir, fluir, deslocar, fugir, pegar, acompanhar, afirmar, negar, direcionar, matar, morrer, avivar, acusar, extravasar, despoluir, alimentar, completar, conectar e muito mais.

Abrir um peito que é profundamente magoado, como nos lembra bell hooks (2023, p. 153), traz a chance de cura e de reconstrução. Estar em cena com *Um discurso para minha avó* trouxe-me esta possibilidade e, nesta pesquisa, na tentativa de elaboração dessas relações em vida, a criação poética pôde suscitar desejos e sonhos que estavam escondidos, os quais, anteriormente, eu me sentia incapaz de realizar. O sentimento de incapacidade traz uma ferida colonial, como muitas outras, por onde as águas poderiam não ser mais reprimidas.

Olhando este caminho d'água, sinto-me na confluência de seu curso, avistando a beleza que resplandece de seu entorno e seus afluentes que, como o poder de um sonho, desperta-nos e nos alimenta para viver o dia.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AFONSO, Cintia M. Transformação ambiental e paisagística na Baixada Santista-SP. **Paisagem e ambiente**. São Paulo, n. 20, p. 85-130, 2005. <https://doi.org/10.11606/issn.2359-5361.v0i20p85-130>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/paam/article/view/40231>. Acesso em: mar. 2024.

ALBUQUERQUE, Wlamyra. **Algazarra nas ruas**: Comemorações da independência na Bahia (1889-1923). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

ALMADA, Sandra. **Damas negras**: sucesso, lutas, discriminação. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 1995.

ALMEIDA, Maria Inez Couto de. **Cultura lorubá**: costumes e tradições. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. Col. Feminismos Plurais. Coordenação: Djamila Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

AMOR cinza. Composição: Mateus Aleluia. Voz: Fabiana Aleluia e Mateus Aleluia. Sanzala Artística Cultural. YOUTUBE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FYXNdEVtAA4>. Acesso em: jun. 2024.

ANDREI, Elena. **Boi voador do Aquiles**. Vila Cultural Gibiteca Zona Norte e Associação dos Colaboradores de Londrina. Londrina, 2012.

BÂ, Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (org.). **História geral da África I**: metodologia e pré-história da África. São Paulo: Ed. Ática/Unesco, 1980.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores). Disponível em: [https://www.academia.edu/30157052/BACHELARD\\_Gaston\\_A\\_po%C3%A9tica\\_do\\_esp%C3%A7o](https://www.academia.edu/30157052/BACHELARD_Gaston_A_po%C3%A9tica_do_esp%C3%A7o). Acesso em: maio 2024.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 1, p. 91–103, 2001. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v1i0p91-103. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57010>. Acesso em: mar. 2021.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRASIL. LEI 10.639/03. Dispõe sobre a inclusão obrigatória da temática "História e Cultura Afro-Brasileira" no currículo oficial da rede de ensino. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/l10.639.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm). Acesso em: maio 2024.

BRASIL. LEI 11.645/08. Dispõe sobre leis que estabelecem as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm). Acesso em: maio 2024.

CASTRO, Rodrigo Spina de Oliveira. **Entre o ouvido e a voz**. Tese (Doutorado em Artes) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/986830>. Acesso em: maio 2024.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. **A voz e o silêncio em John Cage 4'33**. In: 16 CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 2007, Campinas. 16 COLE - No mundo há muitas armadilhas e é preciso quebrá-las. Campinas, 2007. Disponível em: [https://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes\\_anais16/sem14pdf/sm14ss04\\_08.pdf](https://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anais16/sem14pdf/sm14ss04_08.pdf). Acesso em: jan. 2024.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHIZIANE, Paulina. **O alegre canto da perdiz**. Porto Alegre e São Paulo:

Editora Caminho, 2008.

COSTA, Wendell A. D. (org.). **Os homens da Ilha**, a trajetória dos povos que formaram o Guarujá. Guarujá, SP: Juliana Heloíse Rosa Santos Silva, 2021.

CULTNE - Beatriz Nascimento - Entrevista Exclusiva. Digitalização e reedição CULTNE - Acervo digital de cultura negra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6VmPjhOTozl&t=605s>. Acesso em: mar. 2022.

D'ABRONZO, Thais Helena. **A Casa das Fases e os espaços da memória: a poética cênica da Cia. de Theatro Fase 3** (livro-catálogo). Londrina: FUNARTE, 2009.

DESDE menina. Composição: Chico César. Voz: Lia de Itamaracá. Lia de Itamaracá Oficial, YOUTUBE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C22metS2TVs>. Acesso em: jan. 2024.

DUARTE, Constância; NUNES, Isabella. **Escrevivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017, p. 24-25.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas Mini, 2018.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Jerusa. **Oralidade em tempo e espaço**. São Paulo: Educ, 1999.

FERREIRA, Jerusa. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

GERODETTI, João Emílio; CORNEJO, Carlos. **Lembranças de São Paulo: o litoral paulista nos cartões postais e álbuns de lembranças**. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2001.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe**: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HOOKS, bell. Intelectuais negras. **Estudos feministas**, v. 3, n. 2, p. 464-469, 1995.

HOOKS, bell. **Erguer a voz**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

HOOKS, bell. **Irmãs do inhamé**: mulheres negras e autorrecuperação. São Paulo: Martins Fontes, 2023.

JAGUN, Márcio. **Orí**: a cabeça como divindade. História, Cultura, Filosofia e Religiosidade Africana. Rio de Janeiro: Litteris Editora LTDA, 2015.

JUNIOR, Antonio Filogenio de Paula. **Saberes no pé do tambu**. São Paulo: Malê Editora, 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LOPES, Nei. **Novo dicionário banto do Brasil**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. 4. ed. rev. e atual. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. **Qual espaço do lugar?** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do rosário no Jatobá. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2021a.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2021b.

MARTINS, Soraya. **Teatralidades, aquilombamento**: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo. Belo Horizonte: Editora Javali, 2023.

MUNDURUKU, Daniel. **Crônicas de São Paulo**: um olhar indígena. São Paulo: Callis Ed., 2010.

NA COMPANHIA de Beatriz Nascimento. Produção: Canal Pensar Africanamente, Universidade de Brasília. YOUTUBE. Transmitido ao vivo em 21 de jul. de 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yTrj37OfoPs>. Acesso em: mar. 2022.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. **Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual**: possibilidades nos dias da destruição. Coletânea organizada e editada pelo UPCA [União dos Coletivos Pan-Africanistas]. [s.l.] Editora Filhos da África, 2018.

NÃO deixe o samba morrer. Composição: Aloísio Silva e Edson Conceição. Interpretação: Alcione. YOUTUBE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6d6fIM54Vkk>. Acesso em: out. 2022.

NINA Simone fala sobre liberdade. Undercover: entrevistas raras. YOUTUBE. Disponível em: [https://youtu.be/ZF9j4IMoSqk?si=0KqViLNM56FIH\\_mY](https://youtu.be/ZF9j4IMoSqk?si=0KqViLNM56FIH_mY). Acesso em: abr. 2021.

ÔRÍ. Direção de Raquel Gerber. Documentário. São Paulo, Brasil, 1989. 93 min. Disponível em: <https://tamandua.tv.br/filme/?name=ori>. Acesso em: jan. 2021, set. 2022, dez. 2023.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6ª edição. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. 2. Ed. Niterói: EDUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011.

PAÚL, Clotilde. **Porto de Santos: 120 anos de história.** [s./.] Editora Brasileira de Arte e Cultura, 2012.

PRIORI, Mary Del. **Festas e utopias no Brasil colonial.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica:** sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial/Instituto Kuanza, 2006.

RATTS, Alex; GOMES, Bethânia (org.). **Todas [as] distâncias:** poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento. [s./.] Editora Ogum's Toques Negros, 2015.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala.** São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2021.

RIBEIRO, Katiúscia. **Kemet, escolas e arcádeas:** a importância da filosofia africana no combate ao racismo epistêmico e a lei 10639/03. Dissertação (Mestrado em Filosofia) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: [https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/kati%C3%BAscia\\_ribeiro\\_-\\_dissertac%C3%A7%C3%A3o\\_final.pdf](https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/kati%C3%BAscia_ribeiro_-_dissertac%C3%A7%C3%A3o_final.pdf). Acesso em: jan. 2023.

ROBRAHN-GONZÁLEZ, Erika M. **Série Cartográfica - Baía de Santos.** São Paulo: [s.n.], 2016 (Livro científico de divulgação).

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

SANTIAGO, Frederico Cunha. **Escuta das vocalidades em cena:** preparação e criação vocal em montagens de espetáculos teatrais. Tese (Doutorado em Artes), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/c08a0d89-97db-4d4d-857c-99128745513a>. Acesso em: mar. 2024.

SANTOS, Antonio Bispo dos. **Colonização, quilombos:** modos e significações. Brasília: INCTI, UnB, INCT, CNPq, MCTI, 2015.

SANTOS, Inacyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. 5 ed. Curitiba: Editora CRV, 2021.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SILVA, Salloma S. J.; NEGRA, Capulanas Cia de Arte. **Negras insurgências, teatros e dramaturgias negras em São Paulo**: perspectivas históricas, teóricas e práticas. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**. Ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

VARGENS, Meran. **A voz articulada pelo coração**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução a poesia oral**. Editora: UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 32.

**ANEXO*****Um discurso para a minha avó*****(Escrita cênica)****Parte I: Reconhecendo a casa**

//VOZ OFF:

Vó

Lugar que eu não conheço

Vó

Lugar que eu não conheço

Guarda os meus cabelos

Guarda em mim algum segredo?

Tão longe é a terra pra caminhar

VÓ

Tão longe é a terra pra caminhar

VÓ

Eu que queria encontrar o lugar

Onde você dormiu e viu o tempo passar

Primeiro menina

Primeiro menina

Como ninguém te imagina

Depois velhinha

Depois velhinha

Como me mostravam tuas linhas

Vó lugar que eu não conheço

Vó lugar que eu reconheço

Guarda os meus cabelos  
Guarda em mim algum segredo?

Eu que me lembro um sertanejo  
Brilho dourado de lampejo  
E umas Marias todas bordadas em desenredo

Voz  
Lugar que em mim conheço

Voz  
Lugar que em mim conheço

No chão  
Neste que todo mundo pisa  
Vai longe a estrada  
Vai longe a vista

**(Soa um som de trem. Ao acender das luzes, vê-se uma mulher sentada sobre um banco)**

//MULHER:

A lembrança mais forte que eu tenho da minha avó, aconteceu nos fins de tarde no quintal da casa dela. Ela se sentava sobre o encosto do contador de água. Tirava os óculos do rosto, colocava-os sobre o peito. Desnudava os braços, dobrando as mangas do vestido de algodão, e dava uma leve afrouxada na sandália, conseguindo colocar os pés em contato com o chão quentinho. Passava um tempo ela pairava os olhos no ar com uma cara de distraída. Seus olhos ficavam grandes iguais aos de uma coruja- e eu escondida, pela fresta da janela da sala ficava perdida tentando acompanhar pra onde eles iam. Os olhos da vó escorregavam de um lado ao outro, e quando parecia que ela não tinha mais para onde ir, aquilo que eu mais gosto de lembrar acontecia: o sol vinha se despedir, ficava lá do alto bem perto do seu resto, deixava seus contornos amarelos, vermelhos, laranjas. A vó, como se soubesse o que o sol queria com ela, inclinava-se toda para cima. Erguia a cabeça e o peito e rejuvenescia uns 20 anos. Vinha mais sol e os olhos dela esticavam-se, mas ela não hesitava, ficava ali com a face toda colorida até o tal

do sol ir embora. Dava para notar que lhe ardia um pouco a vista, mas ela mantinha-se firme no seu chamego com o sol.

**(A MULHER levanta-se, como se estivesse descortinando sua própria imagem. Ela olha o horizonte, como quem tenta alcançar a distância entre uma vida e outra)**

Entristecer

Entristecer

O entristecimento

Pairado avivamento

Sonhando com um vento

(Vento com chuva fina)

A chuva vem amanhã!

Amanhã eu vou pra cidade

Meu amor vai pra cidade

Minha dor vai pra cidade

A cidade do outro lado

Dos prédios recém-inaugurados

A comida da minha família

Meu olho dói de tanta água

**(A MULHER deságua, a voz trêmula desata um nó, fisga uma dor para acalantar. Em outro tempo, focaliza-se em um novo espaço de representação onde se encontram objetos que evocam uma casa. A atriz direciona-se para ocupar este espaço. Durante sua caminhada ouvem-se sons de pássaros e fragmentos da memória esboçados em textos).**

//VOZ OFF:

Em primeiro, havia a mesa da cozinha, ocorre-me que ela seja de madeira.

Em segundo, havia a cama, larga e barulhenta.

Em terceiro, o varal verde e os pregadores de roupa.

Olhem:

O quarto, a cozinha, e o quintal.

Canto esquerdo do quarto: reza; joelhos rechonchudos no chão.

Em cima do telhado: o gato e o peixe.

Vejam:

Uma colher de pau.

Uma janela grande.

Silêncio.

**(Acende-se a luz da casinha. A MULHER vai ganhando meninices conforme vai descobrindo os objetos da casa, os quais ora ela brinca, ora ela se irrita, ora ela se esquece).**

//MULHER

O quarto da minha avó ficava embaixo da árvore. Em cima da árvore ficava a janela. A janela da minha avó ficava embaixo do telhado, e embaixo da janela ficava a árvore que por sua vez ficava embaixo do quarto. Embaixo do quarto da minha vó ficavam os carrapatos que ficavam no gato que andava em cima do telhado lá no alto!

**(A MULHER olha em alusão ao telhado; toca o espaço em uma dança em que seu corpo revive o movimento de cada palavra-lembrança)**

//MULHER

Bentevi, codorna, beija flor, sabiá, tico-tico, curió, cambacica

Era passarinho e história verde que se avoava

De verdade e de mentira

Meu corpo pequeno na imagem

Estendido no quintal

Olhando as idades que eu esperava

Juntando cada palavra que me levava

Minha avó

Na hora da refeição

Sagrada

Pedia a fala

Falava e calava

**(Pausa)**

Depois o dia passava rápido

Como uma efusão de bolhas

Todas estalando em meus ouvidos

Me contando um segredo de cada vez

**(organiza o espaço, como quem apruma cada detalhe)**

Era um medo aqui...

Uma pressa ali

Mas cada coisa em seu lugar

No seu devido tempo

Era assim que se fazia as coisas

No seu devido tempo

**(Pausa)**

Já era quase noite

E todo tempo se desgastava pra soar mais velho antes de terminar o dia

Eu sentia um apego danado a tudo que acontecia porque estava escurecendo

Meus pés comichavam

Meus olhos ainda procuravam vagalumes

Minha vó não estava na sala, por alguns instantes

Lembro-me de toda sua ausência

**(Pausa)**

Era noite

Quando adulta em minha casa

imaginei minha avó

assistindo tv

**(A MULHER liga a Tv e fica à espreita, assistindo um trecho da série Lampião e Maria Bonita, de 1982. Enquanto ouvem sons de tiros e gritos vindos da Tv, a MULHER vira-se de costas e começa tirar seu vestido e colocar delicadamente sobre sua pele um outro. Ao final, encara demoradamente o público. A imagem sentada sobre o banco traz uma postura de escuta de quem se percebe na passagem do tempo)**

//MULHER

Eu não sei dizer qual foi o dia ou o momento

e que eu me dei verdadeiramente conta que ela tinha se ido

em que eu percebi que vó e saudade tinham o mesmo significado...  
saudade de vó se historiciza  
bem na nossa frente  
foi então que eu me deixei levar  
pelas lembranças dela  
e me misturei a sua própria imagem  
tão diferente da minha  
virei filha  
virei mãe  
para ser neta de novo  
até me perder naquilo que eu mais tinha medo e curiosidade

**(A MULHER entoa a voz como um canto)**

//MULHER

Eeeeeee Mãe

Eeeeeee Mãe

Eeeeeee Mãe

Raiou

Me passou

O sol do dia

Me passou

Raiou

Me passou

O sol do dia

Me passou

Raiou

Me passou

O sol do dia...

**(Gradativamente a luz do espaço da casa é apagada e outro espaço se acende para o público. A mulher vai até o fundo do palco e pega a tampa de uma panela de barro, a qual funciona como um escudo)**

//MULHER

Foi numa piscada! Foi numa piscada! Foi numa piscada! E veio o tronco.  
 Confiava na minha cisma, no jeito de apoiar as mãos de seu pai. E numa  
 canção que ela descobriu saber cantar. Sabia de nada, mas lembrava. Jurava.

**(Um tempo)**

Eu aqui

Você, ali. Sentado. Comendo. Levanta. Me olha. Com fome. Vai - se embora.

Eu ali.

Desviante, delirava no sol. A cabeça frita. As moscas que grudavam nos meus  
 olhos.

**(Uma flor nasce do seu peito, a MULHER vai atrás).**

Se eu caminhasse mais dois dias inteiros atrás de você, o que aconteceria?  
 Você pararia, quieta? Finalmente. Eu acariciaria você e seríamos uma família.

**(Ela engole a flor, e retira uma colher de pau presa em suas costas, a  
 colher funciona como um guia para o ato de narrar)**

Os dois pareciam se encontrar no olho

Ele dizia ter olho de boi

Ela dizia ter o olho dele

Que romance!

Foram-se embora juntos

De repente, virou criança com uma gota presa no coração. Queria despejar a  
 lágrima num tronco assim que o encontrasse, guardara consigo há milênios,  
 queria descansar aquilo, e seguir..

**(Senta-se)**

Elas estavam deitadas com as mãos perto do rosto, e ao mesmo tempo  
 deitadas sobre mim. Transpassadas: A avó, a mãe e eu, a neta. A terceira  
 parte da primeira, filha mais nova da segunda parte, sua culpa.

O homem quantas faces tivesse

Estava sempre sobre os corpos

Cheirando os ventres

O rosto da mais velha

Coberto por um pano  
Cálido encosto  
As outras duas, jovens matutas,  
semicerradas por imaginação  
Fazia bem fechar os olhos em sacrifício  
Era tempo pra não se olhar!  
Fecha o olho  
Shiu!  
Põe um sorriso nessa cara  
Toma um banho  
Prepara uma comida  
Depois vai para o seu quarto  
Fecha o olho e reza  
Reza e pede pra passar  
Foi assim que disse no segredo daquela prece, pois nos dias seguintes, que foram muitos, aquilo que se prolongava teve finalmente um basta. Gritado pelas três mulheres que em coro, ecoavam o desejo de liberdade que o tempo trazia.

**(Irrrompe-se o grito guardado)**

Homem nenhum me encosta mais a mão  
Homem nenhum me rouba mais o tempo  
Homem nenhum gasta mais a minha vida  
Pega suas trouxas e vá se embora  
Pelo caminho que te servir se parta  
Nessa casa tu não se farta mais  
Nesse corpo tu não se revolta outra vez  
Acabou tua mordomia  
Vá com a cruz que te carrega  
Que eu fico só nessa casa  
Que antes só do que mal acompanhada  
Ainda estava em tempo  
De dar colo a ela  
Minha filha  
Minha mãe

Minha menina...

**(Pausa)**

Ela já não era mais criança  
Mas era como se fosse no começo ainda  
quando ela ninava o menino no colo  
enquanto ele acompanhava seu gesto  
colocando as mãos em seu rosto  
Era seu jeito de abraçar a mãe  
Tinha, bem dizer, nenhum tempo para decidir se entregava ou não o seu filho  
Não havia tempo para aquela entrega  
Nunca lhe seria verdadeira a decisão  
Nenhuma mãe quer ver seu filho preso  
Nenhuma mãe quer ver seu filho assim  
poupa-lhe os olhos que a memória lhe cobra em juízo  
quem poderia imaginar que lhe viria depois a morte, e assim sendo tão violenta  
Era crime!  
Derramado sobre seu colo  
Era crime!  
Ela dizia como um pássaro ferido  
Era crime!  
A voz não saía  
Seu menino mais novo  
Preso por ser louco  
Morto por ser preso  
No hospital, vidros destroçados no corpo  
Que partia no mesmo dia de seu aniversário,  
Coincidências que às vezes assombram  
(Ainda lembro do olhar que expressava sua primeira morte)

**(A MULHER faz um gesto de silêncio, Blackout)**

**II PARTE – Dentro do Buraco: Sonhos do esquecimento**

**A MULHER reaparece no centro do palco, com um semblante firme e uma pisada de quem procura um rastro no chão.**

//MULHER

Esse chão

Esse chão

Batido

Dividido

Destinado

Grão a grão

Aos que se auto declaram donos da terra

Herdeiros

De chão

E de gente

Quanta gente com a boca seca

Mas cada um no seu próprio atropelo

(pausa)

Esse chão

Não é teu não

Senhor !

**(A MULHER vai em direção a uma panela de barro e mexe com uma colher de pau)**

Eeeeetaaaaaaa

Eeeeetaaaaaaa

Deixa

Deixa eu trabalaiá

Eu só tô trabaiando

**(A MULHER começa a entoar a voz como uma canção)**

É de Aruanda eeee

É de Aruanda aaaa

É de Aruanda eeee

É de Aruanda aaaa

**(A MULHER vai com a panela em direção ao público. A MULHER canta uma canção, e interage com o público pedindo para que as pessoas olhem dentro da panela e descubram o tem lá dentro).**

Canção:

*Vovó*

*Que passou*

*Que passou*

*Vem me dizer*

*Que guardou*

*Que guardou*

*O Teu girar*

*Que dançou*

*Que dançou*

*Comigo está*

*E nunca me deixou*

**(A MULHER volta para o palco e se abaixa para olhar o buraco da panela. Blackout)**

**(Dentro da escuridão do buraco da panela de barro, uma paisagem sonora se forma, transcorrendo por lugares e imagens diversas que suscitam a imaginação de espaços relacionados à natureza dentro das matas e em meio aos animais silvestres. Conforme estas imagens sonoras se desenvolvem, uma outra figura surge na escuridão para o público: uma mulher com chifres e seios aparentes se mostra no centro da cena, representando a relação entre as energias da natureza humana, divina e feminina. A MULHER se configura como uma miragem, e depois de algum tempo, desaparece.**

**A escuridão volta para a cena e com ela outra paisagem sonora se apresenta. Desta vez, ela nos aproxima das brincadeiras de roda, das cantigas entoadas por crianças e dos tradicionais folguedos e festas populares. Conforme a música vai ficando mais intensa e animada, vemos aparecer a segunda imagem, mais próxima da atmosfera do sonho: um boi bumbá entra no centro da cena. A mulher dança o boi por algum tempo até se retirar dele e se despedir de suas memórias).**

//MULHER

Se eu encontrasse a minha avó  
A minha primeira avó  
Como ela seria?

**(silêncio)**

Eu diria  
Eu sinto tanta saudade  
Duma coisa eu me lembro  
Da rua que eu morava  
Rua primeiro de maio  
Antiga rua operária  
Duma coisa eu me lembro  
Do caminho que me guiava  
Até a porta  
Até o portão da casa  
Vó!  
Vó!  
Vó Maria...

**(A MULHER se despede de sua avó, lembrando os dias em que ia lhe chamar na frente de sua casa. Um grito que vira um chamado, um chamado que vira uma súplica, uma súplica que vira uma reza, uma reza que vira uma canção, e uma canção que vira um choro, choro de amor, e de celebração, até o seu silêncio e esquecimento).**