



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

VALÉRIA DE LIMA NUNES

EBÓ FÍLMICO COMO FERRAMENTA CARTOGRÁFICA
DIÁLOGOS E DEVIRES DE UMA ARTISTA E O FILME CAVALO

São Cristóvão

2023

EBÓ FÍLMICO COMO FERRAMENTA CARTOGRÁFICA
DIÁLOGOS E DEVIRES DE UMA ARTISTA E O FILME CAVALO

São Cristóvão

2023

EBÓ FÍLMICO COMO FERRAMENTA CARTOGRÁFICA DIÁLOGOS E DEVIRES DE UMA ARTISTA E O FILME CAVALO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito final para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Ângela Farias Gomes (orientadora)
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Armando Alexandre Castro
Universidade Federal do Recôncavo Baiano

Profa. Dra. Maria Beatriz Colucci
Universidade Federal de Sergipe

São Cristóvão, 31 de maio 2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
CINEMA - PPGCINE



Ata de defesa de Dissertação do Curso de Mestrado
Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais

Aos trinta e um dias do mês de maio do ano de dois mil e vinte e três, às nove horas e trinta minutos, realizou-se a sessão pública de defesa do Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais, da aluna **VALÉRIA DE LIMA NUNES**, cuja dissertação intitula-se *EBÓ FÍLMICO COMO FERRAMENTA CARTOGRÁFICA - DIÁLOGOS E DEVIRES DE UMA ARTISTA E O FILME CAVALO*, presidida pela orientadora, Profa. Dra. ANA ANGELA FARIAS GOMES. A orientadora passou a palavra à candidata para realizar a apresentação. Em seguida, o primeiro examinador, o Prof. Dr. ARMANDO ALEXANDRE COSTA DE CASTRO, fez seus questionamentos, apresentando comentários e sugestões acerca da dissertação. A aluna respondeu aos questionamentos. A segunda examinadora, Profa. Dra. MARIA BEATRIZ COLUCCI, teceu alguns apontamentos. A aluna novamente teve oportunidade de manifestar-se. Em seguida, a Profa. Dra. ANA ANGELA FARIAS GOMES agradeceu os comentários e as sugestões dos membros da banca. Depois de reunir-se, a comissão considerou a discente **APROVADA**. Nada mais havendo a tratar, a secretaria lavrou a presente ata, que será assinada pelos membros da banca e na qual será anexada a declaração de participação por videoconferência de um dos membros.

Documento assinado digitalmente



ANA ANGELA FARIAS GOMES
Data: 31/05/2023 12:23:08-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. ANA ANGELA FARIAS GOMES

Presidente/Orientadora-participação à distância por videoconferência

Documento assinado digitalmente



ARMANDO ALEXANDRE COSTA DE CASTRO
Data: 31/05/2023 11:04:40-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. ARMANDO ALEXANDRE COSTA DE CASTRO

Examinador externo ao programa- participação à distância por videoconferência

Documento assinado digitalmente



MARIA BEATRIZ COLUCCI
Data: 31/05/2023 12:00:45-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. MARIA BEATRIZ COLUCCI

Examinadora interna ao programa-participação à distância por videoconferência

Documento assinado digitalmente



VALERIA DE LIMA NUNES
Data: 31/05/2023 13:13:20-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

VALÉRIA DE LIMA NUNES

Discente

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

N972e Nunes, Valéria de Lima.
Ebó filmico como ferramenta cartográfica : diálogos e devires de uma artista e o filme *Cavalo* / Valéria de Lima Nunes ; orientadora Ana Ângela Farias Gomes. – São Cristóvão, SE, 2022.
114 f.; il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais) – Universidade Federal de Sergipe, 2022.

1. Cinema brasileiro. 2. Documentário (Cinema) - Produção e direção. 3. Criação. 4. Performance (Arte). 5. Mitologia africana. 6. Cavalo (Filme) I. Gomes, Ana Ângela Farias, orient. II. Título.

CDU 791.229.2

Aos que acreditam no poder da arte.

AGRADECIMENTOS

A minha avó materna Olindina que deixou a ternura e sabedoria como recordação, a minha mãezinha Maria Aparecida que me deu a vida e me presenteia a cada sorriso e afeto compartilhado comigo e com meus filhos. Te amo mãe.

A minha filha Yara que teve que lidar com momentos de ausência materna nesse período de escrita, aos meus meninos filhos mais que amados Gabriel e Francisco por serem suporte e companhia nesse processo de mestrado, e ao meu grande amor Glauber Xavier, que me fortalece na parceria amorosa na vida e na arte.

Ao meu pai que esteve sempre preocupado com minha educação e sem medir esforços sempre esteve atento para que nada me faltasse.

Agradeço também a todos os envolvidos no filme *Cavalo* principalmente a Rafael Barbosa e Werner Salles que estiveram sempre abertos e disponíveis em conversar sobre o processo do filme.

Aos intérpretes criadores Leide Serafim mulher, dançarina e mãe de santo que tenho o prazer de conhecer e ter trabalhado junto algumas vezes, Joelma Oliveira mulher incrível e artista impecável e Leonardo Doullenner a quem tive o prazer de conhecer através de *Cavalo*, vocês foram minha inspiração para este trabalho vocês são gigantes. Obrigada por tudo.

Ao meu mais que querido amigo Flávio Rabelo por contribuir na elaboração do que chamo aqui de Ebó Fílmico, nesses trinta e um anos de amizade o amor e admiração que tenho por ti só cresce. Te amo bródinho!

Aos colegas de trabalho da Escola Técnica de Artes que me deram suporte emocional para seguir no mestrado em meio a pandemia são eles, o meu querido amigo irmão Reginaldo Oliveira, meu chefinho David Farias, aos amigos professores do curso de dança Risia Lessa, Ana Clara Oliveira, Jeamerson dos Santos e o mais recém-chegado das terras do Rio Grande do Sul e que já mora no meu coração Crystian Castro.

Quero também agradecer aos colegas do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe pelas trocas em tempos tão sombrios onde enfrentávamos um governo fascista e genocida que se aproveitou da pandemia COVID-19 para implementar a morte como estandarte e o

desmonte da educação e da cultura como alegoria entre tantas outras atrocidades. Então gratidão queridos colegas nós resistimos e sobrevivemos.

E nessa onda sergipana quero agradecer também a todos os professores que estiveram conosco estimulando nossas mentes, sei que não foi uma tarefa fácil. As aulas remotas nem de perto se comparam a presença física com toda a densidade positiva das trocas. Mas estávamos sensíveis e de certa forma solidários em não esmorecer e nos abater a tudo que estávamos vivendo, obrigada Bia, Armando, Renato, Gustavo e Mário.

A minha querida orientadora Ana Ângela, que de forma doce me guiou e fez com que integrasse minha trajetória artística a pesquisa. E como esse espelhar foi prazeroso. Muito obrigada mesmo.

Agradeço, enfim, ao universo, a dança, aos Orixás aos encontros e desencontros que me trouxeram até aqui.

“Porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz.”

Deleuze & Guattari

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo cartografar o processo de criação no documentário alagoano *Cavalo*, tendo como foco a aplicação do ebó filmico como ferramenta de diálogo artístico, revisitando cenas e material de processo e a partir delas criando relações estéticas. A pesquisa busca construir com este diálogo devires entre os corpos performáticos dos três intérpretes do filme e da arista/pesquisadora em meio à narrativa da mitologia africana. Utilizando de conceitos ligados a experimentos audiovisuais como o Minuto Lumière, proposto por Alain Bergala, e (re) encenação em dança/performance na ótica de Timmy De Laet. A metodologia vai se construindo ao longo do percurso como uma imersão onde as *oralituras* presentes nos corpos performáticos, juntamente com as *escrevivências*, se entrelaçam, construindo um grande rizoma de memórias visuais e afetivas, criando uma rede de criação cartográfica.

Palavras-chave: processo de criação; ebós filmicos; procedimentos cartográficos; corpo performático.

ABSTRACT

This dissertation aims to map the process of creation in the documentary *Cavalo*, produced in Alagoas, focusing on the application of the filmic ebó as a tool for artistic dialogue, revisiting scenes and process material, and creating aesthetic relationships based on them. With this dialogue, the research seeks to build a movement between the performing bodies of the three performers in the film and the artist/researcher amidst the narrative of African mythology. Using concepts linked to audiovisual experiments such as *Minuto Lumière*, proposed by Alain Bergala, and (re)staging in dance/performance by the perspective of Timmy De Laet. The methodology is built along the way as an immersion where the ancestry present in the performing bodies, together with the writing experiences, are interwoven, building a large rhizome of visual and affective memories that result in a network of cartographic creation.

Keywords: creation process; filmic ebós; cartographic procedures; performative body.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Desenho tridimensional de um rizoma	14
Figura 2 – Gengibre.....	15
Figura 3 – Minhas ancestrais e eu.....	27
Figura 4 – Frame da videodança <i>Burka</i>	32
Figura 5 – Espetáculo <i>O chão de Graça</i> , Sinhá vitória, seus dois filhos e Fabiano ..	32
Figura 6 – <i>Eumedeia</i> – cena “sangue nos olhos” (2022)	33
Figura 7 – <i>Eumedeia</i> – cena “sangue nos olhos” (2022)	33
Figura 8 – Frame do filme <i>O que meu corpo fala</i> (2020).....	35
Figura 9 – Frame do filme <i>O que meu corpo fala</i> (2020).....	35
Figura 10 – Frame do filme <i>Filha te escrevo</i> (2020).....	37
Figura 11 – Leide Serafim (teste de elenco).....	49
Figura 12 – Joelma Ferreira (teste de elenco).....	50
Figura 13 – Leonardo Doullennerr (teste de elenco)	51
Figura 14 – Conversa por aplicativo de mensagens WhatsApp, em 09/12/2022	60
Figura 15 – Conversa por aplicativo de mensagens WhatsApp, em 09/12/2022	60
Figura 16 – Página inicial do site do filme <i>Cavalo</i>	61
Figura 17 – Trecho do documento <i>Cavalo_roteiro</i> (último tratamento)	62
Figura 18 – Trecho do documento <i>Projeto Cavalo de Umbanda</i>	63
Figura 19 – Trecho do documento <i>Projeto Cavalo de Umbanda</i>	64
Figura 20 – Trecho do documento <i>Cavalo_roteiro</i> (último tratamento)	65
Figura 21 – Trecho do documento <i>Cavalo_roteiro</i> (último tratamento)	66
Figura 22 – Frame do filme <i>Cavalo: Vento de Iansã</i> , Evez (1h11’11”)	67
Figura 23 – Frame do filme <i>Cavalo: A água espelho de Oxum</i> , Joelma (1h13’56”) ...	67
Figura 24 – Frame do filme <i>Cavalo: O iniciado e a vestimenta do seu orixá Omolu</i> , Leonardo (1h10’13)	68
Figura 25 – Frame do filme <i>Cavalo: Imagens que se atravessam</i> , Robert Maxwell e Joelma (1h17’34”).....	69
Figura 26 – Trecho do documento <i>Cavalo_roteiro</i> (último tratamento)	69
Figura 27 – Frame do filme <i>Cavalo: primeira imagem em 1’37”</i>	71
Figura 28 – Frame do filme <i>Cavalo: Leide (Nanã) em primeiríssimo plano e Alexandrea no segundo plano (primeiro humano) em 4’25”</i>	73
Figura 29 – Frame do filme <i>Cavalo: Cobra simbolizando Oxumarê em 42’14”</i>	74

Figura 30 – Frame do filme <i>Cavalo</i> : Leonardo fumando um cigarro em 1h04'26"	74
Figura 31 – Ilustração de Leide Serafim na lagoa Mundaú, em Maceió.....	75
Figura 32 – Leide Serafim na lagoa Mundaú, em Maceió	76
Figura 33 – Ilustração Alexandra Constantino na praia de Guaxuma, em Maceió	76
Figura 34 – Alexandra Constantino na praia de Guaxuma, em Maceió	76
Figura 35 – Ilustração de Robert Maxwell na Rua das Árvores, no centro de Maceió	77
Figura 36 – Robert Maxwell na Rua das Árvores, no centro de Maceió	77
Figura 37 – Frame do filme <i>Cavalo</i> : Leonardo incorporado na entrega do ebó a Omolu	83
Figura 38 – Print de tela do <i>Ebó fílmico</i> – experimento 01/Omolu	85
Figura 39 – Frame do filme <i>Cavalo</i> : Leonardo entregando o ebó	85
Figura 40 – O Eremita (Ebó fílmico de <i>Eumedeia</i>)	86
Figura 41 – O imperador (Ebó fílmico de <i>Eumedeia</i>)	87
Figura 42 – O Imperador (Ebó fílmico de <i>Eumedeia</i>)	88
Figura 43 – Frame do filme <i>Cavalo</i> : Jogo de búzios para Joelma (53'30")	90
Figura 44 – Frame do filme <i>Cavalo</i> : Jogo de búzios para Joelma (55')	90
Figura 45 – Frame do filme <i>Cavalo</i> : Joelma dança no espelho d'água (1:13:50").....	90
Figura 46 – Frame do filme <i>Cavalo</i> : Joelma dança no espelho d'água (1:15:14").....	91
Figura 47 – Lagoa Manguaba.....	92
Figura 48 – Imagem sem saturação de cor	92
Figura 49 – Imagem com alta saturação de cor	93
Figura 50 – Imagem com baixa saturação de cor	93
Figura 51 – Frame do filme <i>Cavalo</i> (20'41").....	94
Figura 52 – Frame ebó para Nanã	95
Figura 53 – Ebó fílmico para Omolu	97
Figura 54 – Ebó fílmico para Omolu	97
Figura 55 – Ebó fílmico para Omolu	98
Figura 56 – Ebó fílmico para Omolu	98

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

PPGCINE	Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema
ABD&C-AL	Associação Brasileira de Documentaristas e Curta Metragistas de Alagoas
FSAL	Fórum Setorial do Audiovisual Alagoano
FMAC	Fundação Municipal de Ação Cultural
ANCINE	Agência Nacional de Cinema
PRODAV/ANCINE	Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro
PPGCULT/UFS	Programa de pós-graduação interdisciplinar em culturas populares da Universidade federal de Sergipe
TCCs	Trabalhos de conclusão de curso
UFAL	Universidade Federal de Alagoas
LUME	Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas

SUMÁRIO

1 PONTO DE PARTIDA.....	14
2 CHÃO CARTOGRÁFICO.....	20
2.1 Rizoma/Gengibre	21
3 ESCREVIVÊNCIAS QUE HABITAM EM MIM	26
3.1 Avó.....	27
3.2 Mãe.....	29
3.3 Eu	30
3.4 Filha	35
4 O MOVIMENTO.....	39
5 CORPO NEGRO/CORPO POLÍTICO	45
5.1 Três corpos e seus odùs	46
5.2 Leide Serafim	49
5.3 Joelma Ferreira	50
5.4 Leonardo Doullennerr	51
6 CINEMA NO CHÃO CAETÉ – QUILOMBO.....	53
7 CAVALO, O FILME	57
7.1 Roteiro	59
7.2 Storyboard e plano de filmagem	75
7.3 Preparação de elenco	77
7.4 Desenho de som	79
8 EBÓ FÍLMICO	82
8.1 O processo criativo	88
9 NÃO VOU CHAMAR DE CONCLUSÃO	99
REFERÊNCIAS.....	101
ANEXOS	105
ANEXO 1 – Roteiro de Cavalo – último tratamento	105
ANEXO 2 – Imagens de storyboard de Cavalo (2020)	147

1 PONTO DE PARTIDA

É preciso começar de algum ponto. Esse ponto, assim como todas as palavras que virão, vão correr de forma horizontal e por consequência, irão se organizar em linhas sobrepostas que aparecerão aos que lerão em uma ordem com início, meio e fim.

Conteúdos e citações irão se formar ao longo da escrita na busca de concluir algum tema. Mas peço cautela e mente aberta, pois o estímulo dessa escrita é rizomático, ora em ordem de acontecimentos, ora em fluxo. O processo da elaboração das ideias junto com os relatos dos processos de criação dos artistas e obra pesquisada, se fundem na construção do texto e na cartografia.

Fui em busca de um estímulo visual para imaginar uma escrita rizomática e escolhi o gengibre como a planta que irá compor meu mapa cartográfico. O gengibre apresenta em sua formação um sistema vascular, possui um córtex envolto de feixes e um cilindro central, esses feixes corticais apresentam ligações com os demais sistemas, podendo ocorrer anastomoses¹ entre eles. O seu cilindro central consiste em dois cilindros vasculares distintos sendo um sistema intermediário e um sistema central bem desenvolvido. Feixes do sistema central podem unir-se por meio de pontes e deste modo, estabelecem uma continuidade vascular.

Figura 1 – Desenho tridimensional de um rizoma

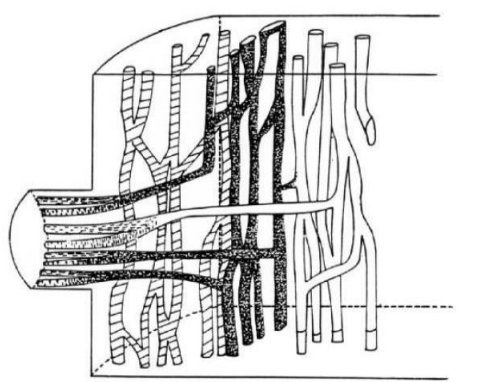


Figura 1- Reconstrução tridimensional de uma região do rizoma de *Zingiber officinale* no ponto de inserção da raiz. Feixes com barras transversais indicam o sistema externo; feixes escuros indicam o sistema intermediário e os feixes claros indicam o sistema interno.

Fonte: imagem retirada da plataforma Scielo²

¹ O conceito de anastomose também se aplica à teoria da simbiogênese, pela qual novas espécies surgem da formação de novas relações simbióticas. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Anastomose>. Acesso em: 03/05/2023

² Disponível em: <https://minio.scielo.br/documentstore/1678-4324/ZL6jHFPkFCR5VLBLRJNKn3j/f9b5ddefda9ec9b1becc314f52a7c8d32d0f7e9a.jpg>. Acesso em: 05/05/2023.

Mas dentro deste trabalho peço que registrem visualmente o gengibre como elo para a construção de uma cartografia dos processos de criação que envolvem afetos, memórias, ancestralidade, trocas e escutas em rede em rizoma.

Figura 2 – Gengibre



Fonte: imagem retirada do site GreenMe³.

Este grande rizoma também nos remete às semelhanças encontradas nas construções dos pensamentos em rede colaborativa. Estaremos aqui entrando nesse mundo de processos criativos que se interligam entres os três intérpretes de um filme, cinema e dança.

Como coloca Cecília Almeida Sales, é preciso incorporar o conceito de rede, para assim entender:

Características marcantes dos processos de criação, tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos. Este conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como os artistas se relacionam com seu entorno. (SALLES, 2006, p. 13)

Outra curiosidade que encontrei sobre esta planta é o fato dela ser cultuada na tradição do candomblé pelos filhos do orixá Oxum. Duas das artistas pesquisadas nesta dissertação têm ligação com Oxum.

Leide Serafim, mãe de santo, é filha de Oxum. Seu nome de sacerdócio é *Yabá Oruomi*. Já Joelma Ferreira descobriu, dentro do processo do filme no jogo de

³ Disponível em: <https://www.greenme.com.br/morar/como-plantar/60460-como-plantar-gengibre-e-ter-sempre-em-casa-esse-remedio-natural/>. Acesso em: 03/05/2023.

búzios, que Oxum é sua mãe espiritual no candomblé. Joelma, ao contrário dos outros dois, não é iniciada no candomblé.

Aqui também pesquisaremos o processo de criação de um filho de Obaluaê, Leonardo Doullennerr, que tem como nome de sarcedócio Tatá Cafunjesú, que dentro do filme costura diversas narrativas e personagens, é o iniciado que joga os búzios para Joelma.

Mas de que filme estamos tratando? Por que começar falando de rizoma, processo de criação artística do filme?

Porque como disse anteriormente é preciso iniciar de um ponto. Poderia ser de um outro ponto, um ponto mais cartesiano e tradicional, mais palatável, sem risco de envolvimento emocional. Mas logo aviso que aqui a busca é outra. A busca aqui é pelo material humano e artístico, a obra fílmica e as pessoas envolvidas, sem um início preciso e sem um final estancado com falsas resoluções e sim um trabalho que busca compreender com desdobramentos e atravessamentos múltiplos. Com paixão e fúria e muito Axé.

Pois bem, iniciada a aventura é hora de iniciar a apresentação do filme e situar o contexto em que ele está inserido.

A realização do longa-metragem *Cavalo* foi possível por ter sido contemplado pelo edital Guilherme Rogato (2016). Sendo o primeiro filme de longa-metragem produzido em Alagoas com recursos públicos, neste sentido *Cavalo* pode ser considerado um marco para o cinema alagoano e para o desenvolvimento das políticas públicas do setor cultural do estado.

Lançado em 2020, o documentário híbrido é dirigido pelos cineastas Rafael Barbosa⁴ e Werner Salles Bagetti⁵, parceiros em outras produções audiovisuais.

Em *Cavalo*, eles constroem uma atmosfera ficcional intercalada com cenas documentais muito bem desenhadas, trazendo para o protagonismo do filme sete personagens pretos e suas realidades periféricas. Em uma crítica publicada no jornal Gazeta de Alagoas, o antropólogo e pesquisador Edson Bezerra considera que o filme contribui para a construção de um protagonismo afro-lacustre:

⁴ Filmes dirigidos: *Chimarrão*, *Rapadura e outras histórias* (2007), *Km 58* (2011), *O que lembro, tenho* (2013).

⁵ Filmes dirigidos: *A imagem peninsular de Ledo Ivo* (2003), *A história brasileira da infâmia – Parte um* (2005), *O homem, o rio e o penedo* (2009), *Interiores ou 400 anos de solidão* (2012), *Exu – além do bem e do mal* (2012).

(...) podemos perceber que a montagem de *Cavalo*, vai se articular a partir de um duplo movimento de aprofundamento e ruptura no que nós alagoanos temos de mais profundo em nós mesmos, pois, com ele, estamos diante de um encontro, não de um encontro qualquer, mas enquanto um terminal de uma busca. (BEZERRA, 2020, p. 2)⁶

Na mesma crítica, mais adiante, Bezerra compara *Cavalo* ao filme *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, por entender que em ambos existem semelhanças com relação a trazer este protagonismo da periferia e do candomblé para a tela:

De um certo modo, em sua narrativa articulada a partir das ancestralidades afro-alagoanas, nos relembra uma outra, a de *Barravento* (1962) o primeiro filme dirigido por Glauber Rocha, e um dos filmes iniciáticos do Cinema Novo, quando li que, pela primeira vez, o Candomblé se permitiria ser filmado em toda a sua força de potência dionisíaca. (...) Todavia, para além das semelhanças temáticas, as diferenças se acentuam, posto que, se a questão da negritude em *Barravento* é periférica, em *Cavalo* ela se torna o ponto focal a partir do qual vai se desenvolver toda uma abordagem subterrânea de uma identidade afro-lacustre, ficando o comum entre ambos, por parte da abertura comum no que se refere às emergências e das problemáticas de suas temporalidades. (BEZERRA, 2020, p. 4)⁷

Cavalo traz para o protagonismo a cultura mestiça afro-lacustre dos povos das lagoas da cidade de Maceió, numa conexão entre a dança e a espiritualidade.

No site do filme, um dos diretores, Rafael Barbosa, fala um pouco de como se deu o processo de criação. Ele coloca que num processo de coautoria, os personagens foram provocados a construir performances inspiradas pelo arquétipo do cavalo e suas muitas simbologias dentro do universo mítico das religiões de matriz africana. Já Werner Salles complementa dizendo que o filme também é um mergulho nas possibilidades do inconsciente, uma metáfora do corpo, da força, da psique. Eles assumem que a intuição foi o guia tanto na concepção, construção das performances, bem como na montagem final. Se colocando como um médium sendo canal para forças invisíveis atuarem no processo de feitura do filme.

Através de um teste de elenco, os diretores escolhem seus intérpretes buscando pontos em comum, dentre estes, os aspectos vistos como *em comum* foram: dançarinos negros, moradores de bairros periféricos que enfrentam conflitos ligados à moradia digna, formação intelectual e estruturação de suas carreiras artísticas.

⁶ Disponível em: <https://www.gazetaweb.com/noticias/cultura/cavalo-uma-alegoria-das-entranhas/>. Acesso em: 03/05/2023.

⁷ Disponível em: <https://www.gazetaweb.com/noticias/cultura/cavalo-uma-alegoria-das-entranhas/>. Acesso em: 03/05/2023.

Diante das diversas abordagens possíveis sobre *Cavalo*, esta dissertação propõe entender seu processo de criação, apresentando três personagens escolhidos do filme e também apresentando um recorte da minha trajetória artística. A partir desse diálogo organizar um material cartográfico para a produção do que chamo de *Ebó fílmico*, tendo a pesquisa de Cecília Almeida Salles⁸ como um dos pilares, para a organização dos materiais disponibilizados pelos diretores do filme, entrevistas e conversas com três intérpretes e a própria obra fílmica, bem como outras pistas cartográficas e afetivas para dialogar com o filme, usando os conceitos de devir, cartografia e ritornelo propostos por Deleuze e Guattari. Buscando também entender como se deu os atravessamentos entre a linguagem da dança e o documentário; por entre a ficção e a realidade. Em um espaço tempo espiralar desses processos corpóreos carregados de ancestralidades vindas do outro lado do Atlântico. Então, para buscar um entendimento menos eurocêntrico dessas interlocuções cheguei em Frantz Fanon⁹, Leda Maria Martins¹⁰, Oyèrónké Oyěwùmí¹¹, Conceição Evaristo¹².

Já entre os autores que irão contribuir para o diálogo entre a dança e a performance dos intérpretes estão teóricos vindos do teatro e da dança e também críticos de arte. Dentre eles, estão: Graziela Rodrigues e o método Bailarino Pesquisador Interpretador (BPI), Eugênio Barba com a Antropologia Teatral, André Lepecki com planos de composição, Helena Katz e Christine Greiner com seus posicionamentos interdisciplinares e semióticos.

Para a criação dos ebós fílmicos o diálogo construiu pontes rizomáticas entre os autores já citados incluindo ainda Alain Bergala, com seus escritos sobre a

⁸ Doutora em Linguística Aplicada e Estudos de Línguas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo 1990 onde atualmente ministra aulas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Também é coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC/SP.

⁹ Foi um psiquiatra e filósofo natural das Antilhas francesas da colônia francesa da Martinica. Autor de *Pele Negra, máscaras brancas* e *Os condenados da terra*.

¹⁰ É doutora em Letras/Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em Artes pela Indiana University e formada em Letras pela UFMG. Atualmente, leciona na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais UFMG (FALE).

¹¹ É uma pesquisadora oxunista nigeriana e professora associada de sociologia na Universidade Stony Brook, frequentou a Universidade de Ibadan e a Universidade da Califórnia em Berkeley. A autora estabelece duras críticas ao feminismo, em especial em sua obra *A invenção das mulheres*. Sua importante contribuição no campo da sociologia de gênero está pautada na análise da sociedade yorubá, propondo o oxunismo no lugar do feminismo como caminho de superação dos papéis de gênero coloniais.

¹² Doutora em Letras (Literatura Comparada) - Universidade Federal Fluminense (2011). Mestre em Letras - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1996). Graduada em Letras - Universidade Federal do Rio de Janeiro (1990). Atua nas áreas de Literatura e Educação, com ênfase, em gênero e etnia.

hipótese-cinema, já André Lepecki e Timmy De Laet surge na busca de uma estruturação do conceito de estratégias de *re-enactment* na dança contemporânea.

Voltando à construção da narrativa do filme. Ele hora nos conduz para a vida cotidiana dos atores, hora nos leva para uma atmosfera mítica carregada de grande poesia. Nos coloca dentro do filme aproximando memórias pessoais e arquetípicas. Para compreender as escolhas dos diretores, recorri ir em busca do entendimento de como foram selecionadas e pensadas as narrativas construídas. Buscando a *singularidade do olhar* dos diretores, Cecília Almeida Salles fala o seguinte:

O processo de apreensão dessas imagens revela a ação do olhar dominando a realidade com armas poéticas. Não se pode, no entanto, limitar o olhar poético à experiência visual, mas devemos pensá-lo como o instante de estabelecimento de relações por meio da harmonia dos sentidos. A sensibilidade apreende essas imagens mentais que responderam a um estímulo e – assim – une mundos experienciados por diferentes meios." (SALLES, 2011, p. 97)

Entrar no sonho sonhado pelos diretores, Barbosa e Salles, sonho que se transformou em imagem, para ser visto em uma tela, irremediavelmente estará carregado de singularidades, que são as escolhas do que emerge e onde emerge e o que não chegou a ser mostrado. Os diretores, junto ao montador, são quem tem este papel em *Cavalo*. Mesmo sendo um filme guiado pelo arquétipo do inconsciente, o resultado do que foi disponibilizado para o público só existe a partir da ordenação das singularidades desses pilares, diretores e montadores. E não quero aqui dizer que exista uma ordenação em nível de importância, mas sim trazer o pensamento de que quando a obra chega nas mãos do montador ele tem certa autonomia de escolha e o diretor decide o que fica ou sai da obra.

As particularidades que envolvem os corpos periféricos – o corpo performático e o corpo mediúnico – dentro da proposta híbrida do documentário *Cavalo*, são questões que, a meu ver, necessitavam ser estudadas e valorizadas, pela urgência de reparação histórica que envolve os protagonistas do filme. Aumont fala sobre a proximidade do cinema com a realidade afirmando que “de todas as artes, o cinema é incontestavelmente a menos afastada da realidade social” (2004, p. 9). Pegaremos emprestado esta afirmação, por entender que em *Cavalo* ela tem uma dimensão real no que diz respeito não somente à construção das imagens, mas também, e sobretudo, ao discurso de corpos em resistência.

2 CHÃO CARTOGRÁFICO

Dada esta primeira volta, gostaria de retomar o conceito de rizoma e buscar organizar um *chão* para a dissertação. Um chão, não apenas rizomático, mas também espiralar. Como seria esse chão rizomático e espiralar? Quais camadas conseguirei me aprofundar e extrair substâncias textuais que criem conexões intelectuais? A gênese dessa busca, qual será?

Nossa, como é simples lançar perguntas, creio que seja porque elas estão permeando minha mente dia e noite, acordada ou dormindo. Hoje mesmo acordei no meio da noite pensando nesse *chão*, acho que influenciada pela defesa de mestrado que assisti ontem da dançarina Joelma Ferreira PPGCULT/UFS, intérprete, personagem do filme *Cavalo* que faz parte desta dissertação.

Nesse momento percebo este chão como um ambiente de resistência onde minhas histórias pessoais, minha ancestralidade, meus trabalhos artísticos e a pesquisa estão imbricados, *Cavalo* sacudiu este *chão*, moveu minhas águas. Me fez assumir um namoro com o audiovisual que iniciou em 2003 com o videodança *Burka*¹³. Nesse processo de mestrado, estou encontrando histórias familiares, carregadas de preconceitos e racismo. Ao ler *Pele negra, máscaras brancas* (2008) me emocionei diversas vezes e recordei de falas de familiares que reproduzem preconceitos. Neta e filha de mulheres negras, vi de perto a desvalorização de seus corpos (e o meu) e saberes e a luta de se impor em uma sociedade patriarcal e racista. Elas lutaram por muitas coisas, mas também reproduziram muitos preconceitos e por vezes não conseguiam se reconhecer como mulheres pretas. Triste herança da desinformação, a busca mesmo que inconsciente de embranquecer seus descendentes como forma de dar um futuro com menos sofrimento e discriminação é uma das chaves que recebi nesse processo de mestrado, mas isso será assunto de capítulos posteriores. Ainda estamos na busca da gênese e da construção desse rizoma. Estou cavando o *chão* para plantar o gengibre.

Então este *chão* rizomático também é ancestral, e ele precisa e será nutrido pela ancestralidade que o une a mim e ao filme.

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5QTWQel7D08&t=1s>. Acesso em: 03/05/2023.

Outro ponto que me parece importante é a escolha do lugar onde plantar o primeiro gengibre para que ele tenha espaço, luz e água suficientes para se proliferar. Nesse momento poético de construção de conceitos, o local será este espaço textual de escrita, sob a luz de alguns teóricos e pensadores, entre eles, Deleuze, Guattari, Cecília Almeida Salles, Leda Maria Martins, Frantz Fanon e André Lepecki. Eles serão basilares, mas como todo processo rizomático, se encontrarão com outros feixes de luz e juntos nutrem a pesquisa.

2.1 Rizoma/Gengibre

Para Deleuze e Guattari, rizoma é.....

Seria possível classificar rizoma como uma estrutura binária? Presa a conceitos binários e científicos? Entendo que a luz que eles lançaram em *Mil platôs* (2000) está em aproximar a ciência ao planeta Terra, as realidades vividas e primordiais, está em pertencer à, em coexistir *com*, lançando braços ao invés de construir verticalmente pseudos conhecimentos. Eles trazem um contraponto entre a estrutura de uma árvore e as plantas rizomáticas para iluminar seus pensamentos e propostas de construção de conhecimento e de relação. Nada está solto, separado, mas sim em conexão.

A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (DELEUZE; GATTARI, 2000, p. 36)

Os processos de construção de conhecimento, visto desta perspectiva, automaticamente puxa por outros conceitos, que pela própria natureza das coisas, vão se ramificando borrando verdades cristalizadas e construindo propostas e pensamentos abertos, dinâmicos, pulsando vida.

Na academia, ainda encontramos resistência por parte de muitos catedráticos, em aceitar tais caminhos, talvez por em seu processo de formação não terem tido tais oportunidades, por não terem encontrado parcerias fecundas em seus processos de pesquisa ou simplesmente não tiveram a disposição, de entender-se, como *ser* em eterna pesquisa de si e do outro, do dentro e do fora.

Retornando ao conceito de rizoma proposto por Deleuze e Guattari, gostaria de citar esta passagem do livro *Mil platôs*:

Toda vez que uma multiplicidade se encontra presa numa estrutura, seu crescimento é compensado por uma redução das leis de combinação. Os abortadores da unidade são aqui fazedores de anjos, doctores angelici, posto que eles afirmam uma unidade propriamente angélica e superior. As palavras de Joyce, justamente ditas "com raízes múltiplas", somente quebram efetivamente a unidade da palavra, ou mesmo da língua, à medida que põem uma unidade cíclica da frase, do texto ou do saber. Os aforismos de Nietzsche somente quebram a unidade linear do saber à medida que remetem à unidade cíclica do eterno retorno, presente como um não sabido no pensamento. Vale dizer que o sistema fasciculado não rompe verdadeiramente com o dualismo, com a complementaridade de um sujeito e de um objeto, de uma realidade natural e de uma realidade espiritual: a unidade não para de ser contrariada e impedida no objeto, enquanto que um novo tipo de unidade triunfa no sujeito. (DELEUZE; GATTARI, 2000, p. 13)

Pensar na escrita como rizoma nos remete também ao inacabado, ao movimento espiral, ao que sempre irá propor ligações. Idas e vindas sem início ou fim, mas um eterno sendo. Nos remete também ao conceito de rede de criação onde o início e o final não são as questões fundamentais, mas sim, como se estabelece as conexões no *entre*. Se imaginarmos esse nosso *chão* rizomático e projetarmos uma imagem estratificada, como seria esta imagem? Consigo visualizar a aproximação destes conceitos em um *chão*, interligado como uma imensa rede nem um pouco uniforme e sim cheia de imperfeições e abaulamentos. Em alguns espaços o rizoma/gengibre se mostra mais robusto e em outros mais fino. O cheiro de terra misturado com o cheiro de gengibre amassado, o cheiro das fricções entre os corpos/conceitos.

Num rizoma (...) cada traço não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. (DELEUZE; GUATTARI. 2000, p. 14)

Assumir uma escrita rizomática é um ato político. Se permitir ser - *com a pesquisa* - é revolucionário. O desafio aqui é buscar uma forma de reflexão não binária, mas sim espiralar, com uma visão singular da "cronosofia dos acontecimentos, *Cronosofias em espirais*, um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro." (MARTINS, 2021, p. 53) tudo isso para não incorrer em construir um trabalho-árvore e sim um trabalho- rizoma, pois a espiritualidade e símbolos tratados aqui são decoloniais, intuitivos e

sensoriais. “A lógica binária é a realidade espiritual da árvore-raiz.” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 12), e qual será a *lógica* que constrói a escrita da dissertação nessa proposta rizomática?

Leda Maria Martins propõem um termo que se aproxima com a busca dessa escrita, a *oralitura*.

O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo. (MARTINS, 2003, p. 77)

Em outros momentos este rizoma também está cheio de *escrevivências* onde estarão ancoradas minhas histórias pessoais e das mulheres que fazem parte direta na minha construção enquanto ser, entendendo que não se trata de uma escrita narcísica, mas sim um resgate ao que fui, sou e serei. A tentativa de conseguir fazer com que a palavra alcance o inalcançável. Como muito bem define Conceição Evaristo ao falar desse conceito, quase um gênero, que ela brilhantemente conseguiu criar.

Em entrevista ao programa Roda Viva em outubro de 2021, Conceição diz que o mito de Narciso não reflete a imagem do negro (ou dos indígenas) e que a escrevivência traz consigo os mitos afro-brasileiros, que o espelho que reflete a face de quem se propõem a esta escrita são os espelhos de Oxum e de Yemanjá. E ela encerra esta breve explanação dizendo que “a escrevivência não é a história de um sujeito, ela é a história de uma coletividade.” (EVARISTO, 2021, transcrição nossa)

Mas até o momento só aponto projeções, nada está fechado, sigo realizando movimentos espiralares em torno do assentamento desse primeiro ponto, que chamo aqui de *chão*. Esse momento inicial é de ampliar o território e lançar braços e questionamentos, peneirar a terra, aceitar o processo inicial de caos e osmose do enraizamento do trabalho para sentir a pulsação desse rizoma/texto.

Seguir as plantas: começando por fixar os limites de uma primeira linha segundo círculos de convergência ao redor de singularidades sucessivas; depois, observando-se, no interior desta linha, novos círculos de convergência se estabelecem com novos pontos situados fora dos limites e em outras direções. Escrever, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência em uma máquina abstrata. “*Primeiro, caminhe*

até tua primeira planta e lá observe atentamente como escoar a água de torrente a partir deste ponto. A chuva deve ter transportado os grãos para longe. Siga as valas que a água escavou, e assim conhecerá a direção do escoamento. Busque então a planta que, nesta direção, encontra-se o mais afastado da tua. Todas aquelas que crescem entre estas duas são para ti. Mais tarde, quando estas últimas derem por sua vez grãos, tu poderás, seguindo o curso das águas, a partir de cada uma destas plantas, aumentar teu território". (CASTANEDA apud DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 20).

Aqui o território se constrói como uma tentativa de organizar caminhos. A desterritorialização será como o substrato dos caminhos que deram frutos e precisam ser colhidos e também podem se configurar como lugares sem frutos/linhas de fuga, onde de forma distanciada se olha, respira e escolhe por onde reiniciar. Quantas vezes esses ciclos ocorrem? Ainda é cedo para dizer. Pois depois de cada movimento espiralar, cada suspiro para a linha de fuga, se faz necessário cartografar o apurado. Pequenas colheitas poéticas surgem e desenvolvem ao longo da escrita.

Outra analogia que pode contribuir neste trabalho vem do entendimento que André Lepecki traz na conferência que se tornou artigo intitulado: *Plano de Composição*, que faz parte no livro *Cartografia Rumos Itaú Cultural: Criações e conexões* (2010).

Ele inicia traçando um panorama histórico do surgimento do termo *coreografia* e como esse conceito buscava comparar o chão como uma folha de papel em branco, ideia de que o chão era onde a coreografia era desenhada e conseqüentemente esse chão precisaria ser *limpo* de qualquer registro anterior.

Com Feuillet, o chão da dança emerge graças a um duplo movimento de formatação e depois de articulação entre planos. Primeiro movimento: formata-se uma projeção inusitada do bidimensional (folha de papel) sobre o tridimensional (sala de dança) e vice-versa, pois um plano é sempre pré-condição do outro. Segundo movimento: articula-se um transitar fluido entre a concretude da vivência encorpada do dançarino e a virtualidade do corpo-hieroglifo, cujo contato com o mundo é reduzido a um ponto geométrico e cuja trajetória desenha uma linha de deslocamento no plano da folha/chão [...] Dupla operação de composição do plano que embasa as condições de possibilidade de algo denominado "coreografia": primeiro, criar uma fantasia de que o chão da dança é um espaço em branco, neutro, liso; segundo, apagar a brutalidade e a violência do ato de neutralizar um espaço. (GREINER *et al.*, 2010, p. 15)

É importante lembrar que atualmente não se deveria mais pensar nesse chão liso, branco, neutro e sim em um chão vivido impregnado de memórias onde os corpos trocam energética e imageticamente o ato de dançar, liquidificando e reconstruindo novos brotos, novas obras e nesse sentido ele coloca que:

Planos entrecruzam-se, sobrepõem-se, misturam-se, entram em composição uns com os outros, atravessam-se. Por vezes, mesmo, se repelem e se autonomizam. Isso não os impede, contudo, de permanecerem inter-relacionados no metacampo de expressão que os agencia – por exemplo, um metacampo chamado “dança”, construído, definido e desmanchado a cada novo e singular obrar, a cada nova peça que se dança. (LEPECKI, 2010, p. 13)

Em *Cavalo* esse *chão* é negro, é mangue, é fértil, é salobro, doce e salgado. É *chão* de resistência, é onde está assentada a mina dos ancestrais africanos. Mesmo ao vermos dançarinos que trazem uma composição mais experimental no sentido de ter certo distanciamento da dança ritualística dos orixás, a presença desta ancestralidade se faz presente, muito por conta da condução dos preparadores de elenco que entendem este *chão* como planos que se entrecruzam-se, semelhante ao colocado por Lepecki.

Cavalo inicia com Leide Serafim caminhando pelo manguezal, ela simboliza Nanã, que a pedido de Oxalá, vai nas profundezas pegar o barro para moldar o primeiro homem. Seus pés pisando naquele chão movediço e extremamente fértil, foi o ponto de partida das cenas de composição das performances/coreografia.

Que escolha assertiva, iniciar deste ponto, ao pisar nesse chão, a simbologia da construção do que virá estará assentada em um lugar que tem forma, cheiro e cor, fugindo do clichê como aponta Lepecki.

Se Deleuze nos falou da folha em branco como repleta de clichês que devem ser desfigurados de modo que algo novo possa se expressar em seu plano, o caso aqui é de um espaço branco repleto da violência que o fez e que o constitui como ilusoriamente “neutro.” (LEPECKI, 2010, p. 14)

Cavalo construiu sua dança em um chão que vem a se aproximar de um plano de composição também com interlocução política.

3 ESCRIVIVÊNCIAS QUE HABITAM EM MIM

A ESPIRAL ANCESTRAL

Minha linhagem ancestral materna, da qual herdei os óvulos que carrego em meu corpo, vem do outro lado do Atlântico, vem de terras Africanas. De alguma tribo que ao ser escravizada perdeu sua herança genealógica.

Nesta espiral/capítulo não há novidades. É apenas o relato de mais uma mulher.

Fomos colonizadas, de diversas formas e as que carregam no sangue a herança negra, tiveram e têm a cruz mais pesada. As mulheres de pele negra começaram a organizar o levante! É por minha filha, minha mãe e minha avó e pelas que as antecederam que falo. Aqui é mais uma que se levanta - e prometo que não deixarei mais que me calem ou me subjuguem, pois, carrego em mim o hoje, o amanhã e o ontem. Me religo a elas, e com elas transito no tempo e espaço intuitivo e potente da existência humana como mulher. É o mínimo que devo fazer em memória delas e minha. Posso fazer mais e o farei.

Na minha família materna sou a única que conseguiu fazer uma universidade, também sou a primeira funcionária pública federal, motivo de muito orgulho para minha mãe. Para ela essas vitórias lhe são muito caras, como se isto fosse um tipo de atestado de que ela também venceu ao me educar. É como se ela estivesse realizada através de mim. Na verdade, em várias outras situações percebi como que ela estivesse vivendo uma realização comigo no sentido de suprir suas próprias faltas e ausências. Parece comum esse tipo de assunto? Parece, porque é! Mas não deveria ser. Quantas gerações são necessárias para uma mulher ser/fazer o que quer?

Na minha família ainda não aconteceu. Talvez minha filha seja essa mulher. Eu estou no meio/entre a fresta. Cheguei no ponto de ser autônoma financeiramente. Realizada com o trabalho que exerço, mãe por opção e casada por amor. Mas foi com muita luta. Cada uma dessas conquistas e outras que, graças a mim, carrego nesse corpo de 45 anos. Foi com muita luta. Nada veio de graça. Como mencionei, foram muitas gerações de luta.

Eu e elas, as mulheres da minha família, fazemos parte de um grande rizoma de matriz negra, que se ramifica e se une a outros rizomas (famílias) mestiços, nosso sistema vascular ramifica por feixes que traçam pontes entre o/os espaço-

tempo, das histórias de Trancoso e cantigas de ninar (ouvidas nas *Senzalas* e adaptadas para as *Casas Grandes*) e até mesmo em TCCs, dissertações e teses. Sigamos costurando de forma espiralada esta dissertação ainda há muito para contar e ramificar.

Figura 3 – Minhas ancestrais e eu



Fonte: arquivo pessoal.

a. Avó

O espelho de Yemanjá

Minha avó materna se chamava Olindina Lourenço de Lima e nasceu no interior de Pernambuco na cidade de Garanhuns, veio morar em Maceió na década de 40, o ano de seu nascimento é incerto, mas em seu registro consta que nasceu no ano de 1922 no dia seis de junho. Sua morte ocorreu em dezembro 2018 aos 96 anos, de forma tranquila, dormindo, ela já se encontrava fraquinha. Os últimos seis meses de vida foram os mais difíceis, porque foi quando ela perdeu um pouco a memória. Mãe de sete filhos, os criou lavando roupa para fora. Meu avô, homem branco, nunca esteve presente, minha mãe e tias guardam memórias incertas e muitas delas carregadas de fantasias, como quem cria enredos para suprir os traumas e a ausência da figura paterna. Em conversas cochichadas em tom de segredo, certa vez uma de minhas tias confidenciou que ele era temido e trabalhava como matador de aluguel.

As lembranças que tenho de minha avó na infância são de uma senhora que não parava um minuto. Que preparava um café da manhã farto de gostosuras nordestinas, fazia um cozido delicioso com um sabor carregado de cominho e coentro e me colocava no colo para fazer cafuné e conversar. Não tive oportunidade de crescer ao lado dela. Em minha infância morei longe de Maceió e estas memórias são das vezes que vim visitar minha vozinha nas férias escolares do meio do ano. Fugíamos do frio da cidade em que morávamos.

Anos depois, quando vim morar em Maceió, já era adolescente e ainda estava distante da busca em entender e principalmente valorizar a história de minha avó. Sempre a visitava, mas não tinha muita proximidade. Só quando me tornei mãe é que senti uma necessidade enorme de ouvir a experiência de vida dela. Lembro que nesta época comecei a pedir a benção a ela quando chegava e quando ia para casa. Entre minhas tias, tios, primos e primas, minha avó era chamada de Mãe - todos ao chamá-la se referiam desta forma. Sempre muito carinhosa e com uma presença de sabedoria, ouvia com atenção os que buscavam seus conselhos e sempre tinha uma reflexão singular e certa para dar. Era analfabeta, mas trazia uma ciência que só pode ser conquistada na vivência das dores de ser uma mulher preta, pobre e nordestina. Preparava xaropes e entendia das plantas, adorava cuidar do seu jardim e conversar com o louro (papagaio da casa) e a menina (nome da sua cachorrinha). Vou contar um fato que resume um pouco dessa presença que ela tinha e do acesso ao universo da intuição do tempo espiralar: eu estava com quarenta anos, já era mãe de dois meninos maravilhosos, na ocasião Gabriel meu mais velho tinha dez anos e Francisco meu segundo filho tinha oito, mas ainda não havia passado pela experiência de ficar grávida. Eis que em um dia minha mãe me liga dizendo que minha avó já acamada pediu a ela que eu levasse minha menina para ela conhecer. Minha mãe então me liga e fala do pedido feito por ela em tom de brincadeira. Lembro de quando ouvi minha mãe falando ao telefone – um frio correu pela minha espinha e as lágrimas encheram meus olhos. Eu havia descoberto, há mais ou menos um mês que estava grávida e como não havia completado três meses de gestação só meu marido e a minha parteira sabiam da gravidez. Minha mãe percebeu meu choro e perguntou preocupada se eu estava bem. Disse a ela que iria visitar a minha avó e assim eu fiz. Antes de ir à casa dela, passei na casa de minha mãe e contei que estava grávida. Minha mãe ficou muito feliz e disse de imediato que minha avó sempre que sonhava com algo, tinha uma predição e ela não errava.

Fomos juntas visitar minha avó na casa de minha tia e madrinha e quando cheguei lá, minha avó colocou a mão na minha barriga e disse - e essa *menina como está?* - com uma tranquilidade de quem não tem dúvidas e que já estava em um *Espaço* entre mundos no *Tempo* das certezas. Foi lindo demais. Guardarei na memória este momento único de vibração sutil. A medida que minha gravidez avançava, minha vozinha ficava mais fraquinha. Fiquei com medo que talvez ela não conhecesse minha filha antes de nascer. Mas ela conheceu Yara e no final do ano em que ela nasceu minha vozinha fez a passagem.

b. Mãe

O espelho de Oxum

Passou fome na infância, esculpiu sua identidade aos solavancos como quem se esquivava das tormentas, manteve a doçura e a ingenuidade para sobreviver ao mundo. Sempre sonhou em ser mãe. Ela queria ter tido seis filhos, mas o marido que a escolheu decidiu que só teriam um. Diz que nunca foi amada por ele. Dedicava todo seu tempo à criação de sua filha. Reproduziu os padrões machistas para criá-la. Sua identificação de raça era turva e se identificava como mulata - achava bonito esse termo. As pessoas perguntavam se ela era babá de sua filha, ela orgulhosa respondia: Não, sou a mãe! Alicerçou o sucesso do marido, sendo submissa a ele, o homem branco que ela teve a sorte de se casar. Fez um aborto contra sua vontade, porque a tabelinha falhou e o marido não queria ter mais filhos. Viveu por vinte e seis anos com ele. Quando chegou o período do climatério decidiu se separar. Com a Filha criada, ela intuitivamente se liberta desse casamento e na confusão do climatério busca suprir todas as frustrações de forma descontrolada e se entrega a bebida e a outros homens. Ela consegue sair desse padrão quinze anos depois. Aos sessenta e dois anos quase se iniciou no candomblé, mas desistiu dias antes de entrar na *Camarinha*.¹⁴ Hoje, aos sessenta e nove anos, é uma avó brincalhona, carinhosa e amorosa. Ainda tem alguns conceitos machistas e racistas, mas em nossas conversas cheias de arroteios espirais sigo levando a ela outras

¹⁴ Ritual de transição, quarto onde o discípulo ficará recluso por alguns dias ou até meses, dependendo do terreiro em que se iniciar. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/religare/article/view/15808>. Acesso em: 03/05/2023.

maneiras de enxergar o mundo. Ela gosta de me ouvir. Ela até repete coisas novas que eu disse a ela. Eu a amo e ela me ama.

c. Eu

Fui um projeto idealizado por meu pai e parido por minha mãe. Ele não queria que eu tivesse uma vida miserável, sem uma profissão, ela só queria me ver feliz. E assim fui crescendo em uma pequena família que se inicia na cidade do Rio de Janeiro e que depois pelo trabalho de meu pai continua sua jornada a princípio mudando para a cidade de Foz do Iguaçu. Nessa nova cidade não tínhamos nenhum familiar, éramos somente eles e eu. Foi nesta cidade que inicio minha formação em dança. A condição financeira de meu pai era muito boa o que contribuiu bastante para bancar minha formação. Tem uma história bem interessante da minha infância que irei trazer aqui por ser decisiva para a construção do projeto que meu pai tinha pra mim. Eles contam que uma das irmãs de minha mãe em visita aos meus pais fez uma aposta com ele: meu pai disse que eu seria uma bailarina e minha tia disse que ele não teria como ter certeza disso. Então selaram um pacto que no primeiro sinal de que ele estivesse certo ele escolheria uma prenda para ela pagar e vice-versa.

Foi quando comecei a andar e por ironia do destino desenvolvi o hábito de ficar andando na meia ponta, dançava ao som de qualquer música, e a partir daí fui estimulada a seguir na dança. Iniciei no balé clássico aos quatro anos de idade, nas férias seguia fazendo cursos intensivos de balé e outras técnicas de dança no Rio de Janeiro. Segui metódica e com uma disciplina impecável até meus dezenove anos. Aos quatorze já era professora de balé e jazz. Aos quinze nos mudamos para a cidade de Maceió, terra da família de minha mãe e segui estudando balé, jazz e dando aulas em academias. É nesse período que inicio os estudos de teatro na escola em que estudava e que foi onde pude expandir meus conhecimentos sobre arte de uma maneira geral. Sou muito grata ao colégio Marista por isso e aos dezessete anos fui convidada para assumir as aulas de dança do colégio. Tinha acabado de terminar o terceiro ano científico e a escola já havia me sondado um ano antes para saber do meu interesse. Tinha prestado vestibular para educação física na Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e recebi a notícia de ter passado na primeira fase já como funcionária da escola.

Lembro que foi muito divertido ser apresentada pelo irmão Marista que dirigia a escola na época. Ele, na festa dos professores no final do ano letivo, leu meu currículo e disse que uma nova professora iria ingressar na escola. Em seguida disse meu nome. Muitos professores presentes foram meus professores, foi uma situação inusitada e inesquecível.

Entre os meus dezessete e vinte e um anos uma grande reviravolta ocorreu. Meu mundo virou de pernas para o ar. Nesse período me casei, me separei, desisti do curso de educação física e iniciei em teatro. Meus pais se separaram, fiz algumas peças de teatro, viajei para alguns festivais e conheci a dança contemporânea. Abandonei o balé clássico e me apaixonei pela performance, bricolage, Brecht, Laurie Anderson, Pina Bausch, Merce Cunningham e muitos outros. Foi quando comecei a ser dona da minha vida. Aos vinte e cinco anos abandonei tudo, e fui morar em Fortaleza a convite de um projeto de teatro que tinha como parceiros, SESC, Instituto Dragão do Mar e o Teatro Boca Rica.

Um diretor português chamado Moncho Rodrigues nessa época circulou no Nordeste em busca de atores para compor uma companhia que tivesse profissionais de todo o Nordeste para desenvolver uma pesquisa teatral pautada no teatro físico. Fazíamos trabalhos com exaustão física e estudos da corporalidade. Foi uma experiência incrível que me rendeu muito aprendizado artístico e pessoal e também uma lesão na coluna cervical.

Desse período surgiu uma corporalidade que foi como um resgate ancestral das mulheres da minha família. Essa *persona* vez ou outra surge em processos criativos. É uma velha meio bruxa que cura com o sopro e fala uma língua estranha.

Essa velha aparece no meu primeiro trabalho de videodança intitulado *Burka*,¹⁵ de 2003. Nesse mesmo ano ela surge na exposição *O chão de Graça* realizada pelo SESC – SP em parceria com o governo do Estado de Alagoas, através da Secretaria Executiva de Cultura no galpão da Fundação Pierre Chalita, em Maceió.

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5QTWQel7D08>. Acesso em: 03/05/2023.

Figura 4 – Frame da videodança *Burka*



Fonte: videodança *Burka*, disponível on-line.

Figura 5 – Espetáculo *O chão de Graça*, Sinhá vitória, seus dois filhos e Fabiano



Fonte: arquivo pessoal.

E ela, vez ou outra, aparece. E nesse momento do mestrado ela surgiu novamente em *EuMedeia*, um trabalho multimídia que culminará em uma plataforma interativa. Hoje essa velha tem muito do arquétipo afro-indígena. Tenho algumas

personas que me acompanham nessa jornada de arte-vida e essa velha é uma delas.

Figura 6 – *Eumedeia* – cena “sangue nos olhos” (2022)



Fonte: arquivo pessoal.

Certa vez passei por uma situação esquisita envolvendo mediunidade e por necessidade acabei indo me consultar com uma mãe de santo maravilhosa - o seu nome é Mirian. Ela colocou os búzios para mim e disse que meu santo de nascença é Oxalufã e que se viesse a me iniciar, ele seria, o meu santo. Essa confirmação fez todo o sentido para mim. Sempre me senti mais velha do que sou. Amigos e familiares sempre me disseram que já nasci velha.

Figura 7 – *Eumedeia* – cena “sangue nos olhos” (2022)



Fonte: arquivo pessoal.

Em 2020, com a pandemia, outro trabalho surge que vem em uma pesquisa de processo de criação e inventário artístico performativo que chamei de *O que meu corpo fala*. Neste trabalho, já começam a surgir pistas que me conduziram a alguns teóricos que utilizo neste trabalho. É também a obra que inicio o exercício do olhar como diretora audiovisual e que nesta pesquisa de mestrado culminará nos *Ebós filmicos*. Verdade seja dita: esta nomenclatura surge dentro do processo criativo de

EuMedeia, porém, na feitura do videodança *O que meu corpo fala* que vem antes um pouquinho, já existia a presença da ideia. Arte e vida se misturam criando conexões, máquinas do desejo começam a compor sua forma, para se tornar linguagem. Compartilharei o texto que está presente no videodança e que dá o ritmo do filme.

O que meu corpo fala?

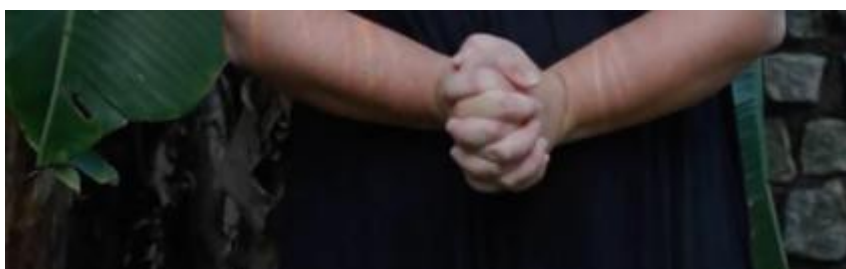
Meu corpo fala das escolhas que fiz;
Dos acertos e decepções que tive;
Das vitórias que conquistei;
Dos inúmeros momentos que pedi perdão;
Do fio tênue entre ser o que quero ser
E ser o que os outros querem que eu seja;
Meu corpo fala...
Do muito que ainda terei que aprender com a grandiosidade de estar viva;
Nas relações que estabeleço comigo
e com os outros seres vivos e até nas lembranças dos que já se foram;
Meu corpo fala dos que me antecederam;
Fala da minha linhagem mestiça;
Fala de maternar;
Da sororidade;
Meu corpo fala do desapego aos padrões;
Das conquistas diárias de autoestima;
Fala do amor.
O amor próprio;
O amor pelo outro;
Da impermanência e da constância;
Dos ciclos de vida e morte;
Seguindo o caminho, como nômade de mim mesma;
Sarando as feridas da alma com o amor das pessoas que estão comigo.
Assim, sigo vivendo, falando, escrevendo minha história.
Nessa dança improvisada que é a nossa existência.

Figura 8 – Frame do filme *O que meu corpo fala* (2020)



Fonte: arquivo pessoal.

Figura 9 – Frame do filme *O que meu corpo fala* (2020)



Fonte: arquivo pessoal.

d. Filha

Yara Jaya Nunes Xavier, assim decidimos registrar o nome do nosso terceiro milagre. Ela chega na família depois da cura do meu útero. Em 2014 fui diagnosticada com um princípio de câncer no endométrio. Era necessário fazer uma histerectomia - assim me disseram três médicos. O oncologista me deu seis meses para a retirada do útero. Foi quando em conversa com meu companheiro pensei em fazer o quanto antes a cirurgia, mas ele que me conhece há alguns anos me recordou de minha fé e força e me sugeriu a busca na medicina natural nesses seis meses - caso não houvesse melhora, faria a cirurgia. Assim o fiz e três anos depois no mês de novembro de 2017 descobri que estava grávida. Realizei dois testes de farmácia e um de sangue para acreditar que isto estava acontecendo. Estava com quarenta anos, nunca havia conseguido engravidar, havia passado pelo diagnóstico de que meu útero deveria ser retirado. Era um milagre acontecendo.

Quando início dizendo que Yara é nosso terceiro milagre é porque antes dela eu já era mãe. Fui mãe aos trinta anos com a chegada de meu primeiro filho,

Gabriel. Ele é a pessoa mais solar que conheço, dono de um sorriso lindo e acolhedor. Tive a honra de recebê-lo em meus braços. Ele contava oito dias de nascido, era um bebê comilão que sempre acordava sorrindo, falou muito cedo, andou muito cedo. Adora andar no mato, tomar banho de rio e de mar. Tem sangue índio, nasceu em Jundiá em Alagoas, perto da aldeia do povo indígena Wassu- Cocal. Eu o considero como o meu primeiro milagre.

Meu segundo doce milagre é Francisco, que também tive a sorte e a honra de receber em meus braços aos oito dias de nascido. Menino serelepe, cheio de vida e energia, muito carinhoso, sempre teve a vocação para cuidar de animais. Seu nome chegou para mim um mês antes de sua chegada física. Acho que acertamos no nome: ele realmente tem vocação com animais. Hoje iniciando a jornada da adolescência, ele parece ser mais velho do que é; questionador, sempre me provoca a refletir sobre o sentido da vida, sobre a presença da espiritualidade e o que realmente é importante na vida.

Yara chega e nos encontra à sua espera. Nasceu na sala de casa, com todos reunidos. Meu companheiro segurava minha mão e acariciava meus cabelos e meus filhos ao meu lado - sempre me emociono muito com a lembrança desse momento. Hoje, com quatro anos, o que posso dizer sobre ela é que tem um temperamento forte. Diz e se expressa em sua verdade. Sonho que se torne uma grande mulher e que jamais deixe de realizar seus desejos.

Deste processo de maternar surgiram dois trabalhos audiovisuais e estou com mais dois filmes em andamento.

*Berço*¹⁶ é um filme que fala de mulheres, feito por e com mulheres, inicia com a cena do parto de Yara e trata do ciclo de vida - morte - vida, e uma série de três filmes de arquivo que chamei de *Carta aos filhos*, feito com o auxílio da Lei Aldir Blanc.

Compartilho a seguir a carta que escrevi a Yara em 2020 e faz parte do filme *Filha te escrevo*¹⁷.

¹⁶ Filme em processo de finalização.

¹⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ryXY43w_jac. Acesso em: 03/05/2023.

Figura 10 – Frame do filme *Filha te escrevo* (2020)

Fonte: arquivo pessoal

Filha, te escrevo esta carta, mesmo sabendo que você ainda é muito pequena e não consegue entender pelo que estamos passando neste ano de 2020.

Neste mês em que você completa dois anos de nascida, o mundo vive uma situação extremamente difícil e atípica.

E pra piorar, corremos o risco de deixar de viver num país democrático, coisa que até três anos atrás eu não acreditaria ser possível.

Sua mãe nasceu a 43 anos atrás. Naquela época, nascer mulher não era nada fácil, existiam normas a serem seguidas. Tive que romper inúmeras delas para ser quem sou hoje.

Nasci em uma cidade grande onde tudo era perigoso, mas também morei em uma cidade do interior e lá eu tinha a liberdade de brincar na rua, andar descalços e comer fruta no pé.

Aos 15 anos, mamãe foi morar em outra capital não tão grande como a que nasci. Ainda moro nessa cidade. Aqui, fiz novos amigos que, assim como eu, estavam encantados com as artes cênicas. Amigos que cultivam há mais de duas décadas. Foram eles que me ajudaram a enxergar quem sou.

Conheci seu pai em um trabalho em que fazíamos parte como bailarinos. Primeiro ficamos amigos, mas muito rapidamente nos apaixonamos e lutamos muito pelo nosso amor. Éramos diferentes para os “padrões”, tínhamos 23 anos quando resolvemos morar juntos, criamos muitos trabalhos artísticos: teatro, dança, performance e até filmes. Viajamos pelo Brasil e pela América Latina. Depois de sete anos juntos, chegou nosso primeiro filho, seu irmão Gabriel e dois anos depois seu outro irmão Francisco.

Eles chegaram num período em que no Brasil estava vivendo um clima de esperança parecia enfim que o nosso país tinha conseguido superar questões estruturais, ainda havia muito a ser feito, mas se percebia algo de bom... um caminho lindo por vir.

Seus irmãos, assim como eu, puderam brincar muito de pés descalços, tomar banho de mar, de rio, comeram muita fruta no pé.

Hoje, as coisas são bem diferentes. Nos últimos três anos tudo ficou muito confuso no planeta, pessoas com o coração amargo e cheias de preconceitos estão retomando movimentos que pareciam não caber mais nesse mundo.

A natureza parece estar cansada desse ciclo e acabou gerando um vírus para mostrar que somos frágeis. É nesse contexto que te escrevo.

O ponto central deste capítulo, ou melhor dizendo, o polo desse espiral, foi o relato da memória dela e minha. O movimento espiralar que permeia este relato que construiu máquinas de desejo e dessas máquinas pequenas/grandes revoluções ocorreram, revoluções de cura e de afetos. Em *Cavalo* essas construções espirais e rizomáticas se aproximam e criam sentidos com nossas histórias. Eu digo nossas, porque me sinto pertencente à tradição diaspórica apresentada no filme e desta forma apresento um percurso percorrido por mim até aqui sob um recorte de minha herança materna de onde me conecto ao filme. E não por acaso me fecundaram as ideias criativas dessa última década, principalmente nos projetos de audiovisual que desenvolvi.

4 O MOVIMENTO

Quando eu morder
a palavra,
por favor,
não me apressem
quero mascar,
rasgar entre os dentes,
a pele, os ossos, o tutano
do verbo,
para assim versejar
o âmago das coisas.

Quando meu olhar
se perder no nada,
por favor,
não me despertem,
quero reter,
no adentro da íris,
a menor sombra,

do ínfimo movimento.

Quando meus pés
abrandarem na marcha,
por favor,
não me forcem.
Caminhar para quê?
Deixem-me quedar,
deixem-me quieta,
na aparente inércia.
Nem todo viandante
anda estradas,
há mundos submersos,
que só o silêncio
da poesia penetra.

(Evaristo, Conceição, Pag.121)

Para a física, o movimento consiste em variação de posição espacial em relação a um ponto de referência e o tempo para o trajeto. Para uma artista das artes cênicas, movimento é isso e mais, pode representar poesia, os deslocamentos realizados pelo corpo no tempo e espaço. Nas artes cênicas, podem receber vários nomes, como por exemplo, coreografia, encenação, presença cênica etc. Aqui passearemos em alguns destes conceitos com a intenção de borrar as fronteiras e focar mais no estado cênico dos intérpretes do filme.

Para um bailarino existem várias premissas que são condicionantes para a realização do movimento de seu corpo no espaço, várias teorias e técnicas que ditam o que é considerado dança ou não. É muito comum também o imaginário de que, para ser uma artista da dança ela domine uma ou mais técnicas corporais, apresente um biotipo, enquadrado em um padrão estético pré-determinado, que na maioria das vezes nos remete ao corpo do bailarino clássico europeu.

Muito desse imaginário se deve ao fato da dança também ter sido alvo da colonização estética europeia, principalmente pela técnica do Balé Clássico, afastando a arte da dança de sua raiz ritual e popular. Porém, dois pensadores europeus do século XIX, François Delsarte, com sua teoria sobre a expressão humana intitulada *Estética Aplicada*, e Emile Jacques Dalcroze criador de um sistema de ensino de música baseado no movimento corporal expressivo que ele chamou de *Euritmia*, vieram a influenciar todo um movimento que posteriormente ficou conhecido como dança moderna. Muito longe de romper completamente com o padrão estético europeu, o movimento da dança moderna inicia uma importante ruptura pelos que virão, como uma tentativa de resgatar a emoção na dança. Tourinho e Silva elenca alguns nomes que influenciados por Delsarte e Dalcoze, iniciaram uma revolução na dança ocidental.

A dança moderna tinha como um dos seus princípios romper com a formalidade do balé clássico e resgatar o sentido emotivo do movimento. Os precursores da dança moderna, tanto na escola americana quanto na alemã - Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Ted Shaw, Rudolf Von Laban, Mary Wigman, dentre outros -, aplicavam os princípios de Delsarte e Dalcroze. Havia, nesta fase, uma preocupação não apenas com os aspectos formais do movimento, mas dava-se também uma atenção especial a sua respectiva intencionalidade. O bailarino passou a ser compreendido não apenas como um hábil executor de movimentos codificados; a interpretação

e expressão durante a execução dos movimentos de dança ganharam importância. (TOURINHO; SILVA, p. 125) ¹⁸

É muito importante lembrar que essa construção e desenvolvimento da dança está pautado na dança ocidental, pois a dança oriental e a do hemisfério sul se desenvolveram com outra lógica. No caso dos países colonizados da América, como por exemplo o Brasil, o que temos de dança tradicional seriam os torés e as manifestações rituais indígenas e a dança que foi fecundada nos terreiros de candomblés com seus maracatus e afoxés. O resto é miscigenação de linguagens com grandes doses dos elementos herdados das danças europeias.

Outro ponto que gostaria de discutir é esse limiar artístico entre ser um dançarino ou um ator, vejo que um dos pontos positivos do surgimento da dança moderna e posteriormente a dança contemporânea é que esse limiar se estreitou de tal forma que para muitos artistas isso não é mais algo relevante. Gosto sempre de trazer o exemplo da companhia DV8¹⁹, quando assisti ao filme *The cost of living*²⁰, de imediato acreditei se tratar de uma companhia de dança devido à presença dos códigos de dança, mas eles também tinham falas, as narrativas eram fluidas, a dança e o texto imprimiam na tela com tanta naturalidade que não era possível dizer onde iniciava o dançarino e onde terminava o ator - e vice-versa.

Em *Cavalo* esse tipo de construção narrativa também ocorre, alguns intérpretes conseguem fluir mais tranquilamente do que outros, porém mesmo se tratando de um documentário, existem momentos ficcionais bem delineados, como por exemplo no momento em que o cavalo surge descendo a ladeira da Catedral metropolitana de Maceió em direção a uma encruzilhada, e em seguida o filme tem outro *plot twist*²¹, em que os atores/dançarinos/intérpretes vão tendo suas histórias entrelaçadas, movimentos e situações cotidianas os aproximam, manifestações da natureza como vento forte, chuvas torrenciais tomam conta da tela.

¹⁸ Disponível em:

<https://periodicos.ufop.br/plugins/generic/pdfJsViewer/pdf.js/web/viewer.html?file=https%3A%2F%2Fperiodicos.ufop.br%2Fraf%2Farticle%2Fdownload%2F801%2F756%2F>. Acesso em: 03/05/2023.

¹⁹ DV8 Physical Theatre é uma companhia de dança situada em Artsadmin, Londres. Fundada em 1986 e liderada desde a sua criação por Lloyd Newson. Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/DV8_Physical_Theatre. Acesso em: 03/05/2023.

²⁰ Dirigido por Lloyd Newson, fundador do DV8 Physical Theatre, o filme usa dança, diálogo e teatro físico para contar a história de dois artistas de rua e sua interação com outros artistas em Cromer, uma cidade litorânea, no final de a temporada de verão. O filme ganhou vários prêmios. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Cost_of_Living_\(2004_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Cost_of_Living_(2004_film)). Acesso em: 03/05/2023.

²¹ Reviravolta no enredo do filme

Nesse momento do filme, as fronteiras do que seria um filme documentário se diluem - quem é ator e quem é o dançarino - e o que submerge é a condição humana, o cotidiano e o extra cotidiano, a arte e a vida.

Quando trato dessas dicotomias na arte cênica - do que se chamou de ator do polo norte e ator do polo sul - sempre tenho comigo uma passagem do livro *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral* de Eugenio Barba. Ele, que fez de sua arte uma pesquisa das tradições teatrais europeias e asiáticas, agregando em sua companhia atores e atrizes de diversas nacionalidades e culturas observando como estes se comportavam no trabalho de composição e seus processos de criação, diz que:

O ator do Polo Norte é o aparentemente menos livre. Modela seu comportamento cênico segundo uma rede bem experimentada de regras que definem um estilo ou um gênero codificado. Este código da ação física ou vocal, fixado em uma peculiar e detalhada artificialidade (seja o balé ou um dos teatros clássicos asiáticos, a dança moderna, a ópera ou o mimo) é suscetível de evolução e inovação. [...] O ator do Polo Sul não pertence a um gênero espetacular caracterizado por um detalhado código estilístico. Não tem um repertório de regras taxativas para respeitar. Deve construir ele mesmo as regras sobre as quais apoiar-se. Inicia sua aprendizagem a partir dos dotes inatos de sua personalidade. Usará como ponto de partida as sugestões que derivam dos textos que representará, das observações do comportamento cotidiano, da imitação no confronto com outros atores, do estudo dos livros e dos quadros, das indicações do diretor. O ator do Polo Sul é aparentemente mais livre, mas encontra maiores dificuldades ao desenvolver, de modo articulado e contínuo, a qualidade de seu artesanato cênico. (BARBA, 1994, p. 28)

É preciso destacar o contexto em que Barba traça tais parâmetros, hoje a informação e a formação passaram por uma transformação avassaladora. Com o avanço e democratização da internet, muitos artistas já conseguem ter um aperfeiçoamento de qualidade mesmo distante geograficamente de seus professores. Mas o que seria este aperfeiçoamento de qualidade senão possíveis colonizações de seu fazer artístico? Atualmente pesquisas como a de Graziela Rodrigues²² podem ser uma luz para os que buscam caminhos decoloniais. Ela fez um caminho contrário, quando as técnicas começaram a não suprir mais sua busca de algo que pudesse aprofundar seu fazer artístico, desenvolveu um método que chamou de BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) onde aliou métodos de pesquisa acadêmicos com as tradições populares brasileiras.

²² Professora Titular do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) no qual atua na Graduação em Dança e no Programa de pós-graduação Artes da Cena. Artista da Dança, Psicóloga, Doutora em Artes. Disponível em: <https://solisluna.com.br/collections/graziela-rodrigues>. Acesso em: 03/05/2022.

O BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) é um método de pesquisa e criação em dança. Nasce integrado às pesquisas de rituais e manifestações culturais do Brasil. O foco do BPI é a identidade corporal do intérprete vista na integração dinâmica de seus aspectos culturais, sociais, fisiológicos e afetivos. Este método tem uma abordagem fenomenológica, ou seja, uma posição de reconhecimento e valorização da existência em si (cada corpo tem características que lhe são próprias) e não uma busca compulsiva de homogeneizarmos a existência a partir dos valores da ordem social. (RODRIGUES, 2014, p. 2)²³

A partir de 1960, mudanças significativas ocorreram nas artes cênicas, e muito dos conceitos pautados pela dança moderna começam a não mais suprir os anseios do público, artistas e pesquisadores e a sociedade impõe novos olhares sobre a arte. Nesse período a dança começa a ser pensada como *ciência do movimento*. Se inicia uma nova era, onde a neurociência se aliará a ela, incorporando os conceitos da física e da mecânica e aprofundando os estudos de anatomia e fisiologia do corpo ao movimento. Nesse contexto gostaria de trazer aqui alguns apontamentos feitos por Helena Katz²⁴ em sua tese de doutorado: ela afirma que a dança é o pensamento do corpo. Acho interessante esta passagem em que ela coloca que “quando se entende a dança como um pensamento do corpo, este é o primeiro ganho: consegue-se diferenciá-la de todas as outras construções que um corpo faz com o movimento” (1994, p. 2). Esse ponto levantado por ela é extremamente relevante, pois a partir deste ponto de vista a dança pode ser entendida também como ciência. Ela elabora seu pensamento pelo viés da semiótica, e dentre suas elaborações alguns destaques são relevantes a esta pesquisa por se tratar de forças invisíveis contidas no fazer dança e principalmente nesse limiar desconhecido da dança e incorporação tratadas no filme *Cavalo*.

Muitos representam a dança como a expressão de um eu interior. Outros, como ligação com o sagrado. Dança como aquilo que dá forma ao invisível. No entanto, ela também poderia ser tomada como modelo para o entendimento dos acontecimentos do mundo. Por se construir como uma evidenciação do trânsito entre o biológico e o cultural, modeliza as questões

²³ Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgadc/article/viewFile/479/447>. Acesso em: 03/05/2023.

²⁴ É professora no Curso Comunicação das Artes do Corpo e no Programa em Comunicação e Semiótica, na PUC-SP, no qual concluiu o doutorado (1994), com a tese *Um, Dois, Três. A Dança é o Pensamento do Corpo*, publicada em 2005. Coordena o Centro de Estudos em Dança-CED, que fundou em 1986, grupo de pesquisa certificado pelo CNPq. Pesquisadora, professora, crítica e palestrante nas áreas de Comunicação, Artes do Corpo e Políticas para a Cultura e as Artes, desenvolve, em parceria com a Profa. Dra. Christine Greiner, a Teoria Corpomídia, na qual realiza uma nova etapa, com o projeto de pesquisa “Corpo, comunicação, política e tecnologia: os novos hábitos cognitivos regulam as formas de vida”, iniciado em 2020.

permanentes ao homem, da evolução à tecnologia, dos sistemas auto-organizados à temporalidade. Afinal, exatamente porque os cérebros inovam tanto, é que o comportamento inventa primeiro e a anatomia muda depois. (KATZ, 1994, p. 111)

Em *Cavalo* os corpos dançantes foram escolhidos pela sua singularidade plural. Singular no aspecto da composição das performances apresentadas no filme e plural pelas histórias de vida de cada intérprete. Os movimentos realizados trazem uma ancestralidade que é diferente do contexto do sagrado, colocado por Katz.

São corpos singulares por serem negros, e isso é inegável, corpos símbolos de resistência, símbolo de território reconstruído diariamente, nas relações e construções de novas formas de existir.

5 CORPO NEGRO/CORPO POLÍTICO

O ato de existir para alguns corpos vem diretamente atrelado a (re)existir. A biologia compactuou por muitos séculos em catalogar e decidir quais corpos seriam superiores a outros, esta construção do pensamento hoje é percebida como mais uma forma de manipulação e submissão de culturas e modos plurais de existência. A construção de uma hierarquia na sociedade a partir da genealogia do indivíduo serviu para tratar da degeneração do indivíduo, e isso se deu, por duas vias principais, sendo uma científica – um desvio de um tipo original – e a outra moral – uma determinada conduta de comportamento. Em suma, quem esteve e está no poder é quem dita tais normas. Oyèrónké Oyěwùmí²⁵ em seu artigo, *visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos*²⁶ coloca:

A noção de sociedade que emerge dessa concepção é que a sociedade é constituída por corpos e como corpos – corpos masculinos, corpos femininos, corpos judaicos, corpos arianos, corpos negros, corpos brancos, corpos ricos, corpos pobres. Uso a palavra “corpo” de duas maneiras: primeiro, como uma metonímia para a biologia e, segundo, para chamar a atenção para a fisicalidade que parece estar presente na cultura ocidental. Refiro-me tanto ao corpo físico como às metáforas do corpo[...] Existe um entendimento segundo o qual frases do tipo “o corpo social”, ou “o corpo político” não são apenas metáforas, mas podem ser lidas literalmente. Não foi surpresa, então, que quando o corpo político necessitou ser purificado na Alemanha nazista, certos tipos de corpos tiveram que ser eliminados. A razão pela qual o corpo tem muita presença no Ocidente é que o mundo é primeiramente percebido pela visão. As diferenças do corpo humano, em termos de sexo, cor da pele, e tamanho do crânio são um testamento do poder atribuído à visão. O olhar é uma invenção para diferenciar. Propostas diferentes de compreensão da realidade, então, sugerem diferenças epistemológicas entre as sociedades. (OYĒWÙMÍ, 2002, p. 2-3)

Então, como tratar do corpo negro que reside dentro das normas do ocidente onde a cosmovisão coloniza o *olhar* buscando uma hegemonia de corpos e sistemas sociais? Oyěwùmí propõe ir em busca de entender o corpo e suas relações pela cosmopercepção, conceito que diz que:

²⁵ É uma pesquisadora oxunista nigeriana e professora associada de sociologia na Universidade Stony Brook, frequentou a Universidade de Ibadan e a Universidade da Califórnia em Berkeley. A autora estabelece duras críticas ao feminismo, em especial em sua obra *A invenção das mulheres*. Sua importante contribuição no campo da sociologia de gênero está pautada na análise da sociedade yorubá, propondo o oxunismo no lugar do feminismo como caminho de superação dos papéis de gênero coloniais.

²⁶ Disponível em: https://filosofiaafricana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%A9E1%BA%B9%CC%81_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_visualizando_o_corpo.pdf. Acesso em: 03/05/2023.

[...] é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. Neste estudo, portanto, “cosmovisão” só será aplicada para descrever o sentido cultural ocidental e “cosmopercepção” será usada ao descrever os povos iorubás ou outras culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos. (OYĒWUMÍ, 2002, p. 3)

Construir a si e as relações pelo viés da cosmopercepção é assumir uma poética dos sentidos. Retomo a ideia das relações rizomáticas do início do trabalho para tentar trazer o quão profundo me parece esse entendimento de concepção de mundo, onde não se entende o outro de forma limitada e exclusiva, mas sim ampliando os sentidos aguçando-os, em busca de conhecer na escuta dos elementos múltiplos que o fazem ser.

A cultura yorubá vê o mundo por esta poética e reconhece que essa cultura é extremamente forte, mesmo sofrendo com todas as formas de aprisionamento e destruição. Cultura que resiste ao tempo/espço e segue na contramão de uma dita ciência que exclui mais que inclui e que em muitos momentos históricos serviu de base para legitimar os interesses de morte e sofrimento.

a. Três corpos e seus odùs

No candomblé, o jogo de Ifá tem grande influência na jornada de qualquer discípulo. O Ifá deve ser sempre consultado para tudo, é a partir dele que as decisões são tomadas, é através dele que os ebós são descritos, ele é quem diz qual orixá acompanha o discípulo. Como se fosse um portal para o mundo dos espíritos, o Ifá revela o destino da pessoa que procura saber sobre sua espiritualidade pela óptica do candomblé.

A leitura desse jogo/consulta se dá a partir da combinação dos dezesseis odùs, esses odùs são representados materialmente por Búzios e sementes de dendê, as combinações e leituras seguem a partir da disposição desses búzios e sementes no momento que o pai ou mãe de santo os joga na mesa.

Quando fui entrevistar Leonardo, sabia que ele era filho de Obaluaiê, porque no filme já está revelada esta informação. Porém, assim como no filme em que ele joga os búzios para Joelma, pedi a ele que jogasse também para mim, achei que seria interessante ter este material pensando na construção futura dos ebós fílmicos. Quando iniciei o estudo de transcrição do jogo foi que percebi o quão importante é saber o odù, porque é a partir dessa primeira revelação, que se pode descobrir uma

série de características espirituais que a pessoa possui, quais obrigações e como deverá ser a conduta do iniciado. Como uma espécie de identidade espiritual.

Achei importante também buscar saber dos três intérpretes que fazem parte da pesquisa, quais eram seus odùs. Para Joelma, que não é iniciada no candomblé, foi tranquilo tratar do assunto porque os não iniciados não estão comprometidos com a religião. Com Leonardo e Leide a situação já foi outra. Além do odù também senti de saber o significado de seus nomes dentro da religião, aí algo interessante se deu. Para Leonardo, revelar seu odù não é problema, mas revelar o significado de sua djina²⁷ é perigoso. Ele revelou o nome, mas não o significado de sua dijina.

Já para Leide não há problema em falar do significado de sua dijina, mas o odù, segundo a casa em que ela faz parte, não pode ser revelado. Em áudio enviado por whatsapp ela coloca que: saber o odù de alguém facilita aos que queiram fazer o mal, direcionar ações perversas. O máximo que ela pode me dizer é que ela precisa cuidar da cabeça duas vezes ao ano, que significa que todo ano é necessário fazer dois ebós para seu odù.

Joelma possui o odù cinco que tem por nome ôxê ou òsé, os que respondem por este odù são os orixás Oxum, Iemanjá e Iyami. Segundo Tatá Cafungesú, quem é regido por esse odù, possui poderes para feitiçarias e quando esse odù dirige o ori²⁸ da pessoa, a mesma é misteriosa, vaidosa, possui muito charme, além de ser muito inteligente, gosta dos prazeres, são perseverantes e complicadas no amor.

Leonardo me confidenciou que também tem ôxê como odù e me permitiu incluir esta informação na dissertação, pedindo somente que relatasse as qualidades positivas, porque na tradição do candomblé a sua construção mítica é construída pelos dois polos positivo e negativo.

A tradição desse oráculo adivinhatório vem da história mítica que envolve Orunmilá. Prandi em seu livro *Mitologia dos orixás* diz que todo esse saber foi dado a um adivinho de nome Orunmilá, também chamado Ifá, que o transmitiu aos seus seguidores, os sacerdotes do oráculo de Ifá, que são chamados babalaôs ou pais do segredo. Quem faz a ponte entre Orunmilá e os babalaôs é Exú por ser o orixá mensageiro. Sobre odù, Prandi organiza o conceito trazendo algumas características de recepção no Brasil e em Cuba:

²⁷ Palavra de origem quimbundo Rijina, dialeto banto que significa "nome". Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Dijina>. Acesso em: 03/05/2023.

²⁸ No candomblé, a cabeça, a mente, a inteligência; a alma orgânica, perecível.

(...) signos do oráculo iorubano, formados de mitos que dão indicações sobre a origem e o destino do consulente. O odu é obtido ao acaso, pelo lançamento de dezesseis búzios, dezesseis cocos de dendê, ou pela cadeia de adivinhação de Ifá. Na África, os odus são histórias em forma de poemas recitados de cor pelo babalaô. Em Cuba, os babalaôs mantêm os mitos dos odus escritos em cadernos que conservam em segredo (pataquis). No Brasil, os poemas estão esquecidos, conservando-se, contudo, seus nomes, nomes de orixás que fazem parte das narrativas e presságios de cada um deles. Odus são divindades enviadas por Orunmilá para ajudar os homens. (PRANDI, 2001, p. 743)

O acaso que Prandi cita me remete a uma sensação que ficou gravada em minha memória. No momento em que Leonardo, ou melhor, Tatá Cafungesú, iniciou o atendimento, no instante momento em que ele jogou para o alto os búzios e as sementes, foi como se o tempo parasse e uma ligação entre passado, presente e futuro acontecesse como um não tempo. Já Leda Maria Martins traz esta presença como um tempo espiralar, um espaço-tempo diferente do que nos fazem acreditar, um espaço tempo do sentir, onde tudo ganha um sentido de presença e pertencimento, um friozinho na barriga de expectativa do revelar percepções que estão no corpo e na ancestralidade.

Em algumas situações, tive o prazer de ter esta percepção dilatada, sou testemunha de que acontece, consigo trazer de memórias de apresentações de dança, teatro, performance e de rituais em que me fiz presente - não acontece sempre, mas acontece. E é disso também que a religiosidade africana fala, desse mistério que rompe o tempo e espaço e que perpetua com a oralidade. Viva nos espirais e devires do amanhã, do ontem e do agora.

Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. (MARTINS, 2021, p. 14).

A questão é: se cada corpo carrega sua ancestralidade, e ao mesmo tempo seu odù revela características, inevitavelmente essas características estarão presentes em seu movimento, em sua dança, e até em suas escolhas estéticas. Leide, Joelma e Leonardo, no filme e na vida, possuem características distintas, mas a ancestralidade os une em três corpos e três odus.

b. Leide Serafim

Figura 11 – Leide Serafim (teste de elenco)



Fonte: print de tela do site do filme *Cavalo* (2020).

Leide é mãe de santo, filha de Oxum, iniciou sua carreira na dança aos quatorze anos no grupo afro percussivo de Alagoas Afro Mandela, posteriormente participou do grupo de dança Sururu de Capote onde misturava vários estilos de dança vindo a se apresentar em casas de show turísticos da cidade como também em festivais de dança estaduais. Foi coreógrafa do grupo Inaê, que faz parte do terreiro União Espírita Santa Barbara (GUESB), onde desenvolveu com a comunidade do Village Campestre II em Maceió um trabalho muito importante com crianças e jovens. Hoje ela está como coreógrafa e compositora do Afoxé povo de Exú, ligado ao terreiro do pai Manuel do Xoroquê Kolofé situado no bairro do Benedito Bentes, também na cidade de Maceió. Além disso, esteve a frente como coordenadora da casa de cultura da cidade de Arapiraca.

Sua avó, mãe e tia frequentavam o terreiro de mãe Biu que se localizava no bairro da Ponta da Terra na cidade de Maceió. Ela conta de ter a lembrança de muito pequena, já acompanhada dessas mulheres de sua família, visitar e assistir às festas de santo. Aos três anos de idade ela então foi consagrada a levar nas festas de Cosme e Damião o balaio de doces para as crianças, passando o cargo aos sete anos para outra criança.

Com a morte da avó, sua mãe se afastou da religião, e como ela era de menor não podia frequentar os terreiros de candomblé. Somente aos dezessete

anos é que Leide volta a frequentar o terreiro de mãe Netinha de Oxum, no bairro do Jacintinho.

É nesta casa que ela começa a cultuar a orixá Oxum. Pouco tempo depois, mãe Netinha veio a cufar (é assim que os religiosos do candomblé se referem a alguém que veio a falecer) e Leide começa a frequentar o terreiro de mãe Neide Oyá D'Oxum, passando nesta casa dez anos. Segundo ela, Oxum a conduziu ao terreiro de pai Manuel do Xoroquê Kolofé, porém ela veio se iniciar na casa de mãe Ângela, filha de santo de pai Manuel, sendo hoje neta de santo de pai Manuel do Xoroquê kolofé.

Ao relatar como ela percebe a incorporação, ela diz que é preciso estar preparada para receber seu Orixá, é preciso estar bem com seu corpo, sua mente seu coração. É se abrir para conectar a ancestralidade.

c. Joelma Ferreira

Figura 12 – Joelma Ferreira (teste de elenco)



Fonte: print de tela do site do filme Cavalo (2020).

Joelma inicia sua relação com a dança no ensino fundamental entre oito e nove anos, em uma escola municipal de Maceió através de uma professora de matemática que desenvolvia um trabalho extracurricular, onde ela dava aulas de coco de roda e taieira. No período da pré-adolescência, nos anos noventa, teve como referência de dança o grupo *É o tchan*, e posteriormente em 2003 se envolveu com grupos de quadrilha junina na escola. Depois participou de grupos de quadrilha

junina do bairro do Vergel na cidade de Maceió, e com ele participou de competições juninas. No ensino médio ela funda um grupo de quadrilha junina e começa a coreografar. Ao terminar o ensino médio, presta vestibular para o curso de graduação em dança da UFAL, onde começa a perceber a importância das danças populares como potência, como força criativa. A partir desse novo momento inicia um estudo de ressignificar as danças populares, cruzando outras técnicas de aperfeiçoamento. Dentro da universidade, Joelma é convidada em 2009 a participar da Companhia dos Pés, que é a maior referência de dança contemporânea em Alagoas, tendo circulado pelo Brasil com diversos espetáculos. Foi professora substituta da Escola Técnica de Artes, lecionando os componentes que dialogam com as culturas populares. Atualmente, finalizou o mestrado no PPGCULT da UFS, onde desenvolveu uma pesquisa a partir da Orixá Oxum com o seu trabalho *O cotidiano e o reflexo das tradições culturais presentes nos corpos negros das filhas de Oxum*.

d. Leonardo Doullennerr

Figura 13 – Leonardo Doullennerr (teste de elenco)



Fonte: print de tela do site do filme Cavalo (2020).

Leonardo nasceu em Maceió, sendo o décimo quinto filho. Ele conta que sua mãe os criou lavando roupa para fora, capinando terrenos e catando reciclados,

passaram por muitas dificuldades tendo que pedir esmola na infância e que sua situação e de sua mãe só veio melhorar depois que ele entra na religião do candomblé aos dezesseis anos de idade. Ao se iniciar na religião, recebeu um novo nome sendo este seu nome de sacerdócio passando a ser chamado dentro da casa de santo de *Tata Cafugessum*. Dedicado e bastante disciplinado, se tornou sacerdote ainda muito jovem e aos cinco anos já exerce a função de sacerdote. A dança surge na vida de Leonardo dentro do candomblé quando ele começa a fazer parte do *Afoxé povo de Exú* da casa do pai Manuel do Xoroquê Kolofé. É lá também onde ele conhece Leide Serafim, coreógrafa e uma das compositoras do Afoxé.

O *Afoxé povo de Exú* participa de diversas programações culturais da cidade e já produziu diversos videocliques com composições autorais, o que segundo Leonardo fez com que ele ficasse de certa forma conhecido e posteriormente sendo indicado a participar da audição para o filme *Cavalo*.

6 CINEMA NO CHÃO CAETÉ – QUILOMBO

Caeté ou kaeté tem em sua etimologia o seguinte significado: mata verdadeira, mata virgem, que nunca foi roçada. *Ka'a* que significa mata e *eté* que significa verdadeira sua origem vem da língua tupi antiga. Esse povo indígena habitou o litoral do Brasil entre a Ilha de Itamaracá até o rio São Francisco no século

XVI. Tinha uma área de certa forma limitada por terem ao norte os potiguaras e ao sul os tupinambás. Aliaram-se aos comerciantes franceses que percorriam o litoral brasileiro em XVI, mas, acabaram sendo escravizados pelos portugueses e serviram de mão de obra no plantio de cana-de-açúcar.

Os índios dessa etnia eram exímios pescadores e navegadores costeiros conhecidos como um povo canoeiro. Anfíbio e lacustre, sabiam lidar com redes de pesca, anzóis e arpões feito de ossos. Eles, como outros grupos indígenas brasileiros, praticavam a antropofagia ritual e ficaram famosos por a eles ter sido atribuída a morte e o consumo da carne do primeiro bispo do Brasil, Dom Pero Fernandes Sardinha. E a partir dessa controversa acusação acabaram se tornando inimigos da civilização. Com o aval da Igreja Católica e da Santa Inquisição foram perseguidos, escravizados e mortos, sendo extintos em cinco anos após a morte do bispo. Mas sua herança ainda vibra nesse chão e nas águas de Alagoas porque eles foram o povo originário dessa região, foram eles que aprenderam a viver na mata verdadeira.

Foi também nesse chão que existiu o quilombo mais famoso do Brasil, foi aqui que Dandara e Zumbi lideraram um povo que desejava por liberdade. O Quilombo dos Palmares surgiu algumas décadas (o primeiro registro é de 1597, o bispo teria morrido em 1556) depois do naufrágio do navio onde estava o bispo Sardinha, aqui ainda era Capitania de Pernambuco. Negros fugindo dos engenhos de açúcar fundaram Palmares, mas a medida em que o quilombo crescia, com o passar das décadas, índios e brancos marginalizados também fizeram parte desse movimento de resistência. É desse chão que *Cavalo* toma vida, é sobre esse chão que os intérpretes do filme dançam e é nesse chão que escrevo. Mas o chão que me refiro não tem dono, não pode ser possuído, ele é sentido no calor e na pulsação, na sola dos pés descalços, na lama dos mangues, nos rios, no chão batido dos terreiros que levantam a poeira no dançar de um toré ou de um xirê.

Séculos se passaram, Capitania de Pernambuco deixou de existir se subdividindo em cinco estados - Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará e a Alagoas.

O cinema só chegou em Alagoas quatro séculos depois, mas o chão é o mesmo, os tambores ainda tocam pedindo e rogando por justiça, amor e liberdade.

Vamos agora dar um salto temporal e tratar do fazer cinema das Alagoas.

O cinema em Alagoas, como em toda parte do Brasil, sempre sofreu com o descaso, as políticas públicas sempre foram pontuais e sem continuidade, mas no final da década de 2000 algumas ações fizeram com que uma nova cena audiovisual surgisse aqui. Digo uma nova cena por entender que antes desse período já se fazia cinema em Alagoas. Vou trazer um breve histórico dessa trajetória para contextualizar o momento cinematográfico atual em Alagoas.

O primeiro filme alagoano data de 1933 e foi dirigido por Guilherme Rogato, de nacionalidade italiana que chega ao Brasil ainda criança, trabalhou para o governo de Alagoas como fotógrafo fixando residência em Maceió em 1921, seu filme *Casamento é negócio?* contou com o financiamento da Companhia de Petróleo Nacional e a trama gira em torno da história da disputa de uma moça por um rapaz rico e outro pobre.

Deste período até o momento existirão enormes hiatos dentro do que poderíamos chamar de *cinema alagoano*. Porém, nessas duas últimas décadas começou a se construir uma cena mais contínua e bastante coletiva, com um fluxo maior de realizadores. Isso sem dúvida se deve ao avanço e a facilidade de acesso às tecnologias, sem falar do estímulo do governo de Luiz Inácio Lula da Silva 2003-2010, que contribuiu para o fortalecimento da cultura no Brasil como um todo.

Foi nesse período, especificamente em 2009, que por iniciativa de alguns realizadores audiovisuais surge a I Mostra Sururu de Cinema Alagoano²⁹ e no ano seguinte a retomada do Festival de Cinema de Penedo³⁰, que passou por um período de 28 anos interrompido. De lá para cá, o que se pode visualizar é a construção de uma cena audiovisual, onde a busca pela construção de uma identidade local, aprimoramento técnico das equipes, e principalmente a articulação de uma rede colaborativa envolvendo toda cadeia produtiva, vem estimulando novas produções e inspirando ações organizadas de outros setores artísticos no estado.

²⁹ Mostra de Cinema Alagoano.

³⁰ Festival de Cinema de Penedo teve oito edições, de 1975 a 1982.

Esta rede colaborativa teve início a partir da tentativa da criação da ABD&C- AL (Associação Brasileira de Documentaristas e Curta Metragistas Secção Alagoas) e posteriormente à criação do FSAL (Fórum Setorial do Audiovisual Alagoano). Foram elas que ao longo de uma década fortaleceram as produções audiovisuais no estado. A organização coletiva do setor vem cumprindo um papel importantíssimo junto aos órgãos públicos, contribuindo para a construção de políticas públicas de incentivo que já se refletem na qualidade dos filmes. Desta forma, o cinema em Alagoas vem se consolidando no cenário do audiovisual brasileiro.

Em 2013 a prefeitura municipal de Maceió, através da Fundação Municipal de Ação Cultural – FMAC, lançou o edital Guilherme Rogato que viria a premiar projetos cinematográficos de curta-metragens que necessitavam de finalização. Porém, somente três anos depois é que este mesmo edital se amplia passando a premiar projetos de produção de um longa-metragem (verba proveniente da ANCINE através do FSA) e cinco curtas ou média-metragens (provenientes do Orçamento da Fundação Municipal de Ação Cultural).

Atualmente o desmonte dos órgãos governamentais ligados à cultura e educação vêm causando certa insegurança no cenário audiovisual em todo o Brasil, porém estão previstos para os próximos anos a produção de novos filmes fruto de editais anteriores ao desmonte. O que parece ser muito promissor, mesmo dentro desse cenário destruturante que estamos enfrentando.

Em 2019, com o Edital do Audiovisual de Maceió, outra perspectiva se constrói no desenvolvimento do cenário em Alagoas. Este edital se configura como o primeiro a investir em ações na área de difusão e capacitação e também foi o primeiro a propor e executar a política de cotas étnicas raciais e de gênero, registrando o total de 124 inscrições divididas em:

- 65 projetos de curtas/médias-metragens;
- 17 de cineclubes;
- 12 de longas-metragens;
- 07 de telefilmes;
- 06 de festivais e
- 17 de capacitações.

Este edital só foi possível por ter contado com recursos da Prefeitura de Maceió, com suplementação pelo fundo Setorial do Audiovisual via Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro – PRODAV/ANCINE.

A pandemia do novo coronavírus causou um certo atraso para o lançamento dos filmes premiados nesses últimos editais. A previsão é que nos próximos anos mais de 18 filmes alagoanos estrearão, fazendo com que o estímulo à produção audiovisual no estado se fortaleça ainda mais.

No ano de 2021 outro edital desta vez proveniente do estado de Alagoas em sua quinta edição também premiou 22 projetos, que ainda não foram executados por em sua maioria não terem recebido o recurso, que se deve em parte à instabilidade da ANCINE e às crises provocadas pelo governo atual no Brasil. Somente agora em 2022 é que os recursos começam a serem pagos aos realizadores.

Paralelo a este edital outra ação vem beneficiando o crescimento do setor no estado, com a Lei Aldir Blanc criada para dar suporte aos artistas afetados pela pandemia, uma parte do recurso foi destinado ao audiovisual com o lançamento do edital Elinaldo Barros, homenageando o grande historiador do cinema de nosso estado.

No site Agência Alagoas do governo do estado encontramos o detalhamento do recurso destinado ao setor. Para o edital Elinaldo Barros foram distribuídos 158 prêmios para projetos audiovisuais, com o total de R\$ 3.340.000,00 divididos em oito faixas sendo elas: filmes de quarentena, licenciamento de filmes, filmes de baixo orçamento, festivais de cinema e desenvolvimento de projetos de curtas, telefilmes e longa-metragens.

Ainda temos muito a conquistar na área do audiovisual, não somente em Alagoas, mas em todo território nacional. Contudo, se faz necessário reconhecer que esta nova fase em Alagoas promete trazer bons frutos e a esperança de fortalecimento para políticas públicas permanentes.

7 CAVALO, O FILME

O filme teve sua estreia na 23ª Mostra de Cinema de Tiradentes, no dia 10 de janeiro de 2020, praticamente um mês antes da pandemia do COVID-19. A Mostra de Cinema de Tiradentes em Minas Gerais é considerada como uma das principais janelas do audiovisual brasileiro por optar em só exibir filmes brasileiros. Sua primeira edição data do ano de 1998, quando o cinema nacional vivia a retomada das produções. Alagoas chega vinte e três anos depois nessa janela com *Cavalo* e mais três curtas alagoanos: *Como ficamos na mesma altura*, de Laís Araújo, *Trincheira*, de Paulo Silver e *A barca*, de Nilton Resende. Esse fato inédito causou na comunidade audiovisual alagoana uma imensa alegria. Uma caravana com os participantes dos filmes e artistas da cidade foi organizada tanto para ir prestigiar o filme em sua estreia, como prestigiar o cinema alagoano como um todo. Antes deste momento somente uma exibição de um dos últimos cortes foi exibido no Cine Arte Pajuçara, nosso cinema de arte em Alagoas, porém contou apenas com poucas pessoas envolvidas no processo do filme, nem mesmo o elenco esteve presente. Lembro que a estreia em Tiradentes gerou grande expectativa de como ele seria recebido, visto que o tema tratado já trazia em si questões delicadas relacionadas à exposição de elementos do candomblé, tema que normalmente gera polêmica e críticas da comunidade religiosa.

Segundo relatos dos diretores e parte do elenco presente na exibição na Mostra Tiradentes uma parcela da comunidade religiosa, com viés mais ortodoxo, entendeu que as cenas onde havia incorporação e entrega de ebó, revelaria preceitos da religião que deveriam se manter em segredo. Esse fato reverberou em um discurso no debate após o filme, dividindo opiniões entre os presentes. De certa forma os diretores estavam cientes da possibilidade de que isso ocorresse. É importante salientar que este fato não foi isolado e que em diversas lives em festivais online este assunto veio a ser discutido.

Desse festival *Cavalo* inicia uma trajetória que levou o filme a fazer parte dos pré-selecionados pelo Comitê Brasileiro, organizado pela Academia Brasileira de Cinema, que escolhe a cada ano o filme que representará o Brasil no Oscar. *Cavalo* esteve dentro dessa lista para 2022. Em entrevista ao g1 Alagoas, um dos diretores do filme, Rafael Barbosa, destaca que só o fato de ter entrado nesta lista de quinze filmes e estar habilitado para concorrer, mostra a força do cinema de Alagoas e

coloca o estado no circuito dos filmes que mais se destacaram no ano (BARBOSA; SALLES, 2020).

Sua exibição nas salas de cinema em Alagoas só acontece um ano e meio depois da estreia em Tiradentes em decorrência da pandemia. A estreia acontece no dia 12 de agosto de 2021 em Maceió e em Arapiraca (cidade natal de Rafael Barbosa), e em mais outras sete capitais de forma simultânea: São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Belo Horizonte, Aracaju, Vitória e Fortaleza.

Em entrevista concedida à jornalista Maria do Rosário Caetano para o site *Revista de Cinema*, Rafael Barbosa e Werner Salles destacam pontos relacionados à feitura do filme, como também escolhas sobre o processo e de como foi pensada a distribuição do filme.

Em determinado momento dessa entrevista encontrei uma definição bem assertiva e sucinta de como se deu o início da construção do filme após a escolha do elenco feita por meio de uma audição, onde foram escolhidos os sete intérpretes criadores ela diz: Raphael e Werner decidiram, então, investigar “a relação entre o médium, nas religiões de matriz africana, com as entidades que o incorporam”. “Cavalo” se materializou, a partir desse intento, com a contribuição dos sete bailarinos afro-alagoanos. Depois de exaustivos ensaios coletivos, a trupe somou performance, dança e rito (*Revista de Cinema* em 2021)

E a partir das escolhas os diretores foram se adaptando, construindo com intérpretes criadores, e todos os demais artistas que compunham a equipe –leia-se artistas todos os envolvidos na captação das imagens e som, produção, compositores da trilha sonora, enfim, todos os agentes que estiveram junto nesse processo.

Feito esse breve preâmbulo de como se deu a estreia do filme e o início de sua circulação para adentrarmos nos materiais de processo.

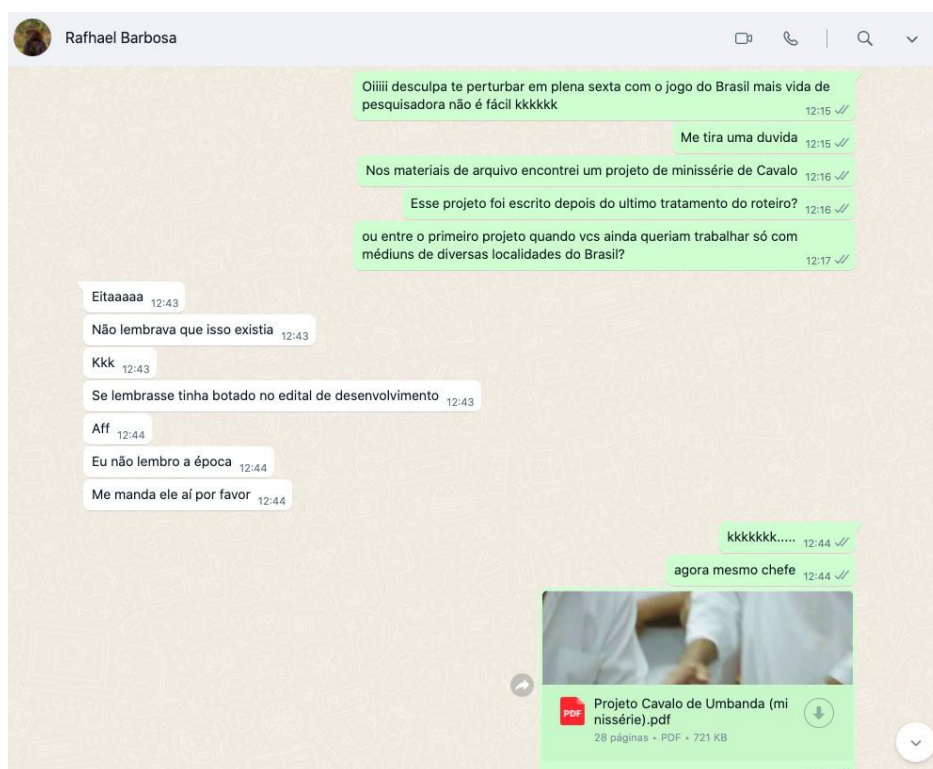
Iniciando pelo roteiro e seus desdobramentos, storyboard, planos de filmagens e preparação de elenco, e desenho de som, em entrevista concedida a mim por um dos preparadores de elenco Glauber Xavier coloca que: Não é fácil tratar de forma linear como se deu o processo dessas etapas, o filme acabou sendo construído de forma simultânea tanto a adaptação do roteiro que como a produção de storyboards as filmagens e os encontros de preparação do elenco (Xavier, 2022). Dito isso iniciaremos nosso passeio pelos materiais de processo.

a. Roteiro

Existiram três propostas de projetos, que chegaram até minhas mãos por um dos diretores. Raphael Barbosa sempre muito aberto a compartilhar o material me orientou a buscar também com Glauber Xavier (um dos preparadores de elenco) outros documentos dando livre acesso a tudo que dispunham. O primeiro documento tem como título *Projeto Cavalo-2 (antes do roteiro) word.docx*, traz a construção do filme em três atos, naquele momento o elenco seria composto por médiuns de umbanda de localidades distintas do país como colocado na sinopse do projeto.

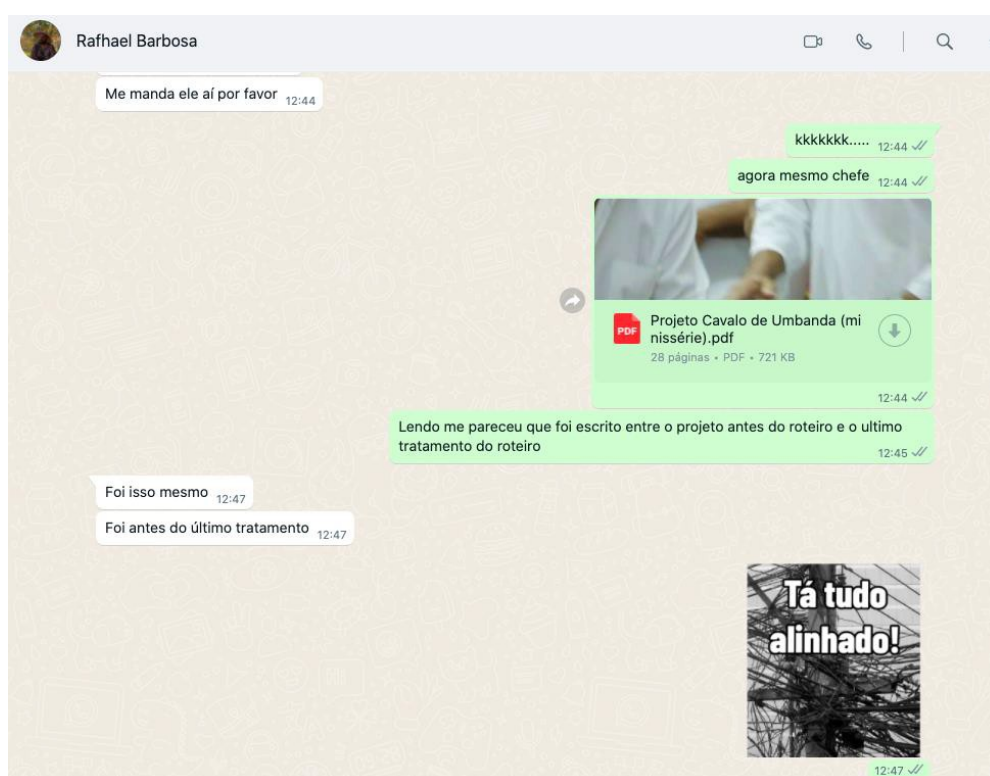
O segundo tem como título do arquivo *cavalo_roteiro (último tratamento).docx* que se organiza a partir das histórias contidas nas entrevistas do teste de elenco (estas entrevistas estão disponíveis no site do filme). Werner Salles se referiu a esse tratamento como *um roteiro de ambientes e situações*. Entre esses dois roteiros existiu também o projeto intitulado no arquivo como *Projeto Cavalo de Umbanda (minissérie)* que segue o raciocínio do *Projeto Cavalo-2 (antes do roteiro) word.docx*, incluindo nesse formato entrevistas com pesquisadores, antropólogos, sociólogos e médiuns, sendo eles Renato Ortiz, Patricia Birman, Roberto da Mata, Antônio Risério, Paulo Lins, Rubens Saraceni. Como recebi aos poucos esses arquivos acabei tendo dúvidas se realmente o projeto de minissérie estava entre os outros dois projetos e fui em busca de solucionar esta dúvida com Raphael e ele prontamente me responde.

Figura 14 – Conversa por aplicativo de mensagens WhatsApp, em 09/12/2022



Fonte: arquivo pessoal.

Figura 15 – Conversa por aplicativo de mensagens WhatsApp, em 09/12/2022

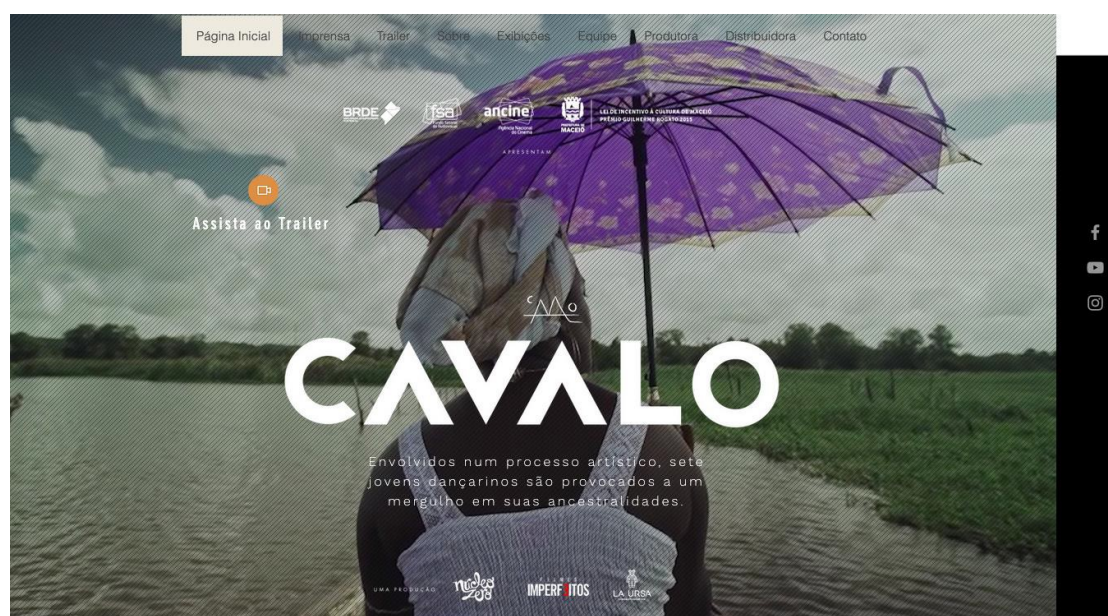


Fonte: arquivo pessoal.

Achei interessante compartilhar nossa conversa – mesmo com alguns erros de português – por perceber que de alguma forma a pesquisa está contribuindo para o processo da trajetória do próprio filme, pelo simples fato de iniciar uma organização do material de arquivo que disponho. Tudo chegou meio picotado em minhas mãos. Claro que no site do filme existe um vasto material de críticas, dados de quantos festivais o filme participou até o momento, matérias falando sobre ele ter feito parte da seletiva do Oscar na categoria de Filme Internacional de 2022.

Pra ser mais específica, no site atualmente encontraremos dezessete críticas de diversas revistas, sites e jornais, os vinte festivais que participou, os testes de elenco dos sete selecionados para o filme, trailer, dados sobre a equipe a produtora e a distribuidora. É importante ressaltar que a produtora Núcleo Zero e Filmes Imperfeitos tem como um dos sócios o diretor Werner Salles. A distribuidora La Usa Cinematográfica tem como um dos sócios Raphael Barbosa e assina a distribuição de *Cavalo* com a distribuidora Descoloniza Filmes.

Figura 16 – Página inicial do site do filme *Cavalo*



Fonte: *site* do filme *Cavalo*.

Então vamos lá, trarei aqui o projeto que entrou como proposta para concorrer ao edital, o segundo para a criação de uma série sobre o tema e o terceiro, o roteiro que é o que mais se aproxima do filme, que como citado por Glauber, foi se construindo dentro do processo de filmagens e em algumas partes somente depois

do filme montado. Salles, em *Gesto Inacabado*, coloca esse contato com os diferentes caminhos.

No contato com diferentes percursos criativos, percebe-se que a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros. Portanto, longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam. (SALLES, 2007, p. 36)

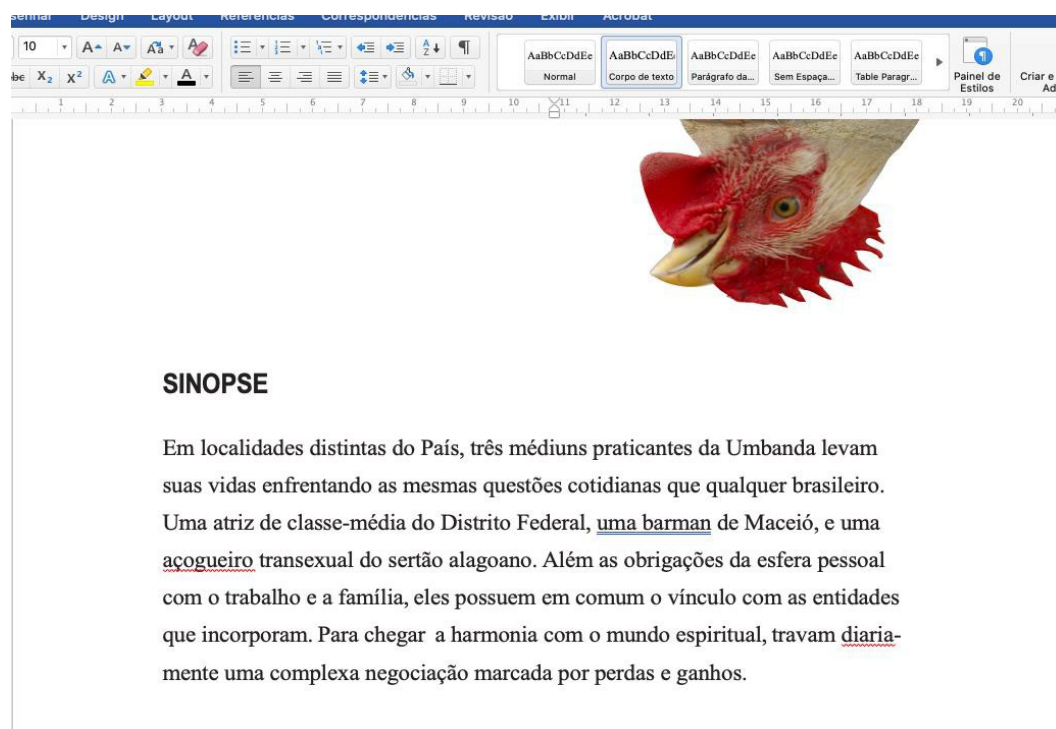
Retornamos ao nosso rizoma criativo e percursos não lineares para apresentar os roteiros, trarei trechos de cada um deles para a apreciação deste percurso de uma possível ideia de ponto de partida e o que de fato foi para a obra fílmica.

Figura 17 – Trecho do documento Cavalo_roteiro (último tratamento)



Fonte: cedido pelos autores; em anexo.

Figura 18 – Trecho do documento Projeto Cavalo de Umbanda

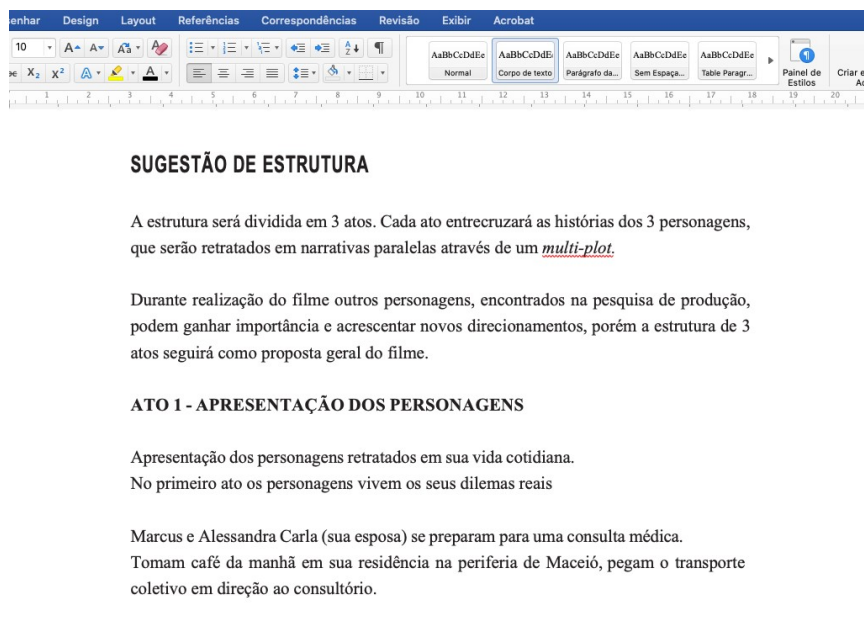


Fonte: cedido pelos autores; em anexo.

A partir da leitura das duas sinopses já se pode constatar que poderiam ter sido feitos dois filmes com caminhos distintos, mas o foco central que permanece é o de tratar da incorporação mediúnica, desse humano que se empresta à entidade. No primeiro projeto eles delimitam o elenco a apenas três pessoas iniciadas na Umbanda e no projeto que se fez filme eles ampliam e o recorte e número dos personagens e o que ganha força é o fato dos intérpretes criadores tratarem de seus corpos negros e periféricos, da incorporação religiosa, mas sobretudo da incorporação em estado de performance. Seu cotidiano pessoal e artístico/religioso se torna foco das narrativas que se atravessam como uma rede de encruzilhadas potentes de significado estético e performativo.

No primeiro documento eles colocam sugestão de estrutura dividindo em três atos, com três personagens, três atos conforme a narrativa clássica, essa estrutura em atos segue nos outros tratamentos do roteiro. Quando falo estrutura nesse contexto, entende-se: “ESTRUTURA é uma seleção de eventos da história da vida das personagens que é composta em uma sequência estratégica para estimular emoções específicas, e expressar um ponto de vista específico” (MCKEE, 2006, p. 45).

Figura 19 – Trecho do documento Projeto Cavalo de Umbanda



Fonte: cedido pelos autores; em anexo.

Os atos seguem o raciocínio de uma sequência de cenas que juntas constroem as estruturas de um roteiro. Ainda segundo McKee (2006), um ATO é uma série de sequências que culminam em uma cena climática, causando uma grande reversão de valores, mais poderosa em seu impacto do que em qualquer cena ou sequência anterior. Quando eles optam em aumentar o número de intérpretes no filme, a rede dessa trama se adensa e a estrutura e a construção dos atos dentro do roteiro se tornam mais complexa.

Pensando que dentro de cada ato é necessário construir um momento de clímax e, sobretudo, uma ligação com o próximo ato que virá, algumas renúncias possivelmente foram feitas na hora da montagem do material. Em entrevista ao intérprete criador Leonardo Doullennerr, ele relatou que tinha certeza que a cena da festa/ritual no terreiro iria entrar no filme, por se tratar de um registro especial para ele e seus irmãos de santo, mas isso não aconteceu. A única cena que permaneceu e que se aproxima do relato feito por ele foi a da entrega do ebó a Omolu, que tem a duração de nove minutos sem corte. Mas é assim que se constrói um filme, e abrir mão de cenas faz parte do trabalho de construção desse ritmo que acaba sendo de extrema importância para o desenvolvimento da narrativa.

Dentro dessa construção da narrativa clássica, no primeiro ato o filme *Cavalo* apresenta a cidade de Maceió e os sete personagens encruzilhando momentos do cotidiano incluindo aspectos da religiosidade, trabalho, família etc.

Figura 20 – Trecho do documento *Cavalo_roteiro* (último tratamento)

ATO 1		
1	EXT. LAGOA - DIA	1
É amanhecer. Uma sequência contemplativa apresenta o ambiente com planos silenciosos. Os galhos do mangue. O reflexo da luz do sol na água. Ouvimos apenas o som de pássaros e o balançar das águas da lagoa mundaú. Um grande plano geral revela mais detalhes daquele universo. <u>Na margens</u> da lagoa se misturam barracos e casas de alvenaria muito pobres. Um recorte da favela lagunar <u>Flexal</u> de Baixo, no bairro do Bebedouro. O som do motor de uma canoa surge distante. Vai se aproximando junto com a embarcação que corta o quadro, revelando também seus ocupantes, um pescador de sururu e seu filho adolescente.		
2	EXT. PONTO DE PESCA DO SURURU/LAGOA MUNDAÚ - DIA	2
Numa imagem que remete a cena clássica de <u>Apocalypse Now</u>, João (13 anos, mulato, vestindo apenas uma bermuda e sem camisa) caminha muito lentamente dentro d'água, apenas com os olhos para fora. Ele anda por entre galhos de mangue como se procurasse por algo. A <u>câmera</u> segue o rapaz num plano sequência, enquanto ele desliza pela água como se fosse um jacaré. Quando chega a um trecho aberto da lagoa, o plano revela Erasmo (53 anos), que está sentado em sua canoa "afundada". Ele se encontra justamente na metade submersa da embarcação. Erasmo levanta, expondo montes de lama		

Fonte: cedido pelos autores; em anexo.

No segundo ato seguem nesse raciocínio apresentando e desvelando as camadas da construção do trabalho de ator/atriz com cenas onde os preparadores de elenco e músicos aparecem compondo para o filme.

Figura 21 – Trecho do documento Cavalo_roteiro (último tratamento)

ATO 2

30 INT. SALA DE ENSAIOS - DIA

30

Após a sequência de testes de elenco, sete dos personagens que apareceram anteriormente estão reunidos para uma primeira conversa com os instrutores GLAUBER XAVIER E FLÁVIO RABELO. São eles: LULINHA, JOELMA, EVEZ, SARA, MAX, LEIDE SERAFIM OLODUM e MAX. O instrutor faz uma breve apresentação. Eles reagem, comentando algumas coisas.

CORTA PARA:

O grupo faz um exercício coletivo, como na primeira cena do documentário "Corpo Vodú". Eles correm, se expressam, gritam. Vemos a maior parte da sequência pelo ponto de vista de SARA. A câmera está quase o tempo todo colada em seu corpo, captando os movimentos mais sutis, e as expressões de rosto. Subjetivamente, a condução do exercício deve ser uma narrativa em si mesmo. Deve evoluir até chegar ao clímax, e depois relaxar aos poucos, seguindo a cadência da música, até que todos relaxam completamente, "encontrando paz". A música a acaba.

31 INT. CASA DE SARA - DIA

31

SARA e Carla, sua mãe, que também é dançarina, estão sentadas no pátio da casa. Sara fez massagem nas pernas da mãe. Elas conversam. A preparação de elenco vai garantir que essa seja uma cena entregue,

Fonte: cedido pelos autores; em anexo.

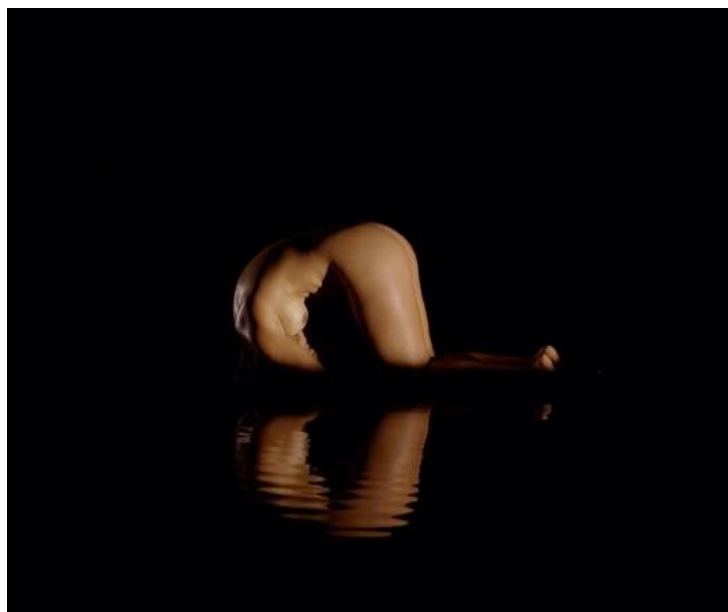
No terceiro e último ato o filme transcende e embarca no imaginário mítico da religiosidade e da presença performática dos intérpretes criadores trazendo elementos dos orixás como o vento de Iansã, a água espelho de Oxum, o iniciado e a vestimenta de seu orixá, o cavalo e a encruzilhada e um dançarino que dança na chuva cenográfica e momentos com imagens que se atravessam.

Figura 22 – Frame do filme *Cavalo*: Vento de Iansã, Evez (1h11'11")



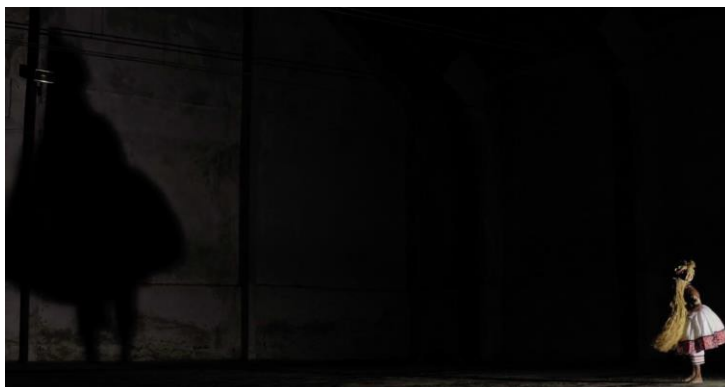
Fonte: filme *Cavalo* (2020).

Figura 23 – Frame do filme *Cavalo*: A água espelho de Oxum, Joelma (1h13'56")



Fonte: filme *Cavalo* (2020).

Figura 24 – Frame do filme *Cavalo*: O iniciado e a vestimenta do seu orixá Omolu, Leonardo (1h10'13)



Fonte: filme *Cavalo* (2020).

Figura – Frame do filme *Cavalo*: O cavalo e a encruzilhada (1h13'45")



Fonte: filme *Cavalo* (2020).

Figura 25 – Frame do filme *Cavalo*: Imagens que se atravessam, Robert Maxwell e Joelma (1h17'34")



Fonte: filme *Cavalo* (2020).

Figura 26 – Trecho do documento *Cavalo_roteiro* (último tratamento)

ATO 3

53 INT. SALA DE PREPARAÇÃO DO TERREIRO - NOITE 53

Com a ajuda das ogans do terreiro, LULINHA veste a indumentária de seu Orixá. O ritual é lento. Ele vai colocando peça por peça, diante do ESPELHO. Ele termina colocando o adereço de cabeça.

54 INT. BARRACÃO DO TERREIRO - NOITE 54

Durante um toque de orixá, LULINHA entra no barracão vestido com a indumentária de seu Orixá. Ele dança incorporado. A câmera explora seu corpo em planos fechados, muito próximos da pele, dos olhos, da boca, do dorso.

55 EXT. MATA - DIA 55

Por volta das 4h30 da manhã, quando o dia começa a nascer, um grupo de ogans leva um trabalho até a mata, enquanto rezam e cantam. Ouvimos o som de pássaros. Na penumbra é possível ver apenas silhuetas dos ogans em meio às árvores. Eles deixam o ebó e depois vão embora. O sol nasce.

CORTA PARA:

Em outro local da mata, a câmera observa uma SERPENTE se esforçando para engolir lentamente um SAPO.

Fonte: cedido pelos autores; em anexo

Lembrando que estamos falando da construção do roteiro, mas o que se vê no filme não segue o roteiro de forma ortodoxa, algumas das cenas descritas no roteiro por vezes estão em outros momentos fugindo à ordem descrita, como também podemos perceber que cenas descritas no roteiro não entraram no filme. Como é o caso da cena da festa no terreiro do intérprete criador Leonardo.

Para melhor entendimento peço que comparem a primeira cena descrita de cada início de ato que compartilhei acima com os prints que virão a seguir para uma análise não somente descritiva, mas também visual da escolha feita pelos diretores e montadores do filme.

A primeira cena no filme não é a do pai e filho adolescente catando sururu na vila Flexal em Maceió, mas da performance de Leide simbolizando a criação do homem pela ótica do Candomblé. O filme inicia com a cartela contendo um texto inspirado no trecho do livro mitologia dos Orixás de Reginaldo Prandi, segue o texto original do livro:

Nanã fornece a lama para a modelagem do homem. Dizem que quando Olorum encarregou Oxalá de fazer o mundo e modelar o ser humano, o orixá tentou vários caminhos. Tentou fazer o homem de ar, como ele. Não deu certo, pois o homem logo se desvaneceu. Tentou fazer de pau, mas a criatura ficou dura. De pedra ainda a tentativa foi pior. Fez de fogo e o homem se consumiu. Tentou azeite, água e até vinho de palma, e nada. Foi então que Nanã Burucu veio em seu socorro. Apontou para o fundo do lago com seu ibiri, seu cetro e arma, e de lá retirou uma porção de lama. Nanã deu a porção de lama a Oxalá, o barro do fundo da lagoa onde morava ela, a lama sob as águas, que é Nanã. Oxalá criou o homem, o modelou no barro. Com o sopro de Olorum ele caminhou. Com a ajuda dos orixás povoou a Terra. (PRANDI, 2001, pp. 242-244).

No filme em uma livre adaptação aparece o seguinte texto e em seguida a imagem em plano detalhe de uma folha boiando nas águas de um mangue:

Olorum pede a Oxalá que criasse o homem para habitar a terra. Oxalá, no entanto, tentou de diversas maneiras, mas não conseguiu realizar essa tarefa. Tentou moldar o homem na areia. Não deu certo. Tentou fazê-lo usando apenas água. Também não funcionou. Por fim, já sem esperança, pediu ajuda ao orixá dos lagos, nanã. Esta por sua vez, desceu até as profundezas de um lago e trouxe lama para Oxalá, que moldou com destreza o corpo do ser humano. A vida, contudo, só veio depois que Olorum deu o sopro sagrado, o Enin. (BARBOSA; SALLES, 2020)

Figura 27 – Frame do filme *Cavalo*: primeira imagem em 1'37"



Fonte: filme *Cavalo* (2020).

Sem folha não tem sonho
Sem folha não tem vida
Sem folha não tem nada

Quem é você e o que faz por aqui
Eu guardo a luz das estrelas
A alma de cada folha
Sou Aroni

Cosi euê
Cosi orixá
Euê ô
Euê ô orixá

Sem folha não tem sonho
Sem folha não tem festa
Sem folha não tem vida
Sem folha não tem nada

Eu guardo a luz das estrelas
A alma de cada folha
Sou Aroni

(Ildásio Tavares e Gerônimo Santana)

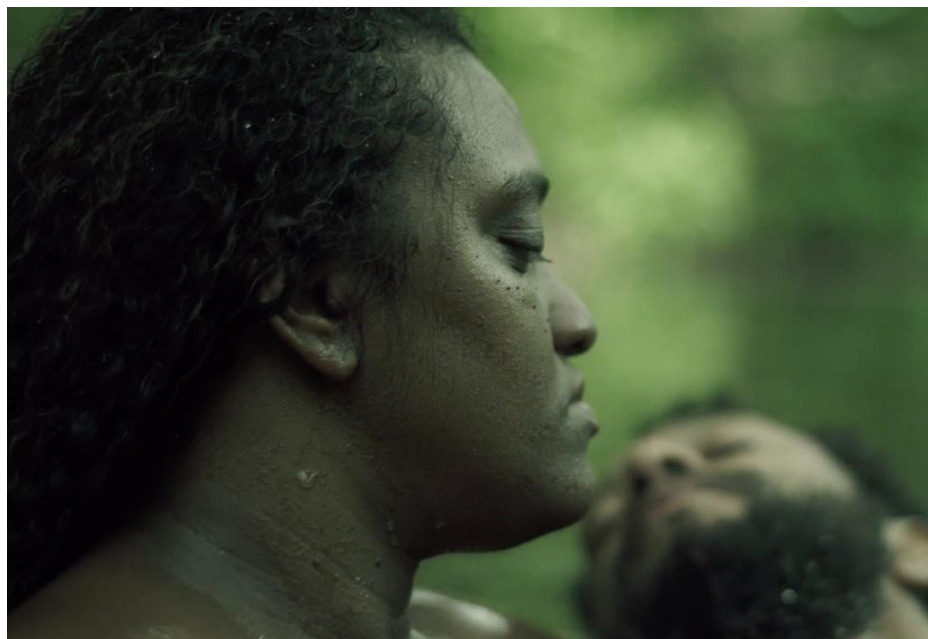
O que é bastante representativo em optar começar com uma folha é pela máxima descrita no candomblé que sem folha não tem orixá, a importância das folhas nos rituais do candomblé é imensa e não se restringe apenas a Ossaim³¹ e Aroni,³² ela está presente em todas as coisas dentro de um terreiro e praticamente em todos os ebós. Elas, as folhas, são cultuadas porque são fonte de conhecimento e cura. Servem para remédios e banhos também.

Em seguida surge Leide representando Nanã e com a lama do mangue esculpe o primeiro humano representado por Alexandria.

³¹ Ossaim [Osányìn]: orixá das folhas; orixá que cura com as ervas. (PRANDI, 2001, p. 745).

³² Aroni [Àròni]: duende de uma perna só que habita a floresta e conhece o uso medicinal das ervas. Diz-se que acompanha Ossaim, a quem teria ensinado o segredo das folhas. (PRANDI, 2001, p. 739).

Figura 28 – Frame do filme *Cavalo*: Leide (Nanã) em primeiríssimo plano e Alexandria no segundo plano (primeiro humano) em 4'25''



Fonte: filme *Cavalo* (2020).

O segundo ato no roteiro seria a cena que os intérpretes estão dançando todos juntos no palco do teatro Deodoro na cidade de Maceió, mas ao invés de iniciar o segundo ato com esta cena os diretores novamente optam em trazer um elemento mítico de Oxumarê³³ que é a cobra que participou da criação da humanidade, que transforma as coisas, tendo o feminino e o masculino em um só orixá Oxumarê também pode ser representado pelo arco-íris, na sequencia dessa cena surge a entrega do ebó e novamente novas encruzilhadas intercalando histórias e situações dos intérpretes e cenas de preparação de elenco. A cena de todo o elenco aparece quase no final do segundo ato.

³³ Oxumarê [Òsùmàrè]: orixá do arco-íris. Em Cuba é o nome da coroa de lemanjá e às vezes uma qualidade dela (PRANDI, 2001, p. 746).

Figura 29 – Frame do filme *Cavalo*: Cobra simbolizando Oxumarê em 42'14"



Fonte: filme *Cavalo* (2020).

E o terceiro e último ato que na descrição do roteiro iniciaria com a festa do terreiro no filme inicia com a imagem de Leonardo fumando um cigarro em um lugar muito escuro e na sequência inicia uma fusão entre os intérpretes criadores e elementos da natureza, cenas ficcionais e finaliza com as performances de Joelma e Max.

Figura 30 – Frame do filme *Cavalo*: Leonardo fumando um cigarro em 1h04'26"



Fonte: filme *Cavalo* (2020).

b. Storyboard e plano de filmagem

Entre os materiais de processo que consegui, ainda no início da pesquisa, estão os planos de filmagens e algumas imagens de storyboards soltas em um arquivo um tanto caótico. Como no início da pesquisa achava que trataria tão somente do processo de criação do filme resolvi guardar e mesmo agora que o objeto mudou indo para um caminho completamente diferente do que eu imaginava, percebo que para situar esse universo do *Cavalo* cabe sim deixar um momento para tratar desse material.

Tanto no roteiro como no storyboard e plano de filmagem não consigo ver descrito o que o filme se tornou. Talvez se os montadores tivessem a prática de criar um diário de bordo, assim como os atores e bailarinos o fazem em seus processos criativos, conseguiria entender as escolhas e os abandonos ao longo do processo criativo do filme.

O que fica é uma imensa curiosidade em querer assistir a todo esse material descartado na tentativa de saciar o instinto voyeurístico da pesquisadora de cinema que me tornei. Assumo que não tive a coragem de pedir este material, por receio em perder o foco e o rumo da pesquisa, sem falar que seria material demais para organizar e dialogar.

O trabalho desenvolvido por Weber Salles, irmão do diretor Werner Salles, na construção do storyboard, é de uma qualidade impressionante e neles consigo traçar um ponto de referência entre a fotografia do filme e o storyboard.

Figura 31 – Ilustração de Leide Serafim na lagoa Mundaú, em Maceió



Fonte: cedido pelos autores; em anexo.

Figura 32 – Leide Serafim na lagoa Mundaú, em Maceió



Fonte: print de tela do site de *Cavalo*.

Figura 33 – Ilustração Alexandria Constantino na praia de Guaxuma, em Maceió



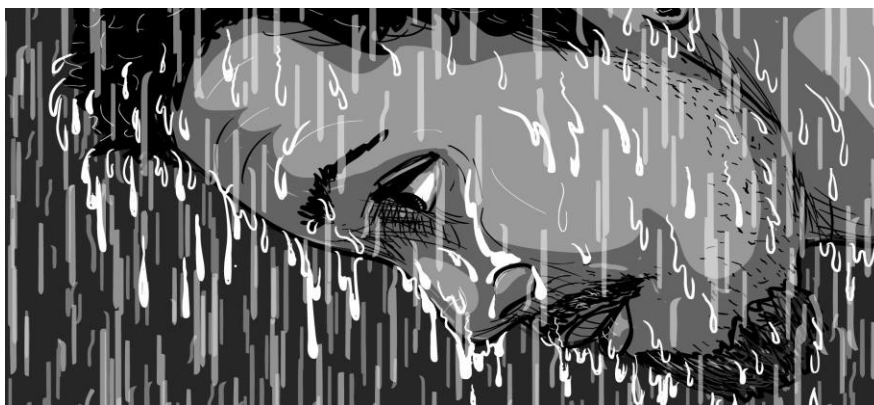
Fonte: cedido pelos autores; em anexo.

Figura 34 – Alexandria Constantino na praia de Guaxuma, em Maceió



Fonte: print de tela do site de *Cavalo*.

Figura 35 – Ilustração de Robert Maxwell na Rua das Árvores, no centro de Maceió



Fonte: cedido pelos autores; em anexo.

Figura 36 – Robert Maxwell na Rua das Árvores, no centro de Maceió



Fonte: print de tela do site de *Cavalo*.

Esses foram alguns exemplos comparativos entre os desenhos feitos por Weber e cenas do filme o restante desse material irei disponibilizar como anexo.

c. Preparação de elenco

Em *Cavalo* a direção optou em ter dois preparadores de elenco para desenvolver em conjunto as estratégias de ação com os intérpretes criadores. O papel desses profissionais tinha o desafio de trabalhar os corpos e suas

particularidades físicas e religiosas, o estado de presença para a câmera, e a integração entre esses diversos e múltiplos aspectos.

Vou elencar as escolhas de métodos de trabalho que eles optaram e buscando no filme estes momentos.

Sobre a preparação de elenco consegui reunir poucos materiais de processo, que são alguns arquivos em word com uma lista de exercícios psicofísicos, dias de ensaios e troca de conversas entre os preparadores e também um material em áudio de uma conversa entre um dos preparadores e a intérprete Joelma, que por ocasião de seu mestrado tratou do filme *Cavalo* para desenvolver sua pesquisa que culminou em um solo intitulado *Inundação*.

Voltando à preparação do elenco organizei da seguinte forma os conteúdos que consegui coletar do processo.

Ouvi os áudios trocados entre a intérprete Joelma e o preparador Flávio Rabelo, e a partir dessa conversa escrevo a seguir o conteúdo do material de áudio.

Pois bem, Joelma na ocasião busca respostas para duas perguntas:

A partir da estruturação de exercícios de percepção do outro e do uso do espaço, como foi pensado a construção do que vocês chamaram de percepção aguçada para uma construção coletiva?

Como foi pensado e estruturado o trabalho de exaustão física?

A partir desses dois questionamentos Flávio discorre sobre a origem dos exercícios propostos e como se deu essa organização entre ele e Glauber Xavier.

Na verdade, o que eles programaram para trabalhar com os intérpretes foram exercícios inspirados em um trabalho pré-expressivo e psicofísico para atores, nada recente, pois Stanislavski (sistematização do trabalho do ator), Grotowski (em busca de um teatro pobre) e Eugênio Barba (antropologia teatral) já experimentavam a exaustão física. Esses teóricos estavam em busca de novos modos para composição em seus trabalhos de preparação com atores. Isso remota do início do século XX com Stanislavski e segue até hoje. No Brasil, uma das referências mais conhecidas que experimentaram por anos esse tipo de processo criativo é o grupo de teatro LUME, ligado à UNICAMP.

A premissa desses estudos e metodologia de trabalho busca levantar níveis de presença (cênica) mais próxima da ideia de “liberdade”, é fato que nossos corpos

no cotidiano estão cheios de amarras, couraças, bloqueios, traumas que o condicionam dificultando a expressão em sua potência então o treinamento *pré-expressivo exaustivo* é uma maneira de tirar esse corpo desse lugar, podendo proporcionar novas percepções e desbloqueios abrindo às possibilidades criativas guardadas por baixo dessa camada condicionante do corpo cotidiano automatizado.

Acerca disso Flávio coloca que: *A hipótese é que, este corpo por estar exausto por estar próximo da sua sensação de limite, ele não vai conseguir se controlar e se bloquear tanto, deixando o corpo mais responsivo ao espaço e ao outro.*

Em *Cavalo* ele faz uma ressalva com relação ao método aplicado, ele diz que ao pensarem em utilizar desses exercícios, tanto ele como Glauber estavam focados em criar, além desse estado de “*liberdade*”, um vínculo entre eles. O fato de experimentarem esse estado exaustivo juntos cria essa ligação, esse “*vínculo*”, criando assim o que ele se referiu ser um *corpo relacional*.

A grande diferença que aconteceu no trabalho em *Cavalo* foi o fato deles não abordarem de forma tradicional esse tipo de treinamento, que em sua essência trata desse corpo de forma dual. Flávio explica que para muitos que trabalham nessa linha entendem o corpo como uma casca que abriga uma essência e o trabalho pré-expressivo e exaustivo visa buscar essa essência e romper essa casca.

Atualmente a filosofia e estudos voltados para a performance tentam diluir essa compreensão dual do corpo casca x corpo essência, por entender que outros fatores se misturam a esses corpos e no caso do filme a ancestralidade seria um desses fatores. Para ativar esta ancestralidade e construir esse *corpo relacional* a trilha sonora dos encontros contou com a presença de percursionistas, dois deles iniciados no candomblé, que ao tocarem os *Toque de santo* estimulavam e despertavam a essência dessa ancestralidade contida nos corpos.

d. Desenho de som

Tratar do processo criativo do filme *Cavalo* sem falar do desenho de som desenvolvido seria tirar uma parte da potência dele. Nos materiais disponibilizados não encontrei nada sobre a criação e desenvolvimento desse desenho, foi então que fui em busca dos materiais online. Como o filme participou de diversos festivais durante a pandemia, muitas lives se encontram disponíveis na internet e dentre elas

a do festival Kinoarte22, com transmissão ao vivo no dia quatorze de novembro de 2020, onde os diretores estavam presentes representando o filme.

A mediação ficou a cargo de uma das organizadoras do festival Camila Vieira, ela passeou por diversos pontos relevantes do filme e com um olhar atento Camila fala do impacto sentido já no início do filme, pergunta sobre o plano sonoro da cena inicial, que conta com uma performance de dois intérpretes criadores reencenado no manguezal o mito da criação no candomblé.

Leide Serafim fazendo referência ao orixá Nanã que na história mitológica forja o homem com a lama do fundo de um lago e com um sopro Oxalá concede a vida a este homem que no filme é interpretado por Alexandria Constantino. Camila coloca o impacto e as confluências assertivas entre todos os elementos da cena.

Rafael inicia comentado que assim como em todas as cenas performáticas, entre aos intérpretes criadores não se sabia o que aconteceria e que o momento de criação desse plano sonoro só acontece no momento de iniciar a montagem do filme. A preparação corporal feita entre os intérpretes foi fundamental para todas as performances, elas eram filmadas em sua maioria em silêncio (com takes longos) e esse silêncio, segundo Rafael, proporcionou aos participantes do set momentos de suspensão onde podia se sentir a presença de forças invisíveis.

Werner que além de assinar a direção e roteiro com Rafael, também assumiu a finalização da montagem (que contou com mais dois montadores, sendo o primeiro Paulo Silver e o segundo João Paulo Procópio), relata nessa live um pouco de como se deu o processo de montagem. Ele contou que sempre monta os filmes tendo a música como fio condutor, por vezes se tornando refém dela, disse ele. Na cena trabalhou com algumas músicas de referência e que posteriormente à montagem foi construída uma música autoral.

Werner cita que Glauber Xavier, que também fez a preparação de elenco, esteve junto dessa criação unindo músicos e coordenando essa construção sonora. Fui em busca de saber qual música serviu de referência dessa cena inicial que Werner mencionou na live. Em entrevista com Glauber Xavier ele me relatou que se recordava que era alguma música de Naná Vasconcelos, porém não sabia o título dela foi quando entrei em contato com Werner Salles para saber dele qual era a música de referência, ele prontamente me responde que foi *Africadeus*, do disco que leva o mesmo nome de 1973.

Nesse processo de construção da trilha, o filme contou com a participação de outros profissionais que foram fundamentais a começar pela captação do som direto por Simone Dourado, com assistência de Emmanuel Miranda, o microfonista assistente Leo Bulhões, que também contribuiu como músico convidado juntamente com Glauber Xavier e os irmãos e ogãs³⁴ Sandro Santana e Sérgio Santana.

A assinatura da trilha sonora original ficou nas mãos de Luciano Txu, que inclusive aparece no filme junto com o intérprete criador Eves Roc, compondo o beat para o rap criado por Eves especialmente para o filme. Luciano é formado em Comunicação Social com ênfase em Publicidade e Propaganda, além de ser um respeitado deejay da cena eletrônica de Maceió. Outra passagem de relevância do seu currículo como dj é a participação em diversas edições do festival Universo Paralelo. A mixagem de som ficou a cargo do cearense Lucas Coelho, que tem em seu currículo vasta experiência tanto em captação como finalização, é mixador no Atelier Rural, e tem um estúdio de edição de som 5.1 e mixagem para broadcast em Fortaleza.

Fiz o exercício de ir ao filme e assistir novamente a cena inicial, primeiro ouvindo a música de referência *Africadeus* e, na segunda vez, com a trilha original e como tudo muda na apreensão das imagens quando se altera o som.

Outro momento interessante de se analisar é no final do filme onde temos um plano sonoro de quase nove minutos onde surge a presença do cavalo (animal) junto com a chuva unindo os diversos intérpretes com fragmentos de performanes, o que o diretor Werner Salles, na mesma live ao festival Kinoarte, chamou de a *parte musical* do filme, devido à linguagem entre os planos e a montagem, ele segue ainda dizendo que em *Cavalo* couberam diversos estilos cinematográficos, momentos documentais, etnográficos e musical. Werner revela inclusive que o filme começa a ser montado pelo final.

Dito isso volto a visualizar esse imenso rizoma em que *Cavalo* está inserido. Esse processo criativo que reconfigura os papéis que fez com que os participantes estivessem imersos e por vezes submergissem em papéis diversos dentro deste rizoma.

³⁴ Vem do Yorubá e significa Senhor da Minha Casa. O **Ogã** – médium responsável pelo canto e pelo toque – ocupa um cargo de suma importância e de responsabilidade dentro dos rituais de Umbanda e Candomblé, como o conjunto de vozes e toques do atabaque. Disponível em: <https://www.palmares.gov.br/?p=27434>. Acesso em: 03/05/2023.

8 EBÓ FÍLMICO

Neste capítulo trato de levantar o conceito de Ebó Fílmico. Conceito que ainda está em processo e em fase de experimentação. Ele surge na disciplina Cinema e Narrativas do Contemporâneo ministrada pelo professor Armando Castro. Estávamos no auge da pandemia do COVID19 em 2021, seguíamos de forma remota, em um Brasil governado por um presidente fascista, vendo a barbárie e a desinformação confundindo e matando a população. Posso dizer que em vários momentos foi difícil estar presente de verdade nas aulas, desespero e ansiedade eram companhia frequentes no meu dia a dia, era momento de acúmulo de tudo, trabalho, filhos, marido, meus pais e lá no final estava eu, tentando não sucumbir em meio ao caos. Assim como eu, milhares de outros estiveram em situação parecida, muitos outros estiveram piores do que eu, devo admitir. Foi aí nesse contexto que chegou a disciplina Cinema e Narrativas do Contemporâneo, que me fez encontrar o Norte para a minha pesquisa. Isso se deve fundamentalmente a um professor incrível de uma sabedoria e generosidade que há tempos não encontrava. Mesmo distante esteve presente e inteiro em todas as aulas que ministrou, provocou, estimulou e instruiu de forma magistral o componente.

Através do trabalho proposto na disciplina, o professor nos apresentou o exercício proposto por Alain Bergala chamado de *Minuto Lumière*, que consiste em um filme com a câmera fixa buscando capturar algum acontecimento do cotidiano, o detalhe dos movimentos do mundo, as luzes que transitam pelos corpos, objetos e lugares. Um minuto de filme entre o ligar e desligar da câmera, sem movimento de câmera, sem zoom, e sem captação de áudio como era possível nos tempos dos Irmãos Lumière.

A proposta era realizar o exercício que deveria seguir as regras propostas por Bergala, escrever um artigo tratando do processo de feitura do exercício, e se

possível, que ele estivesse em confluência com a pesquisa que estávamos realizando no mestrado.

Foi então que fui novamente ao filme em busca de inspiração para o trabalho da disciplina. Lembro que em todas as vezes que assistia ao filme uma determinada cena me incomodava, achava uma cena longa demais. Rafael Barbosa, em uma conversa informal, me disse que a considerava como o momento etnográfico do filme. Então, a partir desse incômodo, escolhi trabalhar com a esta cena: nela, o intérprete criador Leonardo entrega juntamente com sua mãe e irmãos de santo uma oferenda ao seu orixá de cabeça Omolu.

Figura 37 – Frame do filme *Cavalo*: Leonardo incorporado na entrega do ebó a Omolu



Fonte: filme *Cavalo* (2020).

A locação escolhida precisava ser ideal para a entrega do ebó que, a depender do orixá, necessita de uma série de pré-requisitos ligados aos fundamentos de cada orixá e também para qual pedido e ou necessidade aquele ebó foi feito. No caso para o filme, a entrega foi feita em uma mata próxima ao mar em Maceió. É uma ruptura na narrativa aos 42'47" do filme, um plano sequência de nove minutos. Definida a cena, fui em busca de conceitos para fortalecer o que chamo de (re)encenar. E assim o conceito re-enactment³⁵ surge nos últimos anos como uma forma de criar a partir das revisitações de obras, dialogando com elas, (re)conectando a elas. Especificamente na dança contemporânea e na performance

³⁵ O termo *re-enactment*, que data de 1780, é um substantivo inglês que pode ser traduzido pelo ato de realizar novamente, reconstruir ou refazer uma experiência, uma situação, um acontecimento passado, etc. Disponível em: thefreedictionary.com/Re-enactment). Acesso em: 05/05/2023.

o conceito se dilata e abre uma imensa gama de possibilidades. No artigo *Bodies with(out) memories: strategies of re-enactments in contemporary dance*, do professor Timmy De Laet³⁶, o conceito surge no início do século XX voltado para a reencenação de momentos históricos, quase sempre nas reconstituições de batalhas e guerras. Porém, a partir do ano 2000, este conceito começa a se estender rizomaticamente para outros experimentos e ganha novas ressignificações nas artes:

O re-ennactment, considerado como uma estratégia artística, prioritariamente denota uma larga variedade de explorações criativas de materiais performáticos do passado, abastecidas não tanto pelo ensejo de meramente reconstruir histórias prévias, mas, antes, pela aspiração de desenvolver uma abordagem explicitamente reflexiva às múltiplas memórias da dança e a construção de sua história. (LAET, 2018, p.134)

Então, como já mencionado, escolhi uma cena a ser (re)encenada, cena esta, que faz parte de uma liturgia ancestral da cultura negra, de entrega de oferenda ao orixá. Iniciei a exploração criativa e performática. Decidi que o plano a ser explorado seria o zenital, esta escolha surgiu por dois motivos: o primeiro foi pela necessidade de operacionalização em acionar e pausar o vídeo em um minuto, e o segundo motivo porque gostaria de fazer parte do quadro. Utilizei um tripé girafa, um suporte de celular, e um celular Samsung S10. Escolhi um espaço em minha própria casa e selecionei alguns objetos para aproximar a cena do filme, mas também inserindo elementos poéticos para a composição. Estes elementos foram: uma gamela de barro com plantas, uma vela branca de sete dias e pipocas. O local escolhido foi uma parte do meu jardim onde conseguiria ter uma luminosidade interessante, e também algumas plantas consideradas de poder, uma delas é a *Sansevieria trifasciata*, conhecida como espada de Santa Bárbara e *Argyreia nervosa*.

³⁶ Timmy De Laet é professor Assistente de Teatro e Dança na Universidade de Antuérpia e no Centro de Pesquisa de Poéticas Visuais.

Figura 38 – Print de tela do *Ebó fílmico* – experimento 01/Omolu



Fonte: arquivo pessoal.

Figura 39 – Frame do filme *Cavalo*: Leonardo entregando o ebó.



Fonte: filme *Cavalo* (2020).

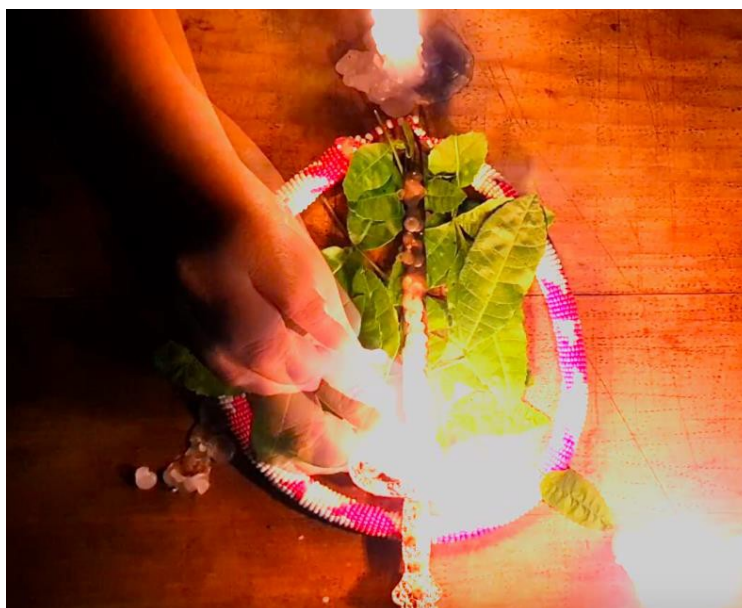
Nesse mesmo momento em que a disciplina acontecia, eu também estava em um processo criativo de um monólogo inspirado na mitologia de Medeia, contemplado pela lei Aldir Blanc.

Era um processo que a princípio teria apresentações presenciais com uso de equipamentos multimídias para a interação entre artista e público, porém, com a situação de pandemia mundial, o trabalho foi se consolidando de forma virtual. Ensaios e experimentos, tudo era de forma virtual e aí novamente a artista e a pesquisadora se rizomatosa, iniciando experimentos audiovisuais para o trabalho

Eumedeia e estruturando aos poucos o caminho de criação e elaborando os parâmetros de feitura dos vídeos.

O experimento 01 Omolu (feito para a disciplina do mestrado) foi o primeiro vídeo que operei e produzi sozinha e serviu como base para a realização dos filmes do espetáculo *Eumedeia*, que ao longo do processo acabou se tornando uma plataforma audiovisual interativa. Foi nesses dois processos de forma concomitante que a ideia do *Ebó filmico* foi se construindo. Os primeiros foram os produzidos para *Eumedeia* com as obstruções que se aproximaram com os do experimento 01 Omolu e outras obstruções que inclui nos três novos Ebós Fílmicos que produzi para a dissertação.

Figura 40 – O Eremita (Ebó fílmico de *Eumedeia*)



Fonte: arquivo pessoal.

Em *Eumedeia* dois filmes se aproximaram do que foi feito na (re) encenação a partir do filme *Cavalo: O eremita* e *O imperador*, experimentos que pude exercitar livremente o conceito de *Ebó filmico*, me colocava em fluxo criativo e interagia com a poética criada a partir de cada carta de tarô, que por sua vez estava vinculado a uma mulher do meu ciclo de vida e ou convivência. Os elementos eram Tarô – mulher – objeto. No caso desses filmes mantive plongée absoluto, porém a duração ficou a critério da atuação e optei em capturar o som ambiente.

Como nos dois trabalhos o conceito *Ebó filmico* está presente, percebi que deveria assumir uma poética ritualística e seus símbolos. Isso fez com que o ato de

(re)encenar levantasse memórias ancestrais como uma artesã, que resgata em si mesma a essência contida em todas as pessoas aquele ponto em comum que habita as memórias de todas as pessoas.

Figura 41 – O imperador (Ebó filmico de *Eumedeia*)



Fonte: arquivo pessoal.

Um olhar de observador/interator construindo um mundo atemporal. Nesse mundo, elementos da natureza, artefatos de barro, punhais, colares, velas, presença ou não de pessoas buscam construir essas imagens/ofereidas como ritornelos de tudo que pulsa e que habita o dentro e fora do imaginário ritualístico. Se colocar em ritual tanto por aquele que se lança a realizar um *Ebó filmico* quanto o que assisti.

Assim como um ebó preparado nos rituais de candomblé, onde podem ou não ter sacrifício animal e sangue animal, a intencionalidade das ações na realização das etapas (que na religião é guiado pelo orixá na hora da consulta aos búzios) é de extrema importância para que o ebó tenha força e cumpra seu papel de oferenda ao divino. Lembrando que na religião os preceitos já são dados e passados por gerações. Mesmo assim podem causar desconforto ao consulente ao realizar a feitura de um ebó.

No caso do *Ebó filmico* também podem estar presentes de forma material elementos contidos em rituais que envolvam sangue (podendo também ser sangue cênico) e sacrifícios (encenados cenicamente) o que significa dizer que a construção dessas imagens nem sempre estarão interessadas e ou a serviço em uma beleza estética clássica e com narrativa linear.

A matéria criadora do *Ebó filmico* é friccionar mundos e realidades na construção das imagens em movimento.

Figura 42 – O Imperador (Ebó filmico de *Eumedeia*)



Fonte: arquivo pessoal.

a. O processo criativo

Na religião do candomblé e umbanda as encruzilhadas servem como espaço de entrega de ebós para diversas situações. A encruzilhada é o lugar do encontro das passagens do trânsito entre o nosso mundo e o mundo espiritual onde habita o mensageiro e Orixá Exú.

Nada melhor do que iniciar a escrita do processo criativo tratando desse espaço ritual chamado encruzilhada, espaço bifurcado, rizomático, onde as escolhas dos caminhos serão tomadas.

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 balizada pelos saberes africanos e afrodiaspóricos.[...] Lugar de interseções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Èṣù Elegbara, princípio dinâmico mediador de todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. Como mediador, Èṣù é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos. Nas narrativas mitológicas, mais do que um simples personagem, Èṣù figura como veículo instaurador da própria narração. (MARTINS, 2021, p. 42-43)

Como de costume ao povo de santo, peço licença aos mais velhos e a ele Exú para que nesse momento de início de processo criativo ele esteja a guiar os caminhos e escolhas bem como proteger e guarnecer a mim e aos meus.

Como já havia exercitado a proposta na construção do trabalho para o componente Cinema e Narrativas do Contemporâneo, e também pude aplicar no espetáculo *Eumedeia*, já me senti mais segura em explorar estados de performance e instalações com signos que pudessem estreitar o diálogo entre o filme e a (re)encenação proposta pelo que chamo de Ebó Fílmico. Precisava, no entanto,

estabelecer alguns critérios para a feitura deles, foi onde elenquei seis etapas para a aplicação do ebó fílmico:

- i. Assistir à obra fílmica percebendo as cenas e ou personagem, que mais te mobiliza;
- ii. Enumerar as cenas por grau de interesse e ou empatia;
- iii. Escolher uma ou várias, cena a ser (re)encenada;
- iv. Buscar elementos visuais e estéticos que aproximem a cena escolhida;
- v. Escolher um espaço para a realização desta (re)encenação;
- vi. Filmar sua (re)leitura da cena.

Ebó fílmico para Oxúm:

Um dia, Orunmilá saiu de seu palácio para dar um passeio acompanhado de todo o seu séquito. Em certo ponto deparou com outro cortejo, do qual a figura principal era uma mulher muito bonita. Orunmilá ficou impressionado com tanta beleza e mandou Exu, seu mensageiro, averiguar quem era ela. Exu apresentou-se ante a mulher com todas as reverências e falou que seu senhor, Orunmilá, gostaria de saber seu nome. Ela disse que era Iemanjá, rainha das águas e esposa de Oxalá. Exu voltou à presença de Orunmilá e relatou tudo o que soubera da identidade da mulher. Orunmilá, então, mandou convidá-la ao seu palácio, dizendo que desejava conhecê-la. Iemanjá não atendeu de imediato ao convite, mas um dia foi visitar Orunmilá. Ninguém sabe ao certo o que se passou no palácio, mas o fato é que Iemanjá ficou grávida após a visita a Orunmilá. Iemanjá deu à luz uma linda menina. Como Iemanjá já tivera muitos filhos com seu marido, Orunmilá enviou Exu para comprovar se a criança era mesmo filha dele. Ele devia procurar sinais no corpo. Se a menina apresentasse alguma marca, mancha ou caroço na cabeça seria filha de Orunmilá e deveria ser levada para viver com ele. Assim foi atestado, pelas marcas de nascença, que a criança mais nova de Iemanjá era de Orunmilá. Foi criada pelo pai, que satisfazia todos os seus caprichos. Por isso cresceu cheia de vontades e vaidades. O nome dessa filha é Oxum. (PRANDI, 2001, p. 430)

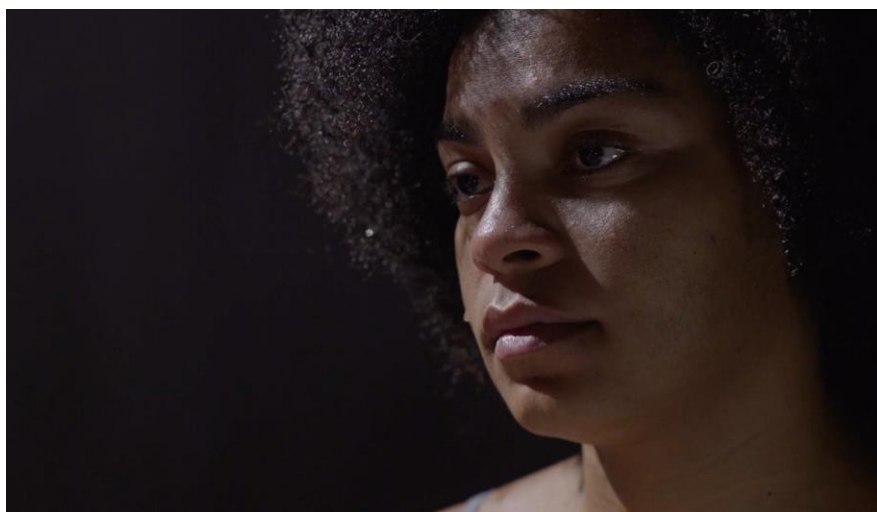
Seguindo esta proposta iniciei separando algumas cenas do filme para cada intérprete que escolhi. No caso de Joelma, separei dois trechos, o primeiro quando ela está consultando o Ifá para saber sua mãe de Orí, e a cena do espelho d'água onde ela faz o solo nua.

Figura 43 – Frame do filme *Cavalo*: Jogo de búzios para Joelma (53'30'')



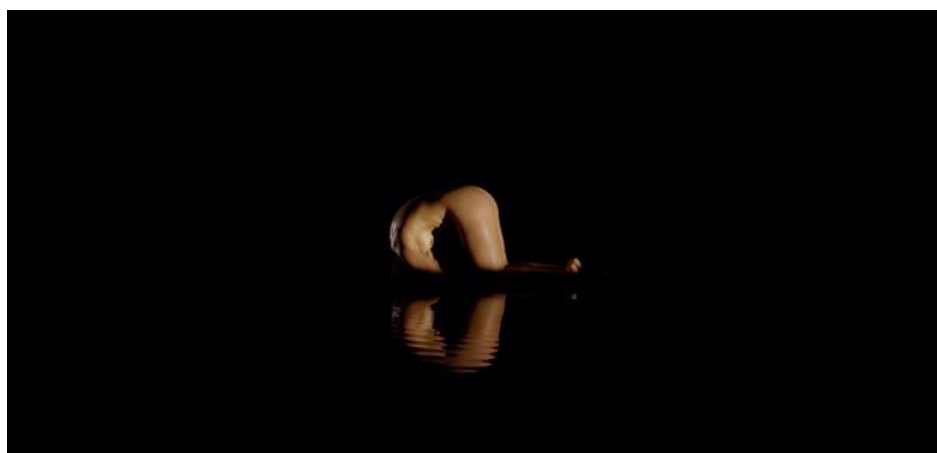
Fonte: filme *Cavalo* (2020).

Figura 44 – Frame do filme *Cavalo*: Jogo de búzios para Joelma (55')



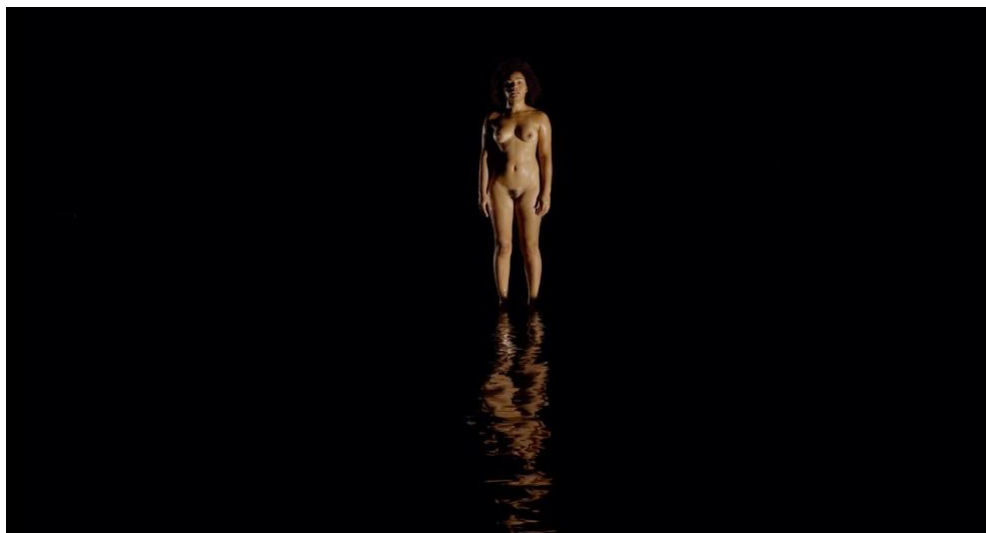
Fonte: filme *Cavalo* (2020).

Figura 45 – Frame do filme *Cavalo*: Joelma dança no espelho d'água (1:13':50'')



Fonte: filme *Cavalo* (2020).

Figura 46 – Frame do filme *Cavalo*: Joelma dança no espelho d'água (1:15':14")



Fonte: filme *Cavalo* (2020).

O que chama mais atenção nesses dois trechos do filme é a entrega de Joelma e a não separação entre a pessoa, a artista e a personagem. Ela está inteira em todas as três personas. No primeiro trecho seus olhos a deixam mais nua do que na dança do espelho d'água. O encontro com o arquétipo da Orixá Oxum parece desvelar uma Joelma que se escondia de si mesma.

Peguei esta sensação e fui em busca de um lugar onde pudesse filmar o ebó de Oxum. Existe um lugar próximo à minha casa que sempre que pensava nesse Ebó fímico vinha na mente ele fica às margens da lagoa Manguaba. Seu acesso não é muito fácil, fica em um povoado chamado Rancho Velho, na entrada de um balneário de água mineral aqui na cidade de Marechal Deodoro. Tirei um dia para fazer a visita, e como fazia alguns anos que ia ao local, achei que talvez estivesse mais urbanizado. Para minha sorte estava bem parecido com a última visita que fiz há cerca de seis anos.

Figura 47 – Lagoa Manguaba.



Fonte: arquivo pessoal.

Mas somente este cenário não caberia para construir o Ebó Fílmico que estava na minha mente, precisaria trabalhar pelo menos nesse ebó com sobreposições, texturas e cor. Foi então que decidi montar uma instalação com artefatos que remetem a Oxum: uma coroa dourada com detalhes em búzios, um bracelete dourado e um espelho. Experimentei deixar a ação do tempo intervir nessa instalação trabalhando com takes de cinco minutos, alterando a cor, saturando ora para clarear a imagem, ora para escurecer.

Figura 48 – Imagem sem saturação de cor



Fonte: arquivo pessoal

Figura 49 – Imagem com alta saturação de cor



Fonte: arquivo pessoal

Figura 50 – Imagem com baixa saturação de cor



Fonte: arquivo pessoal

Ebó fílmico para Nanã:

Dizem que quando Olorum encarregou Oxalá de fazer o mundo e modelar o ser humano, o orixá tentou vários caminhos. Tentou fazer o homem de ar, como ele. Não deu certo, pois o homem logo se desvaneceu. Tentou fazer de pau, mas a criatura ficou dura. De pedra ainda a tentativa foi pior. Fez de fogo e o homem se consumiu. Tentou azeite, água e até vinho de palma, e nada. Foi então que Nanã Burucu veio em seu socorro. Apontou para o fundo do lago com seu ibiri, seu cetro e arma, e de lá retirou uma porção de lama. Nanã deu a porção de lama a Oxalá, o barro do fundo da lagoa onde morava ela, a lama sob as águas, que é Nanã. (PRANDI, 2001, p. 242)

Já no Ebó Fílmico para Nanã optei em construir uma instalação que trata do lugar fecundo da lama que habita na natureza das coisas e seres. Nanã é a Orixá anciã, que tem a sabedoria das que viveram mais. Na mitologia africana ela junto

com Oxalá esculpiu o homem – do barro que Nanã buscou no fundo do lago Oxalá moldou o corpo humano e com um sopro deu vida a ele.

Fui em busca de simbologias desse fecundo e dessa matéria primordial para a feitura do homem/mulher e cheguei no sangue menstrual que simboliza diversas coisas como vida e morte, além dos tabus que envolvem este poderoso fluido. Nanã também está presente na cerâmica e no barro das gamelas, as folhas e a sombra também compõem o arquétipo dessa Orixá, suas cores são branco, roxo e suas matizes. A cena do filme que me inspirou foi a de Leide dentro de uma canoa entoando o cântico para Nanã.

Figura 51 – Frame do filme *Cavalo* (20'41'')



Fonte: filme *Cavalo* (2020).

Definidos os elementos para a realização do Ebó Fílmico, segui uma espécie de ritual pessoal e como em uma performance programei as etapas, mas não ensaiei. Fui construindo o ritual, e em determinado momento, ativei a câmera e realizei a filmagem sem cortes. Quando defini que iria usar de sangue menstrual tive que esperar alguns dias para a chegada da minha lua e o segundo dia foi o escolhido para realizar a filmagem. Vesti uma calcinha branca e comecei a separar os objetos que seriam utilizados. Organizei o local escolhido para a realização. Montei a oferenda em uma das gamelas de barro com a calcinha que estava usando junto a pequenas conchinhas do mar que recolhi ao longo de alguns meses e algumas folhas roxas. Coloquei a oferenda entre a *Philodendron hederaceum*, e ao

lado fui aos poucos compondo a outra gamela, primeiro colocando água, depois coloquei folhas de aroeira, e por último a impressão em tecido da cena escolhida.

Figura 52 – Frame ebó para Nanã



Fonte: arquivo pessoal

Ebó fílmico para Omolu:

Quando Omulu era um menino de uns doze anos, saiu de casa e foi para o mundo para fazer a vida. De cidade em cidade, de vila em vila, ele ia oferecendo seus serviços, procurando emprego. Mas Omulu não conseguia nada. Ninguém lhe dava o que fazer, ninguém o empregava. E ele teve que pedir esmola, mas ao menino ninguém dava nada, nem do que comer, nem do que beber. Tinha um cachorro que o acompanhava e só. Omulu e seu cachorro retiraram-se no mato e foram viver com as cobras. Omulu comia o que a mata dava: frutas, folhas, raízes. Mas os espinhos da floresta feriam o menino. As picadas de mosquito cobriam-lhe o corpo. Omulu ficou coberto de chagas. Só o cachorro confortava Omulu, lambendo-lhe as feridas. Um dia, quando dormia, Omulu escutou uma voz: “Estás pronto. Levanta e vai cuidar do povo”. Omulu viu que todas as feridas estavam cicatrizadas. Não tinha dores nem febre. Obaluaê juntou as cabacinhas, os atós, onde guardava água e remédios que aprendera a usar com a floresta, agradeceu a Olorum e partiu. (PRANDI, 2001, p. 259)

Dentro desse processo criativo que propus, escolhi realizar a feitura dos Ebós Fílmicos nesta ordem que escrevo aqui. Deixei Omolu por último pelo simples fato de que foi a partir dele que tudo começou e onde a ideia germinou.

Na realidade, a conversa criativa com Omolu estaria envolta em mais um espiral, pois tive que revisitar mais uma vez o filme *Cavalo* para realizar as etapas de criação para criar um *outro* Ebó Fílmico. Quando estive desenvolvendo o processo

desse filme me recordei de Antonin Artaud³⁷ com seus escritos e experimentos acerca do que ele chamava de *Teatro e o seu duplo*, que segundo ele seria como, *encarnar-se em uma nova carne*, essa projeção de um duplo que estabelece uma relação com o fora.

Segundo Fagner T. França, na página 204 de sua tese intitulada, *Para um cinema da crueldade em Antonin Artaud*, ele coloca que: o cinema é fabricante de duplos por excelência. Artaud tenta utilizá-lo no sentido de contribuir para uma renovação da matéria plástica das imagens e para a liberação de forças sombrias do pensamento.

Quero deixar claro que a questão que me fez aproximar os Ebós Fílmicos de Artaud vem somente dessa ideia do duplo desse espelhamento entre diversos ângulos. O duplo que estabelece entre o filme e a artista pesquisadora, entre o ebó fílmico *experimento Omolu*, feito para a disciplina Cinema e narrativas do contemporâneo, e o que realizei recentemente para a dissertação, entre querer subverter, rasurar, (re)encenar, duplicar o que foi feito em *Cavalo* remixando e instaurando novos modos e visões ritualísticas.

Sem dúvida o Ebó Fílmico para Omolu acabou sendo o mais difícil em realizar, estive presa à estética por mim iniciada ainda na disciplina, e ao me deparar com esta complexa experiência de estar como intérprete – pesquisadora – diretora de fotografia – roteirista dos ebós fiquei paralisada em busca da locação perfeita, nas ações performáticas perfeitas e foi então que decidi que para este ebó chamaria um *outro* para contribuir na fotografia.

Criando uma atmosfera de um espaço de tempo espiralar, que ativado terá como uma ligação entre o passado e o futuro, um momento de suspensão, uma performance espiralar.

Assim como no primeiro ebó fílmico para este orixá utilizei as pipocas, a gamela de barro, e desta vez as ofereci nas areias de uma reserva próxima ao mar

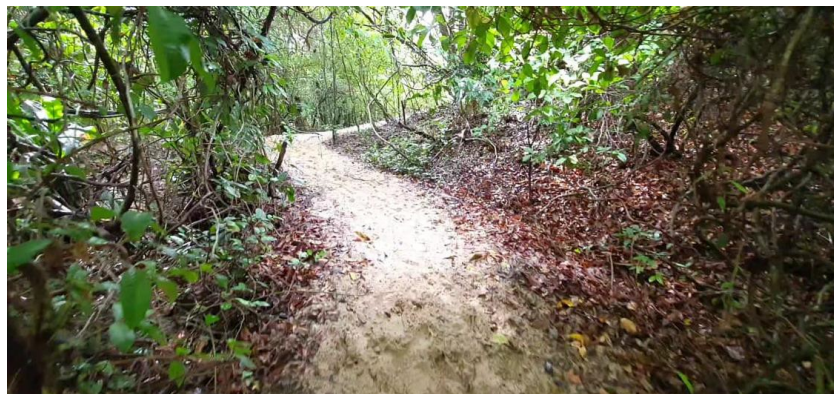
³⁷ Antonin Artaud foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas. Ligado fortemente ao surrealismo, foi expulso do movimento por ser contrário à filiação ao partido comunista. Sua obra *O Teatro e seu Duplo* é um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX, referência de grandes diretores como Peter Brook, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba.

da Praia do francês. Escolhi a roupa com as cores do orixá e repeti a ação performática algumas vezes, ora sendo eu mesma a fotógrafa e performancer, ora somente atuando. Neste filme contei com a colaboração de meu filho Gabriel e meu esposo e também artista Glauber Xavier, ambos estiveram como fotógrafos e prestaram suporte técnico para a feitura do filme.

E com Omolu iniciei e encerro os Ebós Fílmicos deste ciclo. Agradeço a esse Orixá que tem como representação animal o cavalo e como elemento a terra, no desejo que este rizoma-dissertação venha a se ramificar em muitos Ebós Fílmicos futuros e quem sabe até se tornar um rizoma-tese. Gostaria de finalizar este capítulo com um trecho do texto dito por Beatriz Nascimento no filme Orí em 59'39":

O fundamento do quilombo é a terra, o homem se identificando profundamente com a terra. Então o Ebó é dado para a terra. Todos os elementos vivos estão na terra e vão participar daquele banquete, que é o Ebó. Quer dizer... vai ter ali vírus, vai ter ali micróbios, vai ter ali células que vão se decompor e se transformar em outras células e este é o princípio do axé, da força (GERBER, 1989, 59'39").

Figura 53 – Ebó fílmico para Omolu



Fonte: arquivo pessoal.

Figura 54 – Ebó fílmico para Omolu



Fonte: arquivo pessoal.

Figura 55 – Ebó fílmico para Omolu



Fonte: arquivo pessoal.

Figura 56 – Ebó fílmico para Omolu



Fonte: arquivo pessoal.

9 NÃO VOU CHAMAR DE CONCLUSÃO

Um jogo entre o hoje e o ontem e, ao mesmo tempo, escrevendo a possibilidade de um amanhã.

Ginga e gira no e com o corpo.

Imagem, som e movimento.

Ebó fílmico que é a entrega, é o despacho e agradecimento pela jornada.

E é assim que me sinto. Agradecida pela jornada que me trouxe até aqui.

A oportunidade de estar nesse momento em que *Cavalo* aconteceu no cinema alagoano, a sincronicidade entre a vontade de pesquisar sobre cinema e ter no cinema material que fez mover tanto em mim. Um longa-metragem que tem a dança como força geradora.

O remexer nesse chão das possibilidades artísticas e intelectuais e o trabalho de transformar em texto dissertativo tem sido revolucionário. Sou outra sendo a mesma.

E assim como nas despedidas, as conclusões soam como irreais, pois na fé espiralar dos ciclos dos encontros me nego a acreditar nelas, as senhoras despedida e conclusão. Prefiro acreditar no eterno fazer que move os ciclos espirais e rizomáticos e como citado no início deste trabalho continuo na crença que *é sempre por rizoma que o desejo se move e produz*.

Este desejo me fez querer olhar para *Cavalo* a princípio para estudar o processo criativo dos intérpretes criadores e os diálogos entre todos os artistas envolvidos, e como não poderia deixar de acontecer dentro desse processo, o chão se moveu e outros caminhos surgiram desaguando nas mitologias dos meus ancestrais maternos e nos ebós que se tornaram fílmicos. Até aqui, só agradecer pela oportunidade de crescimento artístico e intelectual que Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema me proporcionou. Aos encontros mais que frutíferos com minha orientadora Ana Ângela e com o professor Armando Castro, que com maestria e sensibilidade abriram meu olhar para uma nova possibilidade de estudar *Cavalo*.

Nada concluído até aqui e ainda bem.

Caminhos abertos para continuar a aventura de experimentar os Ebós Fílmicos, e quem sabe aprofundar em um futuro doutorado.

E com a saudação a Oxalá finalizo pelo menos por hora minha escrita, pedindo que esta força do senhor do tempo reverbere nos corações dos que encontrarem este trabalho.

Oríkì Oní Sàà wúre

Saudação ao Senhor do Tempo - Existência

Oní Sàà wúre

(Senhor do Tempo - Existência)

Sàà wúr àşẹ

(Rogamos bênçãos e axé)

Oní Sàà wúre o béẹ rí o mọ

(Senhor do Tempo assim novamente)

Oní Sàà wúre

(Senhor do Tempo)

Sàà wúr àşẹ Bàbá

(Rogamos bênçãos ao Pai)

Oní Sàà wúre o béẹ rí o mọ

(Senhor do Tempo assim novamente).

REFERÊNCIAS

ANTONIN Artaud. **Wikipédia, a enciclopédia livre**, Flórida, 2023. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Antonin_Artaud&oldid=65091137. Acesso em: 12 jan. 2023.

AUMENT, Jacques. **As teorias dos Cineastas**: Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**: Tratado de Antropologia Teatral. Tradução: Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema**. Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Tradução: Mônica Costa Netto, Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink-CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

BEZERRA, Edson. Cavalo, uma alegoria das entranhas. **Gazetaweb**. Maceió, 22 ago. 2020. Disponível em: <https://www.gazetaweb.com/noticias/cultura/cavalo-uma-alegoria-das-entranhas/>. Acesso em: 4 maio 2023.

BRASIL. Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010. Institui o Estatuto da Igualdade Racial. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, ano 147, n. 138, p. 1, 21 jul. 2010. Disponível em: <https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=21/07/2010&jornal=1&pagina=1&totalArquivos=144>. Acesso em: 5 maio 2023.

BURKA. Direção: Glauber Xavier e Valéria Nunes. Maceió: Saudáveis Subversivos, 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5QTWQeI7D08>. Acesso em: 4 maio 2023.

Cavalo coloca Alagoas no circuito do audiovisual brasileiro. **Revista de Cinema**. São Paulo, 10 ago. 2021. Disponível em: <https://revistadecinema.com.br/?s=Cavalo>. Acesso em: 4 maio 2023.

CAVALO. Direção: Raphael Barbosa, Werner Salles Bagetti. Maceió: Núcleo Zero - Filmes Imperfeitos, 2020. 1 vídeo (85 min). Disponível em: <https://www.cavalofilme.com.br/sobre>. Acesso em: 4 maio 2023.

DEBATE COM RAPHAEL BARBOSA E WERNER SALLES, 2020. 22ª edição do festival Kinoarte de Cinema. Disponível em: <https://www.facebook.com/kinoarte.org/videos/debate-com-raphael-barbosa-e-werner-salles-filme-cavalo/2791153851120163/>. Acesso em: 5 maio 2023.

DE LAET, T. Corpos co(se)m memórias: estratégias de re-enactment na dança contemporânea – **MORINGA – Artes do Espetáculo**, [S. l.], v. 9, n. 2, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/43632>. Acesso em: 5 mar. 2022.

ESCREVIVÊNCIA, ORALITURA. Live com Conceição Evaristo e Leda Maria Martins. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GMse92ubeXY>. Acesso em: 5 maio 2023.

EUMEDEIA. Direção: Flávio Rabelo e Glauber Xavier. Marechal Deodoro: Saudáveis Subversivos, 2022. Disponível em: <https://eumedeia.art.br/atemporal>. Acesso em: 4 maio 2023.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Ed. Malê, 2021.

EXPERIMENTO 01/OMOLU. Direção: Valéria Nunes. Marechal Deodoro: Saudáveis Subversivos, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tt6gAh2sw44>. Acesso em: 4 maio 2023.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Tradução: José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

FILHA TE ESCREVO. Direção: Valéria Nunes. Marechal Deodoro: Saudáveis Subversivos, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ryXY43w_jac. Acesso em: 4 maio 2023.

Filme alagoano *Cavalo* entra na disputa para representar o Brasil no Oscar 2022, 2021. **G1 AL**. Maceió, 14 out. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2021/10/14/file-alagoano-cavalo-entra-na-disputa-para-representar-o-brasil-no-oscar-2022.ghtml>. Acesso em: 5 maio 2023.

FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (org.). **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

GUATTARI, Felix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GAUTHIER, Jacques. O que é pesquisar – entre Deleuze-Guattari e o candomblé, pensando mito, ciência, arte e culturas de resistência. **Educação & Sociedade**, v. 20, n. 69, p. 13-33, dez. 1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/8WzJhVgYHk7kvQSwzM9txrF/?lang=pt>. Acesso em: 4 maio 2023.

GREINER, Christine. O reenactment político da performance e seus microativismos de afetos. **Revista científica/FAP/UNESPAR**. Campus de Curitiba II- FAP; Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação – v.21 n.2 (jul. / dez., 2019). Curitiba: FAP, 2019 - 318 p. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/3179/2042>. Acesso em: 4 maio 2023.

GREINER, Christine; ESPIRITO SANTO, Cristina; SOBRAL, Sonia (org.). **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança**: criações e conexões. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Brasília: UFMG, 2003.

KATZ, Helena. **Um, dois, três**: a dança é um pensamento do corpo. Orientadora: Maria Lúcia Santaella Braga. 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Curso de comunicação e semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 3 maio 2023.

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

MCKEE, Roberts. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. Tradução: Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

Mostra de Cinema de Tiradentes completa 20 anos com histórico de inovações. **Agência Brasil**. Brasília, 28 jan. 2017. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-01/mostra-de-cinema-de-tiradentes-completa-20-anos-com-historico-de-inovacoes>. Acesso em: 4 maio 2023.

O QUE MEU CORPO FALA. Direção: Valéria Nunes. Marechal Deodoro: Saudáveis Subversivos, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yE0qbRTGCHs>. Acesso em: 4 maio 2023.

ORÍ. Direção: Raquel Gerber. São Paulo: Raquel Gerber, 1989. 1 vídeo (93 min). Disponível em: <https://www.facebook.com/100068003666998/videos/document%C3%A1rio-or%C3%AD/677188599155700/>. Acesso em: 4 maio 2023.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos. in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%E1%BA%B9%CC%81_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_visualizando_o_corpo.pdf. Acesso em: 4 maio 2023.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. [S. l.]: Companhia das Letras, 2001. *E-book*.

RODA VIVA CONCEIÇÃO EVARISTO. Entrevista Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O2bxQJH-Plk>. Acesso em: 5 maio 2023.

RODRIGUES, Graziela E.F. Dos Terreiros do Brasil à Emissão de Personagens Através do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). *In: II SEMINÁRIO DE PESQUISA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA UNICAMP*, 2014, Campinas. **Anais do [...]**. Campinas: Debate Aberto de Grupo de Pesquisa Disponível em: http://aps.pt/wp-content/uploads/2017/08/DPR462de12f4bb03_1.pdf. Acesso em: 3 maio 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecilia. **Redes da criação**: a construção da obra de arte. 2 ed. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006. *E-book*.

SANTOS, Zamara Araujo. Entre máquinas: a produção maquínica de Deleuze e Guattari. **Revista Trágica**: estudos de filosofia da imanência, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, pp. 55-73, 2021. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/37053/pdf_1. Acesso em: 4 maio 2023.

TENÓRIO, Douglas A.; COSTA, Jairo C. (org.). **A presença negra em Alagoas**. Maceió: Viva, 2014.

TOURINHO, Lígia Losada; SILVA, Eusébio Lôbo da. Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.1, p.125-133, jul. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/plugins/generic/pdfJsViewer/pdf.js/web/viewer.html?file=https%3A%2F%2Fperiodicos.ufop.br%2Fraf%2Farticle%2Fdownload%2F801%2F756%2F>. Acesso em: 4 maio 2023.

ANEXOS

ANEXO 1 – Roteiro de Cavalo – último tratamento



“O transe é um fenômeno muito real.
Ele consiste sobretudo numa
descida do indivíduo para o seu centro.
O transe característico do
xangô é uma queda do indivíduo
dentro de sua própria identidade.
Ele vai estar tão dominado por aquele aspecto
básico da personalidade que já não
pode se comunicar mais em palavras, em
conceitos, então ele cai num êxtase.
Esse tipo transe é o transe fundamental”.

Roberto Mota - Antropólogo



SINOPSE

Sete jovens dançarinos, negros e brancos, homens e mulheres, moradores de bairros periféricos de Maceió, levam suas vidas cotidianas enfrentando os conflitos comuns a tantos outros como eles: questões de moradia, desemprego, formação, carreira e a luta para conquistar os sonhos. Alguns destes personagens se distinguem por serem “cavalos”, médiuns que incorporam entidades no candomblé e na Umbanda. Inevitavelmente a característica tem influência sobre o modo com que eles lidam com a vida.

Após participar de um teste de elenco, o grupo é selecionado para integrar um projeto artístico, em que irão desenvolver performances urbanas de dança contemporânea. Durante esse processo de construção, virão à tona suas inquietações e regozijos, que serão transformadas em livre expressão corporal.

ESTRATÉGIA DE ABORDAGEM

A partir do acompanhamento das ações cotidianas dos personagens, serão utilizados alguns dispositivos narrativos distintos, a exemplo do cinema direto, da entrevista e do auto-registro dos personagens com câmera de celular. Uma pesquisa prévia junto aos personagens permitiu que um roteiro fosse escrito para que posteriormente sejam reproduzidas situações que representem da melhor maneira a vida destes cavalos. Ou seja, em determinados momentos os personagens interpretarão a si mesmos, encenando momentos comuns em seus cotidianos.

Os momentos espontâneos também existirão, já que a câmera estará sempre registrando seus objetos, mesmo quando eles acham que não estão sendo filmados.

Criaremos, por tanto, um filme híbrido, que utilizará elementos das linguagens do documentário e da ficção. Também serão explorados aspectos da narrativa clássica aristotélica, com uma estrutura dividida em três atos e, quando possível, a introdução de conflitos nas três histórias.

Paralelamente, o recurso da entrevista estará presente, porém de modo não convencional. Enquanto os personagens principais serão mostrados a partir de suas ações dramáticas, as entidades incorporadas por eles serão entrevistadas e falarão sobre suas biografias, apresentarão seus pontos de vistas para o mundo atual e comentarão a vida de seus cavalos. As entrevistas feitas durante os testes de elenco também serão utilizadas narrativamente.

Apesar de se tratar de questão delicada entre os religiosos, a permissão para fazer entrevistas com entidades incorporadas pode ser conquistada com muita negociação e o aceno positivo das próprias entidades, anteriormente consultadas por seus cavalos. Seguimos esse caminho no curta-metragem *Exu – Além do Bem e do Mal*, e pretendemos repetir o procedimento novamente.

As falas das entidades podem ser usadas tanto como entrevista no modelo “cabeças falantes” ou como “voz off” para algumas cenas.

O lugar em que os personagens vivem também é de grande importância para o relato que será construído. E por isso suas casas, bairros e cidades serão registrados de modo a contribuir para a teia de significados dentro da narrativa.

Em termos de referências o filme dialoga com produções contemporâneas como os brasileiros “O Céu Sobre os Ombros”, de Sérgio Borges e “Girimunho”, de Clarissa Campolina e Helvecio Marins Jr; “Esse Amor que nos Consome”, de Allan Ribeiro; “A Onda Traz, O Vento Leva”, de Gabriel Mascaro, e os estrangeiros “The Act of Killing”, de Joshua Oppenheimer e Christine Cynn, e “Aquele Querido Mês de Agosto”, de Miguel Gomes.

PROPOSTA DE DIREÇÃO

Colocar em prática uma estratégia de abordagem como a descrita anteriormente requer alguns procedimentos. Trataremos com personagens que nunca foram filmados e tão pouco atuaram. Por isso, para que eles possam se sentir à vontade diante das tarefas propostas pelo filme será preciso restringir a equipe a um número mínimo de profissionais, criando um clima de intimidade entre equipe e personagens.

A mesma lógica se aplica aos equipamentos utilizados, que devem ser discretos e leves, tanto facilitando a locomoção como barateando o processo, já que o modelo narrativo do filme também necessita de um longo período de convivência com estes personagens. Este prolongado acompanhamento ajudará a desinibi-los, possibilitando mais naturalidade e exposição de suas intimidades.

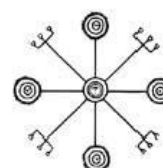
As restrições técnicas inevitavelmente irão influenciar no tecido estético do filme. A luz natural será sempre priorizada. Os planos, em sua maioria, serão fixos ou movimentos com câmera na mão.

Em relação a direção de fotografia, buscaremos criar planos simbólicos a partir de enquadramentos não convencionais. Também serão empregados dois registros distintos. Na vida cotidiano dos personagens a luz será mais fria e as cores opacas. Já no contato com as entidades, seja nos terreiros ou nas próprias casas dos personagens, as cores das indumentárias e elementos de cena serão destacadas criando uma energia visual mais vibrante.

Sempre que possível buscaremos registrar as várias manifestações da luz nos ambientes retratados. Os reflexos, sombras, aberrações de luz. A luz como elementos metafórico sempre em cena.

Cada um dos bairros filmadas será mostrado pela primeira vez no filme de modo padronizado, com um plano aéreo o fixo. Uma imagem feita com um drone estático, como que o ponto de vista do céu para a terra.

Outro elemento central para a linguagem do filme é o corpo. A mediunidade é o ato de abdicar do controle do próprio corpo para satisfazer as entidades. O corpo como elo entre o mundo terreno e espiritual. O corpo dos personagens deve ser filmado de modo a expressar todos estes significados. Seus gestos, imperfeições da pele, modos de olhar, o movimento dos lábios, as posturas, as danças, as demonstrações de afeto, os movimentos de ritual. Todas as expressões do corpo interessam.





personagens

vídeos das entrevistas

https://drive.google.com/drive/folders/1vP_vbAPxBW1ncnhUgEGZHoYuDg7JXsAi?usp=sharing

Leonardo, "Lulinha"

20 anos

Ocupação: Pai de Santo

Bairro: Benedito Bentes I

Orixá: Omolú com Oyá

Médium: Sim. Já incorporou seu orixá.

Ingressado na religião do candomblé, tornou-se Pai de Santo ainda cedo, sendo um dos mais jovens a ter tal responsabilidade. Com muitas dificuldades financeiras, sociais e familiares, conseguiu encontrar no candomblé a mola propulsora de sua existência. Frequentando primeiramente a rama nagô, com o tempo passou a fazer parte da rama nação "Jeje Kun Kêtu", na qual hoje é sacerdote.



"Minha mãe é evangélica, daquelas pesadas. Minha família não tem ninguém que é do candomblé, só eu, por conta que foi um trauma que eu tive de igreja, aí me afastei, comecei a andar no 'mundo' como eles pregam né, e daí conheci o 'nagô', que foi o primeiro mundo que eu encontrei. Encontrei o nagô, conheci pessoas do nagô, fiquei muito tempo lá, me encantei por aquilo, mas aí também percebi que aquilo não era pra mim. Então procurei outra coisa, na qual se chama nação, aí fui pra nação 'Kêtu', aonde me iniciei lá, tinha dezesseis anos, tem quatro já, eu vou fazer cinco agora no dia vinte e oito de abril."

Evez Sivestre da Silva

23 anos

Ocupação: Estudante/Dançarino/Militante

Cidade: União dos Palmares

Orixá: Não

Médium: Não

Estudante do curso de Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), militante do movimento "Hip Hop", dançarino de break entre outras danças. Além de dançar, escreve letras de rap para complementar sua atividade artística. Mora em União dos Palmares e todos os dias se desloca para Maceió para poder estudar dança.



"Bicho, ser um jovem negro e morar numa cidade onde lá reside o grande Quilombo dos Palmares e saber da história de Zumbi, de Dandara, de Aqualtune e de outros líderes negros, que viveram naquela terra, é importante pra mim, falando pessoalmente pra mim, porque eu acredito que a cidade ela não tem essa identificação quanto ser uma cidade de luta, de liderança. Os jovens negros da minha cidade eles não se identificam como negro, como por muito tempo comigo também não era assim, eu não me identificava como negro. Foi a partir do movimento Hip Hop que fui tendo essa formação do que é ser negro, porque antes a gente estudava sobre Malcolm X e outros líderes negros dos Estados Unidos, da Europa, e surgiu a necessidade de estudar sobre os líderes negros da minha cidade e do Brasil no caso. Mas trazer mais pra cá e foi a partir daí que eu acabei me comunicando com a cultura da cidade, muito mais com a história do Quilombo dos Palmares, com a história do Zumbi, com a história da Dandara".

Leide Serafim Olodum

Idade: 38 anos

Ocupação: Coreógrafa/Compositora

Bairro:

Orixá: Oxum

Médium: Sim/ Inconsciente

Participando de grupos "AFROMANDELA" e "SURURU DE CAPOTE" e no afoxé "POVO DE EXU", Leide desenvolveu seus trabalhos de coreógrafa e compositora. Desde pequena já praticava sua religião, e hoje está há quatro anos nascida para o seu santo. Depois de passar por muitas casas, se estabeleceu na de Mãe Angela, que é filha do Pai Manoel do Xoroquê. Já participou de projetos ao lado de Ney Matogrosso, Vitor Pirralho, Gustavo Leite.



"Mas em mim, a minha incorporação, quando ela vem, independente de que seja orixá, que seja caboclo, que seja mestre, que seja Lebara, pombo-gira ou o que for, a minha incorporação, no meu eledá, no meu corpo, ela é sabe aquele susto... bum em você! E o teu coração parece que explodiu quando você... é isso. É essa incorporação, é assim que eu sinto."

"Minha vó falava um dia tu vai incorporar e eu não acreditava muito. Eu ficava nervoso, teve até um dia que a gente tava tendo o culto lá, e ela tava cantando umas músicas lá, e eu comecei a chorar, abaixei a cabeça. Comecei a chorar do nada, sem saber o que era, fiquei muito transpirando pelas mãos. E ela falando: "Ó, ele tá em tu". Só que eu num permitia, tinha um certo medo. Aí foi um dia que eu aceitei mesmo de coração, aí comecei a incorporar. Assim, quem incorpora num vê nada né? Aí ela começou a falar pra mim: "Ó, tu pegou. Te falei o quê que tu ia pegar..." Aí até hoje."



Robert Maxsell

20 anos

Ocupação: Estudante/Dançarino/Capoeirista

Bairro: Pinheiro

Orixá: Xangô

Médium: Sim/Inconsciente. Já incorporou o Exu "Giramundo", "Tranca Rua" e o "Lucifer".

Robert começou a dançar "breakdance" aos 14 anos e desde então não parou mais. Nascido no candomblé cresceu ouvindo sua mãe contar histórias sobre os orixás, como: Xangô e Oxóssi. Iniciou-se na mediunidade incorporando Exu, e logo depois conheceu seu orixá: Xangô. Desenvolveu sua espiritualidade, mas tempos depois pensou em deixá-la, porém não chegou a realizar a vontade. Hoje, assume e afirma sua religião e pratica seus compromissos com a mesma. Já trabalhou como servente de pedreiro e atendente numa empresa de telemarketing. Porém, passou a ver no "breakdance" feito nos semáforos uma oportunidade de ganhar dinheiro e fazer o que gosta. Dança diariamente e vê na dança sua forma de viver.

Max vive um conflito familiar. A avó e a mãe depositam nele a responsabilidade de ser o herdeiro espiritual e reencarnação de um grande pai de santo, guru de sua família. A pressão faz com que ele não tenha escola de que outro caminho trilhar em sua vida. Max foi criado pela avó. A mãe era muito jovem quando engravidou, e o pai foi embora.

Recentemente ele tenta se aproximar do pai, despertando raiva na avó e na mãe. Mas para ele a coisa mais importante agora é recuperar o tempo perdido com esse homem. Mais importante até do que fazer o espetáculo de dança que ele sempre sonhou.

“Minha mãe sempre me criou falando que ‘negro quando não caga na entrada, caga na saída’. Isso pode soar engraçado, mas não tem nada de engraçado. Isso durante muito tempo e até hoje em alguns momentos reverberam em mim assim. Eu fui estudar psicologia, então pude... Começa descobrir um pouco mais sobre a minha mente também e a mente se você não cuidar ele perturba, e leva você pra lugares não tão legais.”



Alexandrea Constantino

38 anos

Orixá: não possui/ não é médium.

Ocupação: Ator/ Performer/ Psicólogo

Começou a estudar Teatro ainda em Maceió, tempos depois acabou mudando-se para o Rio de Janeiro, onde estudou na PUC – Rio. Trabalhou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, desenvolveu alguns trabalhos e participou de projetos como “Saravá”, onde teve a oportunidade realizar um trabalho de dança voltado para a religião de matriz africana. Neste trabalho realizou pesquisas em centros, onde seu foco principal era investigar a atuação de Oxumaré – orixá da rotação e de translação –, para poder a partir de tal investigação compor o seu trabalho no espetáculo. Constantino também atua como psicólogo.

Mas eu nunca pensei na, nessa construção física contribuindo diretamente assim pra minha personalidade, mas com certeza tem disso né, a gente é uma construção do que a gente faz né, e a gente transborda isso de certa forma. Eu pareço ser, que as pessoas dizem que eu pareço ser, uma mulher forte, uma mulher séria, muita algumas vezes, mas eu também tenho um lugar de fragilidade assim, que talvez nem apareça né. Mas a dança me traz uma confiança...”



Joelma Ferreira

Idade: 28 anos

Ocupação: Dançarina/Professora

Bairro: Vergel

Orixá: Não

Médium: Não

Observando seu irmão, começou a dançar aos nove anos de idade. Nas danças populares iniciou na quadrilha, depois também enveredou para o frevo, “taieira” e baiana. Mais tarde começou a cursar Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Alagoas – UFAL. Paralelo a este momento, começou a trabalhar num projeto chamado “Poética da Cidade” da Companhia dos Pés. Fez o concurso para professora substituta da ETA – Escola Técnica de Artes, e passou, bem como tornou-se professora de artes no ensino público. Possui vontade de trabalhar com a dança no “Mercado da Produção” em Maceió, devido aos seus pais terem trabalhado por um tempo na feira e ela consequentemente ter frequentado aquele lugar. Hoje participa do espetáculo “Dança Anfíbia” da Companhia dos Pés, o qual faz parte de uma trilogia do repertório da companhia.

**Sara Oliveira**

Idade: 20 anos

Ocupação: Dançarina/Professora/Coreógrafa/Diretora/Estudante do curso de Licenciatura Dança

Bairro: Farol

Orixá: Não

Médium: Não

Nascida numa família de artistas, onde a mãe é professora ballet clássico, Sara começou a dançar ainda cedo, quando possuía apenas três anos de idade. Atualmente estuda no curso de Licenciatura em Dança pela UFAL, dirige e coreografa o grupo de dança “Cara Crew”, cujo trabalho é voltado para questões sociais, como: comunidade LGBT, identidade étnico-racial e problemas de ordem pessoal (inquietações), etc. É professora substituta da Academia de Dança da Jeanne Rocha, ministra aulas de workshops de dança e promove aulas de dança em projetos de dança. Já participou de projetos como “Urbanestinos – Urbanos, Nordestinos e Destinos”, que faz uma mistura entre o que é mais contemporâneo e o que é mais próprio da cultura popular, também apresentou-se algumas vezes na Mostra Alagoana de Dança.

CAVALO

por
RAFHAEL BARBOSA
E
WERNER SALLES BAGETTI

Tratamento n° 2

29/05/2018

ATO 1

1 EXT. LAGOA - DIA

1

É amanhecer. Uma sequência contemplativa apresenta o ambiente com planos silenciosos. Os galhos do mangue. O reflexo da luz do sol na água. Ouvimos apenas o som de pássaros e o balançar das águas da lagoa mundaú. Um grande plano geral revela mais detalhes daquele universo. Na margens da lagoa se misturam barracos e casas de alvenaria muito pobres. Um recorte da favela lagunar Flexal de Baixo, no bairro do Bebedouro. O som do motor de uma canoa surge distante. Vai se aproximando junto com a embarcação que corta o quadro, revelando também seus ocupantes, um pescador de sururu e seu filho adolescente.

2 EXT. PONTO DE PESCA DO SURURU/LAGOA MUNDAÚ - DIA

2

Numa imagem que remete a cena clássica de Apocalipse Now, João (13 anos, mulato, vestindo apenas uma bermuda e sem camisa) caminha muito lentamente dentro d'água, apenas com os olhos para fora. Ele anda por entre galhos de mangue como se procurasse por algo. A câmera segue o rapaz num plano sequência, enquanto ele desliza pela água como se fosse um jacaré. Quando chega a um trecho aberto da lagoa, o plano revela Erasmo (53 anos), que está sentado em sua canoa "afundada". Ele se encontra justamente na metade submersa da embarcação. Erasmo levanta, expondo montes de lama dentro da canoa. Quando encerra o recolhimento do sururu o homem começa a organizar o pescado dentro do barco. João nada até o barco do pai. Sobe no barco e ajuda na pesca do Sururu. O som de um barco a motor é ouvido ao longe. O barulho vai se aproximando. Quando chega muito próximo aos dois, a sombra dos ocupantes passa sobre o barco do pescador, desenhando a silhueta do condutor e de uma mulher, a dançarina negra LEIDE SERAFIM OLODUM, segurando um guarda-chuva. O barco segue pela lagoa, mas vemos OLODUM e o condutor pelo reflexo na água em movimento.

3 EXT. LAGOA MUNDAÚ - DIA

3

Num grande plano geral, vemos singrar pela lagoa o barco com o condutor, Seu Noel, e a dançarina OLODUM. Ela se protege do sol com um guarda-chuva vermelho.

ENTRA O TÍTULO DO FILME: CAVALO

4 EXT. PRAIA DE GARÇA TORTA - DIA

4

Ainda nas primeiras horas da manhã. O ator e dançarino negro

UD 12.

Alexandre, 37 anos, corre na areia da praia. A câmera o segue num plano sequência. O plano sonoro é muito importante nesta cena, dando evidência a evolução de sua respiração, aos passos na areia, e ao som do mar ao fundo. No determinado ponto da corrida, Alexandria para, se abaixa, e fica algum tempo contemplando o mar, ofegante.

5 INT. APARTAMENTO DE LULINHA - DIA

5

Água escorre da torneira do tanque. Mãos de Dona Maria Hilda, uma mulher de 55 anos, esfregam sabão em algumas roupas. Ela bate uma peça no tanque para tirar o excesso de sabão, depois coloca de molho. Repete o ritual com outra peça. Pega no cesto de roupas uma calça branca, e uma camisa também branca sujas de sangue. Antes de começar a lavar ela sai da dispensa e vai até a cozinha. Liga o rádio. Começa a tocar uma música gospel.

MÚSICA

"Acalma o meu coração! Acalma o meu coração! O vento está soprando Mas é te adorando que venço o mar da aflição Acalma o meu coração! Acalma o meu coração! Só venço esse mundo se for em tua presença Acalma o meu coração!.."

Dona Maria Hilda volta para o tanque e começa a lavar a roupa branca. A música continua tocando no fundo. No tanque, a água misturada como o sangue e sabão escorre pelo buraco do ralo.

MÚSICA

(continuando) "O barulho do mar, vem pra me confundir Oh, Pai não deixe as ondas da minha fé diminuir! Perdoa se pensei, que em meio ao teu silêncio Não estivesse aqui Viver na superfície, sem poder respirar É o mesmo que morrer, por não te adorar! És meu oxigênio Senhor sem tua presença Minha fé vai naufragar!"

Dona Maria Hilda estende as roupas no varal.

6 INT. VEÍCULO LEVE SOBRE TRILHOS - DIA

6

Corte seco da cena anterior para o som ruidoso do VLT. Vemos o reflexo do rosto da dançarina SARA (negra, 22 anos), que está sentada num dos bancos do trem. Ela observa a paisagem pela janela de vidro. A paisagem em movimento se mistura com o reflexo de seu rosto. Sara está acompanhado de seu grupo de dança. São meninas e meninos. O único rapaz é gay, vestido de maneira muito desconstruída. Um usa saia. Outra menina usa uma maquiagem muito pesada. Eles estão vestidos de um modo muito extravagante e



UD 13.

destoante do resto do trem. Inicia uma sequência de planos detalhes nos olhos dos outros passageiros. São registros documentais das reações diversas a presença do grupo. Olhares de surpresa, reprovação. Olhares alheios. Só o fato de estarem ali, vestidos daquela maneira, já provoca uma intervenção artística.

7 EXT. CAMPO DE FUTEBOL EM SANTA LUZIA DO NORTE - DIA

7

SARA e seu grupo de dançarinos caminham pela cidade de SANTA LUZIA DO NORTE. Eles atravessam as pequenas ruas da cidade interiorana até chegar num CAMPO DE FUTEBOL que tem uma visão panorâmica para a lagoa Mundaú em primeiro plano, e para a cidade de Maceió, distanciada, no segundo plano. O grupo de Sara inicia uma oficina com jovens da comunidade. Alguns deles são homossexuais. Sara fala para os alunos, explicando como funciona a dinâmica do grupo. Formando um círculo, eles conversam sobre a realidade em que vivem, o que pensam sobre a dança, a questão GLBT, etc.

CORTA PARA:

Dois alunos dançam a coreografia de um funk carioca, ao estilo MC Kevinho.

8 INT. COZINHA DA CASA DE MAX - DIA

8

A cena é filmada com um plano aberto, com o celular. Cristina, uma mulher por volta de 37 anos serve uma mesa de café da manhã. Abre a tampa da cuscuzzeira, soltando uma nuvem de fumaça. A mesa também tem ovos fritos, salsicha e pão. Seu pai, um homem negro, na casa dos 60 anos, está sentado na mesa, sem camisa, ao lado de sua esposa, uma mulher da mesma idade, com cabelos brancos e longos. A mulher de 37 anos grita para que o filho mais novo venha comer. O menino, na casa dos 12 anos, sai da sala e vem para a cozinha. Senta à mesa junto com os avós. Abusado, ele pergunta o que tem para comer. A avó dá um sermão no menino, falando um discurso típico sobre valorizar o que se tem na mesa. Cristina vai até o quintal.

9 EXT. QUINTAL DA CASA DE MAX - DIA

9

Agora o celular está no chão. Um contra-plongée, com quadro aberto. O quintal é um espaço pequeno e improvisado. Um muro baixo dá vista para uma favela. Cristina anda pelo quintal. Ela passa por MAX (20 anos), seu filho mais velho, que está de cabeça para baixo, com o corpo encostado na parede e apoiado no chão apenas por uma mão. Apesar do inusitado da cena, Cristina não se surpreende e segue sua ação sem sequer olhar para ele, denotando o quanto aquilo é comum no cotidiano da família. Max coloca a outra mão no chão, depois termina a acrobacia. Entra na cozinha e pega uma pequena caixa de som "xingue-lingue". Ele coloca a caixa de som no quintal. Vai até o celular e verifica o quadro, ajusta o telefone em outra posição, e liga o som, iniciando uma música pop contemporânea. Uma referência é o músico norte-americano Chet Faker.

UD 14.

- 10 INT. ÔNIBUS NA ESTRADA/ACESSO À SERRA DA BARRIGA - DIA 10
- A música de Max vira plano sonoro para uma sequência de planos detalhe de natureza, dos entornos da Serra da Barriga - espaço sagrado onde existiu o Quilombo dos Palmares - e também da cidade de União dos Palmares. Um ônibus sobe a Serra, trepidando muito por conta dos buracos da estrada de barro. Dentro do ônibus está o guia e militante negro Evez Roc (22 anos). Um grupo de crianças que faz uma visita extra-curricular ao museu instalado no local é acompanhado por três madres, vestidas com hábito branco. Elas pedem que as crianças façam silêncio. Evez brinca com um grupo de alunos.
- 11 EXT. SERRA DA BARRIGA - DIA 11
- As crianças e as madres acompanham Evez por um passeio guiado pela Serra da Barriga. O rapaz tem um discurso desconstruído e contemporâneo sobre a história do quilombo, e sobre o papel da Serra da Barriga hoje, as dificuldades para sua manutenção e seu potencial inexplorado. Ele é muito crítico. Evez termina o passeio cantando um rap que compôs sobre Zumbi.
- 12 INT. QUARTO DE JOELMA - DIA 12
- a dançarina JOELMA (negra, 28 anos) usa o notebook na sala. Ela faz uma postagem divulgando um espetáculo da Companhia dos pés. Depois deita na cama e faz uma ligação. Conversa com o namorado. Após alguns minutos diz que precisa desligar, que está atrasada. Joelma escolhe uma roupa para sair de casa. Ela abre o guarda-roupa, coloca algumas peças sobre a cama. Prova uma. Olha no espelho. Não gosta. Prova outra. Escolhe alguns acessíveis, e um sapato.
- 13 EX. RUA DO MERCADO DA PRODUÇÃO - DIA 13
- JOELMA caminha por uma rua paralela ao mercado da produção, no Centro de Maceió. O trajeto revela as diversas barracas vendendo de legumes à cachaça. Ela chega até um ponto de ônibus.
- 14 INT. CASA DOS PERSONAGENS, TERREIRO OU TEATRO - DIA 14
- Uma sequência de três planos. Cada um deles mostra um dos personagens médiuns (Lulinha, Olodum e Max), incorporados com suas entidades. Eles aparecem no canto esquerdo da tela, num plano que ilumina apenas a parte esquerda de seus rostos. O resto do quadro fica escuro. As entidades falam sobre seus cavalos, descrevendo o que pensam sobre eles. O último a falar é o Exu Giramundo de Max.
- 15 EXT. RUA DO BAIRRO DO TRAPICHE - DIA 15
- O off do Exu continua no plano sonoro dessa sequência, que mostra Max e seu colega Clebitto caminhando numa calçada do bairro do

UD 15.

Trapiche. Eles andam em silêncio. A câmera os filma num plano sequência, em perfil, enquadrando do pescoço para cima. A referência é um Steadishot do filme Garry, de Gus Vun Sant (goo.gl/GKWDor). Eles caminham emparelhados, às vezes com o rosto de um cobrindo o do outro, às vezes um tomando a frente. Finalmente eles chegam até o sinal da Praia da Avenida. Com o sinal fechado, eles começam a dançar break. Fazem acrobacias no ar, saltos e passos de dança. Depois pedem dinheiro aos motoristas. Esta cena pode ser filmada em superslow. Um salto no ar, com apenas o céu de fundo, em superslow, pode render uma imagem muito simbólica.

16 SALA DO APARTAMENTO DE LULINHA - DIA 16

O dançarino e pai de santo LULINHA (negro, 21 anos) conversa com sua mãe Enaura. Avisa que dará uma consulta no dia seguinte. A mãe pergunta a hora. Ele responde que será pela tarde. Ela diz que vai visitar uma comadre.

17 INT. GINÁSIO DE ESPORTES - DIA 17

Dentro de ginásio de Esportes no bairro da Chã da Jaqueira, um grupo de jovens faz aquecimentos antes de iniciar o treino de hip-hop. Entre eles está MAX. Eles fazem uma roda, e um a um dançam para o grupo.

18 INT.VLT - DIA (FINAL DE TARDE) 18

O VLT está parcialmente vazio. Sara vem andando pelo corredor em direção a uma cadeira vaga. Ela está vestida com uma saia curta, meia arrastão e botas. Seu cabelo afro, amarrado na base forma um tufo esparramado em cima da cabeça. Seus olhos estão escuros, pintados de lápis e seu batom é de cor roxa. Ela chama atenção dentro do vagão. Senta de costas para câmera. Ao seu lado, um jovem, 22 anos, de camisa de gola e cabelos bem cortados dobra o pescoço para observá-la. Os dois seguem em silêncio.

JOVEM DO VLT
Você é artista?

SARA
Trabalho com arte sim, porquê?
(Resposta espontânea)

JOVEM DO VLT
Por nada, mas imaginei que fosse.

SARA
Eu trabalho com dança e sou professora também. (Resposta espontânea)

UD 16.

JOVEM DO VLT

Professora?

Professor é uma profissão bem importante. É uma profissão exemplo.

SARA

Sim.

JOVEM DO VLT

Professor é um modelo a se seguir.

SARA

Mais ou menos. Por aí.

Silêncio.

Pela janela do VLT árvores descortinam a paisagem da lagoa

SARA (CONT.)

E você, o que faz?

JOVEM DO VLT

Eu faço muitas coisas, mas no momento estou indo para uma entrevista de emprego. Mas trabalho com o comércio e também ajudo na igreja.

Sarah Balança a cabeça em sinal de positivo.

Silêncio.

JOVEM DO VLT (CONT.)

Posso ler um texto pra você, uma passagem?

SARA

Da Bíblia?

JOVEM DO VLT

Sim, Palavra de Deus. Acabei de receber.

Ele pega o celular, abre o Whats app e lê.

JOVEM DO VLT (CONT.)

Rogo-vos, pois, irmãos, pela compaixão de Deus, que apresenteis os vossos corpos em sacrifício vivo, santo e agradável a Deus, que é o vosso culto racional. E não sede conformados com este mundo, mas sede transformados pela renovação do vosso entendimento, para que

(MAIS)

UD 17.

JOVEM DO VLT (CONT.)
 experimenteis qual seja a boa,
 agradável, e perfeita vontade de
 Deus. Porque pela graça que me é
 dada, digo a cada um dentre vós que
 não pense de si mesmo além do que
 convém; antes, pense com moderação,
 conforme a medida da fé que Deus
 repartiu a cada um. Porque assim
 como em um corpo temos muitos
 membros, e nem todos os membros têm
 a mesma operação, Assim nós, que
 somos muitos, somos um só corpo em
 Cristo, mas individualmente somos
 membros uns dos outros.

Close de Sarah,
 Close do Jovem Crente lendo
 Close de passageiros

De modo que, tendo diferentes dons,
 segundo a graça que nos é dada, se é
 profecia, seja ela segundo a medida
 da fé; Se é ministério, seja em
 ministrar; se é ensinar, haja
 dedicação ao ensino; Ou o que
 exorta, use esse dom em exortar; o
 que reparte, faça-o com
 liberalidade; o que preside, com
 cuidado; o que exercita
 misericórdia, com alegria. O amor
 seja não fingido. Aborrecei o mal e
 apegai-vos ao bem. Amai-vos
 cordialmente uns aos outros com amor
 fraterno, preferindo-vos em honra
 uns aos outros. Não sejais vagarosos
 no cuidado; sede fervorosos no
 espírito, servindo ao Senhor;
 Alegrai-vos na esperança, sede
 pacientes na tribulação, perseverai
 na oração; Comunicaí com os santos
 nas suas necessidades, segui a
 hospitalidade; Abençoai aos que vos
 perseguem, abençoai, e não
 amaldiçoeis. Alegrai-vos com os que
 se alegram; e chorai com os que
 choram; Sede unânimes entre vós; não
 ambicioneis coisas altas, mas
 acomodai-vos às humildes; não sejais
 sábios em vós mesmos; A ninguém
 torneis mal por mal; procurai as
 coisas honestas, perante todos os
 homens. Se for possível, quanto
 estiver em vós, tende paz com todos
 os homens.

Plano detalhe Olhos,
 dedos, anéis, sapatos, bigodes, chapéus, chaves, gaiola,



UD 18.

passageiros. B

Boca de Sarah,

Não vos vingueis a vós mesmos,
amados, mas dai lugar à ira, porque
está escrito: Minha é a vingança; eu
recompensarei, diz o Senhor.
Portanto, se o teu inimigo tiver
fome, dá-lhe de comer; se tiver
sede, dá-lhe de beber; porque,
fazendo isto, amontoarás brasas de
fogo sobre a sua cabeça. Não te
deixes vencer do mal, mas vence o
mal com o bem.

Plano janela, paisagem em movimento.
Romanos 12:1-21

- | | | |
|----|--|----|
| 19 | EXT. RUA DA CHÃ DA JAQUEIRA - DIA | 19 |
| | MAX e outros QUATRO AMIGOS caminham por uma rua da Chã da Jaqueira. Eles estão muito suados e cansados da maratona. Conversam enquanto andam. | |
| 20 | INT. LANCHONETE - DIA | 20 |
| | MAX e os QUATRO AMIGOS brincam e conversam enquanto fazem um lanche. Max conta que foi chamado para fazer um teste. Os amigos duvidam. Ele mostra o convite no celular. Max diz que está preocupado, porque precisa desmarcar com o pai para ir ao teste. | |
| 21 | INT. BANHEIRO DO APARTAMENTO DE LULINHA - DIA | 21 |
| | A câmara está do lado de fora do box. Pelo vidro embaçado vemos LULINHA tomar banho. Agora pelo lado de dentro, vemos a água escorrer pelas pernas do rapaz. Algumas folhas de ervas caem junto com a água por entre suas pernas. | |
| 22 | INT. TEATRO/TESTE DE ELENCO COM LULINHA - DIA | 22 |
| | No palco do teatro, uma cadeira vazia é iluminada por um foco de luz. Lulinha entra e se senta. O diretor bate a claquete. LULINHA dá um depoimento sobre a história de sua família, as ocupações, até comprar a casa própria. Começa aqui uma série de entrevistas colhidas nos testes de elenco dos personagens. Os personagens que se destacaram nos testes vão falar sobre uma diversidade de temas, apresentando suas histórias pessoais e ao mesmo tempo falando sobre como se relacionam com a dança, a negritude, e nos casos dos médiuns, com a vida espiritual. Começamos por Lulinha. | |



UD 19.

LULINHA

Minha mãe é evangélica, daquelas pesadas. Minha família não tem ninguém que é do candomblé, só eu, por conta que foi um trauma que eu tive de igreja, aí me afastei, comecei a andar no "mundo" como eles pregam né, e daí conheci o "nagô", que foi o primeiro mundo que eu encontrei. Encontrei o nagô, conheci pessoas do nagô, fiquei muito tempo lá, me encantei por aquilo, mas aí também percebi que aquilo não era pra mim. Então procurei outra coisa, na qual se chama nação, aí fui pra nação "Kêtu", aonde me iniciei lá, tinha dezesseis anos, tem quatro já, eu vou fazer cinco agora no dia vinte e oito de abril.

23 INT. TEATRO/TESTE DE ELENCO E PERFORMANCE COM OLODUM - DIA

23

LEIDE SERAFIM OLODUM faz uma performance no palco do teatro. Depois dá um depoimento falando sobre mediunidade.

LEIDE SERAFIM OLODUM

É como se... Sabe quando tu leva um susto? A sensação em mim é assim. Sabe quando tu leva um "susto daquele", que parece que o coração explode dentro de você? É essa a sensação, a minha incorporação eu sinto assim dessa forma, a minha. Cada ser humano tem uma forma de incorporação, nem todos são iguais. Mas em mim, a minha incorporação, quando ela vem, independente de que seja orixá, que seja caboclo, que seja mestre, que seja Lebara, pombo-gira ou o que for, a minha incorporação, no meu eledá, no meu corpo, ela é sabe aquele susto... bum em você! E o teu coração parece que explodiu quando você... é isso. É essa incorporação, é assim que eu sinto.

24 INT. TEATRO/TESTE DE ELENCO COM EVEZ - DIA

24

EVEZ fala sobre militância negra, e sobre a sensação de estar fazendo um teste.

UD 110.

EVEZ

O que é ser do militante do movimento Hip Hop, velho... Militante do movimento Hip Hop é você acreditar que através da cultura, você consegue transformar pensamentos e vida de outras pessoas como, como foi transformada a minha mente, o meu pensamento de como ser um cidadão, além de ser o cidadão ser negro na sociedade, que é racista e preconceituosa. Ser militante é tá de encontro a esses pensamentos e quebrar essas barreiras, e conseguir levar informação pra outras pessoas. Acho que ser militante pra mim é isso, do movimento Hip Hop: levar o conhecimento e levar a cultura Hip Hop, que consiga chegar ao máximo de pessoas possíveis. (...)

Bicho, ser um jovem negro e morar numa cidade onde lá reside o grande Quilombo dos Palmares e saber da história de Zumbi, de Dandara, de Aqualtune e de outros líderes negros, que viveram naquela terra, é importante pra mim, falando pessoalmente pra mim, porque eu acredito que a cidade ela não tem essa identificação quanto ser uma cidade de luta, de liderança. Os jovens negros da minha cidade eles não se identificam como negro, como por muito tempo comigo também não era assim, eu não me identificava como negro. Foi a partir do movimento Hip Hop que fui tendo essa formação do que é ser negro, porque antes a gente estudava sobre Malcolm X e outros líderes negros dos Estados Unidos, da Europa, e surgiu a necessidade de estudar sobre os líderes negros da minha cidade e do Brasil no caso. Mas trazer mais pra cá e foi a partir daí que eu acabei me comunicando com a cultura da cidade, muito mais com a história do Quilombo dos Palmares, com a história do Zumbi, com a história da Dandara".



UD 111.

25 INT. TEATRO/SEQUÊNCIA DE PERFORMANCES - DIA 25

Inicia uma montagem com performances intercaladas de alguns personagens. EVEZ, MAX, SARA e LULINHA.

26 INT. TEATRO/ENTREVISTA COM LULINHA - DIA 26

LULINHA

O candomblé pra mim, mudou bastante a minha vida porque a nossa vida, a minha vida e a vida da minha família foi muito turbulenta porque a gente nunca teve uma casa, a gente nunca teve isso e minha mãe por ser muito fanática, não desmerecendo deus né, porque também sirvo bastante. Mas eu quero dizer assim, em questão de mudança, tipo quando eu tava na igreja era muita coisa, teve muitas confusões, a gente não tinha onde morar, a gente vivia invadindo casas de prefeitura, na qual tinha um certo tempo que eles iam lá e tiravam a gente, daquele jeito que eles acham no direito, "uma polícia vai pra fora mesmo e num sei o quê". E a minha vó, ela tinha uma casa lá no Selma Bandeira, uma casa de taipa que é aquelas de barro e a minha mãe tinha um terreno em outro lugar, que era o Mocambo, que a gente morava lá, ela vendeu aquele terreno e a gente foi morar em outro canto, tivemos que sair do Benedito Bentes, lá no Mocambo, porque o Benedito Bentes é enorme. No Mocambo propriamente dizendo, e fomos pro Selma Bandeira por conta do meu irmão que arrumou confusão pra lá, e acabou assassinando, aquelas coisas toda e a gente teve que sair de lá, corrido de certa forma e foi morar por trás da casa da minha vó, aonde a gente levantou um barraco de taipa e conseguimos passar um bom tempo lá. Aí a prefeitura mandou construir o primeiro conjunto, que foi o "Cidade Sorriso I", aí a gente

(MAIS)

UD 112.

LULINHA (CONT.)

invadiu lá também, botaram pra fora. Aí teve o "Cidade Sorriso II", também colocaram pra fora e isso a gente ficou, deixava o barraco lá e ficou esse tempo. A gente construía o barraco, ajeitava dum jeito, ajeitava de outro. Minha mãe, ela nunca trabalhou de carteira fichada, minha mãe ela é catadora de reciclagem. Hoje assim, eu falo porque através do candomblé eu consegui mudar tanto a minha vida como a vida da minha mãe, de certa forma, porque a gente não tinha uma casa, minha mãe... A primeira vez que a gente morava na gruta teve uma enchente, e derrubou a casa da minha mãe e ela fez aqueles cadastros e passou um bom tempo, um bom tempo, e ela nunca conseguiu ser contemplada. E depois eu entrei para o mundo do candomblé, a fé dela tava lá, e a minha também tava cá, tava do lado de cá. Então eu queria muito uma casa pra botar minha mãe dentro, eu queria ter um conforto que eu não poderia ter, entendeu? Hoje eu me sinto rico pra vista do que eu era.

27 INT. TEATRO/TESTE DE ELENCO MAX - DIA

27

MAX fala sobre sua mediunidade.

MAX

A minha vó que é mãe de santo e eu chamo ela de mãe (...) Cara, eu... Ela falava um dia tu vai incorporar e eu não acreditava muito. Eu ficava nervoso, teve até um dia que a gente tava tendo o culto lá, e ela tava cantando umas músicas lá, e eu comecei a chorar, abaixei a cabeça. Comecei a chorar do nada, sem saber o que era, fiquei muito transpirando pelas mãos. E ela falando: "Ó, ele tá em tu". Só que eu num permitia, tinha um certo medo. Aí foi um dia que eu aceitei mesmo de coração, aí comecei a incorporar. Assim, quem incorpora num vê nada né? Aí ela começou a falar pra mim: "Ó, tu pegou. Te falei o quê que tu ia pegar..." Aí até hoje. Cara, quem

(MAIS)

UD 113.

MAX (CONT.)

incorporou a primeira vez foi meu Exú, chamado "Gira Mundo". Ele incorporou em mim e as outras transformações, eu não me lembro muito, mas depois dele veio o "Tranca Rua".

28 INT. TEATRO/ENTREVISTA E PERFORMANCE JOELMA - DIA

28

Inicia a performance com Joelma no palco do teatro. Depois ela também fala sobre a sua relação com a dança.

JOELMA

Na graduação, a minha mãe tava sem trabalho, o meu pai também tava sem trabalho e eu fiz um empréstimo que ela me pediu pra gente poder comprar uma banca lá no mercado e ela passou um tempo vendendo sopa, bolo, essas coisas de comida né e frutas também. E aí tinha dia de sábado que era o dia que eu podia ir, porque os outros dias da semana eu tava estudando e tal, e não ia. Então todos os sábados eu ia pra lá também, comecei a vender junto com eles né, então eu ficava observando as mulheres trabalhando (...)

Mas eu nunca pensei na, nessa construção física contribuindo diretamente assim pra minha personalidade, mas com certeza tem disso né, a gente é uma construção do que a gente faz né, e a gente transborda isso de certa forma. Eu pareço ser, que as pessoas dizem que eu pareço ser, uma mulher forte, uma mulher séria, muita algumas vezes, mas eu também tenho um lugar de fragilidade assim, que talvez nem apareça né. Mas a dança ela, ela me traz uma confiança assim. É, eu acho que, é porque eu num tenho muita dúvida sobre a dança, é um lugar que não me deixa pensar muito assim. Eu sei que eu quero fazer, que eu vou fazer e eu sou muito certa disso, aí eu acho que ela contribui muito nesse lugar da personalidade.

UD 114.

29 INT. TEATRO/ENTREVISTA COM ALEXANDREA - DIA

29

ALEXANDREA (negro, 36 anos) fala sobre como a dança ajudou a destravar o corpo (psicologicamente).

ALEXANDREA

porque desde criança eu fui criado, minha sempre me criou falando que "negro quando não caga na entrada, caga na saída". Isso pode soar engraçado, mas não tem nada de engraçado. Isso durante muito tempo e até hoje em alguns momentos reverberam em mim assim. Eu fui estudar psicologia, então pude... Começa descobrir um pouco mais sobre a minha mente também e a mente se você não cuidar ele perturba, e leva você pra lugares não tão legais. E, então as falas dela normalmente eram essas falas assim, então entrar no universo da cultura africana tá sendo tirar um peso das minhas costas, assim, tá sendo descobrir o valor dessa cor, que ela durante muitos anos, né... Minha mãe fazia isso, mas eu já sofri preconceito em vários lugares, eu morei no Rio e era muito perceptível assim entrar no shopping e ver a senhora segurar a bolsa ou enfim, "n" coisas que acontecem. Eu estudava na PUC - Rio e a PUC - Rio normalmente globais, filhos de deputados estudavam naquela, estudam naquela universidade, e eu tive a oportunidade de também tá ali dentro, então a vida em algum lugar eu, venho né... Meus pais são analfabetos, então eu venho da periferia, sou de Bebedouro, criado lá, mas depois eu fui viajar pra outros lugares, e, mas a vida, talvez não por causa da arte, eu acabo entrando em lugares assim né, trabalhei alguns anos no municipal do Rio, aí tenho contato com a universidade da PUC, que é onde... Então, eu acabo, a vida acaba me levando também pra alguns lugares, onde eu percebo essa negritude, onde ela fica muito evidente e o quanto eu tinha preconceito. Não que eu não tenha mais, eu tenho, mas hoje em dia, tenho um pouco mais de (MAIS)

UD 115.

ALEXANDREA (CONT.)

consciência assim. Quando eu me percebo, me relacionando com alguém, por exemplo, se for uma pessoa branca e se você estiver esperto assim, se você tiver orientado, se você tiver conectado com você, você perceber que a pessoa tem algumas coisas que ela vai acabar deixando sair, e não é nem porque ela queira. Porque, o preconceito ele é, enfim, assim como o patriarcado, são coisas que vem de muitos anos sendo criadas e recriadas, inventadas e arduamente pela mídia, incentivadas a perpetuarem, né (...) Porque eu não me formo ator só, eu me formo uma pessoa. E esse processo todo, desse contato e descobrindo, inclusive como destravar questões pessoais, familiares, coisas que vinham no meu corpo e que até hoje algumas ainda existem, talvez menos atenuadas assim. Mas, que também essa relação com o corpo acaba trazendo novos desvelamentos assim.

ATO 2

30 INT. SALA DE ENSAIOS - DIA

30

Após a sequência de testes de elenco, sete dos personagens que apareceram anteriormente estão reunidos para uma primeira conversa com os instrutores GLAUBER XAVIER E FLÁVIO RABELO. São eles: LULINHA, JOELMA, EVEZ, SARA, MAX, LEIDE SERAFIM OLODUM e MAX. O instrutor faz uma breve apresentação. Eles reagem, comentando algumas coisas.

CORTA PARA:

O grupo faz um exercício coletivo, como na primeira cena do documentário "Corpo Vodú". Eles correm, se expressam, gritam. Vemos a maior parte da sequência pelo ponto de vista de SARA. A câmera está quase o tempo todo colada em seu corpo, captando os movimentos mais sutis, e as expressões de rosto. Subjetivamente, a condução do exercício deve ser uma narrativa em si mesmo. Deve evoluir até chegar ao clímax, e depois relaxar aos poucos, seguindo a cadência da música, até que todos relaxam completamente, "encontrando paz". A música a acaba.

31 INT. CASA DE SARA - DIA

31

SARA e Carla, sua mãe, que também é dançarina, estão sentadas no pátio da casa. Sara fez massagem nas pernas da mãe. Elas conversam. A preparação de elenco vai garantir que essa seja uma cena entregue, cheia de verdade, nas falas e nos silêncios. A maior parte do tempo

UD 216.

mãe e filha se comunicam pelo corpo. Uma comunicação cheia de afeto, ação e reação, e até uma pitada de sensualidade. A cena é sobre como essas mulheres têm uma relação especial de autoestima com seus corpos aos mesmo tempo lindos e fora dos padrões de beleza.

CORTA PARA:

Agora é a CARLA que faz a massagem em SARA. Elas continuam a conversa.

32 EXT. TERRAÇO DO CENTRO CULTURAL SINIMBU - DIA

32

No terraço do CÉU (Centro cultural da Ufal, prédio que tem uma vista ótima para a cidade), os dançarinos bebem e fazem os últimos preparativos para uma festa.

CORTA PARA:

Ainda é por do sol, mas a festa rola um movimento de começo de festa. Algumas pessoas dançam. Joelma e Evez estão encostados no muro que tem vista para a cidade. Eles conversam e brincam com o nome do lugar, Céu. Afinal, eles estão fazendo uma festa no Céu.

CORTA PARA:

JOELMA, SARA, EVEZ, MAX, ALEXANDREA, OLODUM e LULINHA, além dos instrutores FLÁVIO RABELO E GLAUBER XAVIER, além de alguns outros personagens do filme, estão numa no auge de uma festa no terraço. A sequência será composta pelos melhores flagrantes espontâneos da turma. A sensualidade da dança, dos flertes, as primeiras aproximações entre eles. Alguns terão bebido o suficiente para dançarem intensamente. A escolha da música certa no auge da animação, pode proporcionar um bom sequência (ou uma sequência decupada por mais de uma câmera). Uma música de referência para o sentimento da cena é "I Follow Rivers", de Lykke Li.

33 EXT. LAGOA MUNDAÚ - DIA

33

OLODUM faz um passeio de barco pela lagoa, conduzida por SEU NOEL, um pescador de 62 anos. Ela pergunta sobre a vida na lagoa. Se existe muita violência. Ele fala sobre alguns casos que presenciou, mas também fala sobre os espíritos que encontra quando pesca a noite. Ele diz que são espíritos de pescadores que não tem consciência que morreram.

34 EXT. TERREIRO DO PAI XOROQUÊ - DIA

34

LULINHA se consulta com um pai de santo incorporado com a entidade de um Preto Velho. Mas nós só vemos as sombras dos dois projetadas na parede. Lulinha está ajoelhado em reverência ao sacerdote. A entidade dá conselhos a Lulinha.

UD 217.

- 35 INT. TERRAÇO DA SALA DE ENSAIOS - DIA 35
- O instrutor FLÁVIO RABELO fuma um cigarro com MAX no terraço do prédio onde acontecem os ensaios. Flávio dá uma bronca no dançarino por ele ter faltado dois compromissos da produção. Fala o quanto acredita no talento dele, mas dá um sermão sobre comprometimento. Max pede desculpas e fala sobre o momento de reaproximação que está vivendo com o pai, que não o criou.
- 36 EXT. FEIRA DO BENEDITO BENTES - DIA 36
- LULINHA faz compras na feira. Ele escolhe o material para fazer um trabalho. Conversa com um feirante, escolhe frutas, folhas. Compra também uma galinha viva.
- 37 EXT. RUA DO BENEDITO BENTES - DIA 37
- ENAUURA, a mãe de Lulinha, num ponto de ônibus. Ônibus chega e ENAUURA SOBE.
- 38 INT. SALA DA CASA DE LULINHA - DIA 38
- JOELMA se consulta com LULINHA. Ele coloca os búzios para ela. Ele diz qual o santo dela. Fala sobre quais banhos deve tomar, etc. Joelma faz algumas perguntas e comenta similaridades entre características do seu santo e de sua personalidade.
- 39 INT. TERREIRO - DIA 39
- Lulinha introduz Joelma a um terreiro, apresentando a ela a dinâmica de algum ritual.
- 40 EXT. QUINTAL DA CASA DO PAI DE MAX - DIA 40
- Max está sentado numa mesa no quintal da casa de seu pai. Eles tomam cerveja e conversam sobre assuntos cotidianos. Mas a conversa evolui para a relação dos dois. O PAI de Max se desculpa por ter deixado o filho. Explica seus motivos.
- 41 EXT. ELEVADO DO CEPA - DIA 41
- SARA caminha pelo ELEVADO DO CEPA, uma travessia para pedestres na Avenida Fernandes Lima, a mais movimentada da cidade de Maceió. A seguimos num longo plano sequência que apenas a acompanha até chegar embaixo, enquanto ouvimos um rap sendo cantado no plano sonoro.
- 42 INT. CASA DE SHOWS DE UNIÃO DOS PALMARES - NOITE 42
- EVEZ está no palco de uma pequena casa de shows na cidade União de Palmares. Ele canta um rap de sua autoria, com uma letra política e

UD 218.

cheia de atitude. Na plateia estão os rappers e capoeiristas da cidade, e um público misto, que em parte está lá pela festa de reggae que vai rolar depois.

CORTA PARA:

Um DJ toca uma pedra do reggae periférico. EVEZ dança com a galera reggaeira, eles tem a cara da juventude de União dos Palmares, a terra de Zumbi.

43 INT. SALA DE ENSAIOS - DIA

43

OLODUM e o instrutor GLAUBER XAVIER estão sentados no chão da sala de ensaios. Eles conversam sobre a construção da performance. Trocam opiniões sobre o que pensam da lagoa. OLODUM compartilha suas primeiras impressões do que contato que teve.

CORTA PARA:

OLODUM e GLAUBER XAVIER continuam conversando. Mas agora eles estão deitados. Ela está deitada com a cabeça sobre a barriga dele, e segura um livro nas mãos. Ela lê um trecho.

LEIDE SERAFIM OLODUM

"Olorum pediu a Oxalá que criasse o homem para habitar a terra. Oxalá, no entanto, tentou de diversas maneiras, mas não conseguiu realizar essa tarefa. Tentou moldar o homem na areia. Não deu certo. Tentou fazê-lo usando apenas água. Também não funcionou. Por fim, já sem esperança, pediu ajuda ao orixá dos lagos, Nanã. Esta, por sua vez, desceu até as profundezas de um lago e trouxe lama para Oxalá, que moldou com destreza o corpo do ser humano. A vida, contudo, só veio depois que Olorum deu o sopro sagrado, o Enin".

Quando ela termina de ler o texto, eles ficam em silêncio por alguns segundos.

44 INT. CASA DO MAX - DIA

44

A cena é filmada pelo celular. MAX e a avó conversam na mesa da cozinha. Max conta da bronca que levou do instrutor. A avó dá conselhos a ele, e critica seu pai. Max pergunta o que deve fazer se a equipe pedir para incorporar. A avó explica porque ele não deve aceitar. Eles conversam sobre os limites e segredos da religião.

UD 219.

- 45 EXT. LAGOA - DIA 45
- OLODUM acompanha o trabalho de homens e mulheres descascando sururu. O processo é mostrado passo a passo, da limpeza a fervura, até o sururu ficar pronto para o consumo. Ela tenta ajudar como pode.
- 46 INT. CASA DE MAX - DIA 46
- A AVÓ de MAX incorpora. Agora ela fala como uma Pomba Gira. A entidade impõe a Max o seu destino. Relembra que ele é a encarnação de um grande sacerdote, o guru de sua família, e que ele não pode nunca desviar desse caminho. Se acontecer isso, ele vai morrer.
- 47 EXT. ILHA DA MIS SURURU OU RIO DOS REMÉDIOS - DIA 47
- OLODUM executa sua performance, que tem como elementos principais a água e a lama. Ela nada em meio ao mangue. Mergulhe no fundo da lagoa. É sua busca por encontrar a orixá NANÃ.
- 48 INT/EXT. VEÍCULO LEVE SOBRE TRILHOS - DIA 48
- É o pôr do sol do filme. SARA está sentada no banco de um VLT, no mesmo lugar onde estava sentada na cena anterior do trem. Mas agora está sozinho. Ela se levanta. Continua a viagem em pé, segurando no ferro de apoio. Sara inicia uma performance de dança dentro do VLT. A performance começa sendo vista de dentro do VLT, e depois do ponto de vista de um DRONE, em movimento e velocidade sincronizada com o trem, mostrando a ação por uma janela. A sequência termina com o drone se distanciando do trem ao som da música, mostrando o pôr do sol. O som de uma rezas surge no plano sonoro.
- 49 INT. BARRACÃO DO TERREIRO - NOITE 49
- Está acontecendo um ritual no terreiro de limpeza no terreiro. JOELMA participa. Ela toma um banho de pipoca. LULINHA, com seu traje de pai de santo, conduz ritualisticamente a "iniciação".
- 50 INT. CASA DE JOELMA - NOITE 50
- JOELMA está em casa, dormindo em sua cama. Os globos oculares se movem sob as pupilas.
- 51 EXT. RUAS DO CENTRO - NOITE 51
- Uma decupagem de ruas do centro da cidade, completamente vazias, durante a madrugada. Os únicos sinais de vida são um cachorro viralata, e um morador de rua. No meio da sequência surge um cavalo

UD 220.

solto. A câmera o segue num plano sequência, acompanhando o ritmo de seu trote. O cavalo anda até chegar à praia. A referência é a sequência do cavalo do curta "Tremor", de Ricardo Alves Jr. (goo.gl/BLMz5W)

52 INT. CASA DOS PERSONAGENS, TERREIRO OU TEATRO - NOITE 52

Esta sequência é um espelhamento da sequência em que as três entidades falam. Agora utilizaremos um procedimento inverso. Quem fala agora são os três médiuns, se comunicando com suas entidades ou orixás. Eles farão uma reza, um pedido, um recado. O enquadramento será parecido, porém seus rostos serão iluminados do lado direito.

ATO 3

53 INT. SALA DE PREPARAÇÃO DO TERREIRO - NOITE 53

Com a ajuda das ogans do terreiro, LULINHA veste a indumentária de seu Orixá. O ritual é lento. Ele vai colocando peça por peça, diante do ESPELHO. Ele termina colocando o adereço de cabeça.

54 INT. BARRACÃO DO TERREIRO - NOITE 54

Durante um toque de orixá, LULINHA entra no barracão vestido com a indumentária de seu Orixá. Ele dança incorporado. A câmera explora seu corpo em planos fechados, muito próximos da pele, dos olhos, da boca, do dorso.

55 EXT. MATA - DIA 55

Por volta das 4h30 da manhã, quando o dia começa a nascer, um grupo de ogans leva um trabalho até a mata, enquanto rezam e cantam. Ouvimos o som de pássaros. Na penumbra é possível ver apenas silhuetas dos ogans em meio às árvores. Eles deixam o ebó e depois vão embora. O sol nasce.

CORTA PARA:

Em outro local da mata, a câmera observa uma SERPENTE se esforçando para engolir lentamente um SAPO.

56 INT. GALPÃO - DIA 56

No centro de um grande galpão e iluminada por um foco de luz, JOELMA faz uma performance minimalista, com movimentos e ruídos animais, que de algum modo dialogam com a imagem anterior da serpente e do sapo. Ela está engatinhando muito devagar, no chão. Atrás dela, as paredes são iluminadas por projeções. No primeiro momento da performance as paredes permanecem brancas, sem nenhuma informação. Joelma se levanta aos poucos. Quando finalmente fica em pé, a luz marca sua sombra no chão. O enquadramento dá bastante evidência a sombra. A dançarina faz alguns movimentos sutis. Quando ela para, sua sombra se move sozinha, saindo do chão e indo para a

UD 321.

parede. A partir desse momento, a sombra de Joelma é representada pela projeção. A performance passa a girar em torno de um jogo entre Joelma e sua sombra. Primeiro a sombra acompanha fielmente os movimentos da dançarina. Depois ela se liberta. A dançarina interage com a sombra de diversas formas. A sombra cresce, fica muito maior que ela. É preenchida por cores e signos. Agora é Joelma quem tenta acompanhar a sombra, mas não consegue. Joelma fica exausta e desiste. A sombra explode, formando uma nuvem de partículas que entra no corpo de Joelma pela suas costas. Seu peito se contrai reagindo ao impacto.

57 EXT. MATA - DIA/CHUVA 57

Um plano médio mostra algumas árvores na mata, no mesmo local onde a serpente engoliu o sapo. Mas nenhum dos dois está mais lá. Começa a chover. A água da chuva molha o chão e as folhas das árvores. Ouvimos o som de trovões. A partir daqui a chuva estará presentes em todas as cenas. Seja mais forte ou fraca, seja com raios ou trovões, seja apenas presente no plano sonoro.

58 EXT. CAMPO DE FUTEBOL DE SÃO LUZIA DO NORTE - DIA 58

O campo de futebol de Santa Luzia do Norte, onde SARA fez a dinâmica com jovens da comunidade, agora tem crianças jogando futebol. Mas as crianças desistem de jogar por causa da chuva.

59 EXT. CENTRO DA CIDADE - DIA 59

Chove numa rua do centro. Um travelling passeia pela fachada de uma loja até revelar um grupo de pessoas se aparando da chuva, amontoadas embaixo de um marquize;

60 EXT. LAGOA - DIA/NOITE 60

OLODUM está no barco na lagoa, assim como na primeira sequência do filme. Porém agora é final de tarde e está chovendo. Ela usa o guarda-chuva.

61 INT. CASA DE EVEZ - NOITE 61

A câmera de celular mostra que EVEZ está sentado em sua cama. Ouvimos o som de chuva. Ele fica algum tempo pensativo. Ele veste uma camisa e sai do quarto.

CORTA PARA:

Evez está sentado na sofá de casa, com seus pais, assistindo televisão. Ele está vestido com uma jaqueta. Ele deita a cabeça sobre o corpo da mãe, num chamego infantil. Uma família de negros do interior alagoano em sua intimidade cotidiana. O telejornal mostra uma sucessão de notícias trágicas. Na televisão, o mundo está derretendo. Um recorte de três notícias do Jornal Nacional dá um dramático panorama do país. Mas o som da chuva vai

UD 322.

ficando mais forte, a ponto de de tornar a televisão inaudível. eles escutam um barulho vindo da cozinha.

CORTA PARA:

EVEZ vai até lá e percebe que uma tela quebrou. Coloca um balde numa pingueira. Falta energia na casa. A família acende velas. Na penumbra, eles conversam sobre alguns assuntos cotidianos.

- 62 EXT. RUA DE UNIÃO DOS PALMARES - NOITE 62
- Evez pega um guarda chuva e decide sair de casa, mesmo diante do temporal. O vento fica cada vez mais forte, fazendo com que seu guarda-chuva quebre, invertendo de sentido.
- 63 EXT. MERCADO DA PRODUÇÃO - NOITE 63
- As barracas do mercado da produção estão vazias. A chuva cai sobre os tetos de alumínio, fazendo um forte ruído. Um morador de rua procura abrigo numa parte coberta do mercado.
- 64 INT. QUARTO DE JOELMA - NOITE 64
- JOELMA está deitada em sua cama, enrolada com um cobertor. Ela pega o celular. Manda uma mensagem para seu flerte/namorado falando sobre chuva e afeto. As "cetinhas" do whatsapp mostram que a mensagem não foi entregue ao destinatário. Ela espera um pouco. Olha o celular de novo. Nada.
- 65 EXT. RUA DE UNIÃO DOS PALMARES - NOITE 65
- EVEZ luta cada vez mais com o vento. A ventania cresce a ponto dele ter dificuldade de avançar.
- 66 INT. ÔNIBUS/CENTRO DE MACEIÓ - NOITE 66
- Um vendedor ambulante anuncia suas balas no ônibus noturno. Poucas pessoas dão importância. O homem entrega balas para os passageiros que aceitaram. Depois senta ao lado de MAX, que está com fones de ouvidos. Max tira o fone, numa demonstração de educação. Eles conversam sobre a chuva. O vendedor puxa assunto com Max. O homem fala que está preocupado com seus filhos, desamparados nessa chuva. Max faz um comentário qualquer, depois decide descer do ônibus. Puxa a corda.
- 67 EXT. RUA DO CENTRO - NOITE 67
- Numa plano sequência, a câmera acompanha MAX descendo do ônibus e caminhando por uma rua escura e deserta do centro de Maceió. Está chovendo. Ele enfrenta a chuva. Passa por uma esquina, onde um EXU está fumando um cigarro. Vemos a "entidade" apenas de relance. Ele segue andando pela madrugada escura.



UD 323.

68 INT. QUARTO DE JOELMA - NOITE

68

JOELMA está novamente em sua cama, curtindo a solidão. Ela pega novamente o celular, mas nem olha para o "whatssap". Abre o "spotify" e escolhe uma música. Coloca os nomes no ouvido. Inicia uma música pop com uma pegada da nova música negra contemporânea.

69 EXT. RUA DE UNIÃO DOS PALMARES - NOITE

69

A música de JOELMA continua no plano sonoro. EVEZ está amparado pelo toldo de uma loja. Continua ventando e chovendo. Alguns carros passam. Os motoristas olham para ele. Evez se incomoda com sua camisa encharcada. Tira a camisa. Depois de alguns segundos de dúvida, ele vai até a o meio da rua e segue andando pela rua debaixo da chuva.

70 EXT. RUA DO CENTRO - NOITE

70

A música de JOELMA segue dominando o plano sonoro. MAX está parado no meio de uma rua escura do centro de Maceió. Ele começa a dançar. A sequência tem como referência o videoclipe da música "Drope The Game", de Flume e Chet Faker. MAX se movimenta pela rua com atitudes performáticas. Alguns carros passam. Ele desvia, mas continua dançando. A música guia seus movimentos pelo escuro da noite. A chuva vai ficando mais forte, mas ele resiste e continua dançando. Seus movimentos acompanham o crescendo da chuva, ficando mais fortes. Do mesmo modo, a música também acompanha o ritmo da chuva. O som da tempestade chega ao seu ápice, e começa a diminuir, assim como o ritmo da dança. A música para. A coreografia para. E chuva começa a parar.

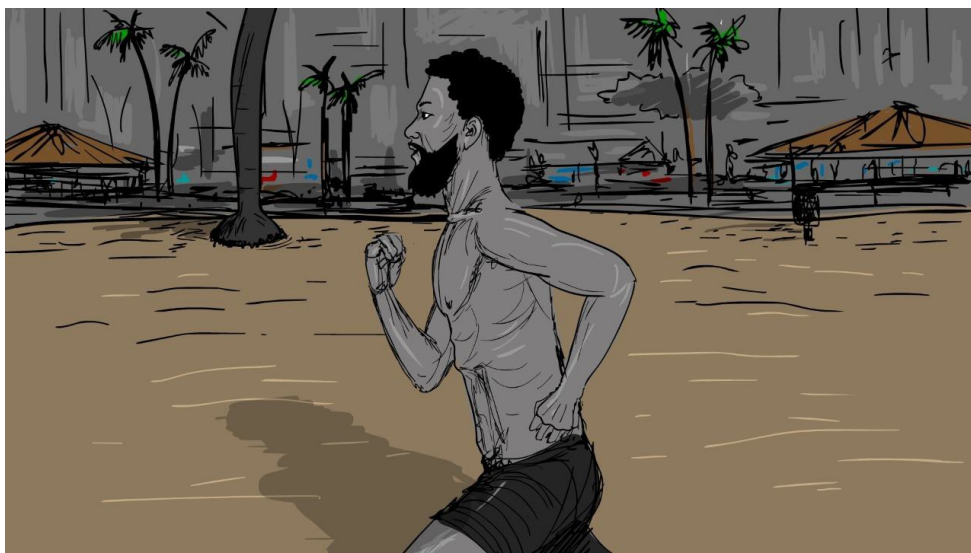
71 EXT. MIRANTE COM VISTA PANORÂMICA PARA A CIDADE - NOITE

71

Um grande plano geral mostra uma vista panorâmica da cidade de Maceió. O som da chuva vai diminuindo aos poucos, assim como as gotas d'água que caem. Quando o som de chuva acaba, deixando um silêncio na imagem, surge o crédito de direção do filme. Sobem os créditos finais.

CRÉDITOS FINAIS.

ANEXO 2 – Imagens de storyboard de *Cavalo* (2020)



Copyright © 2006
Cecília Almeida Salles

Editora
Eliane Alves de Oliveira

Conselho Editorial
Betritz Olinto (Unicentro)
José Miguel Arias Neto (UEL)
Márcia Motta (UFRJ)

Localização 2 de 3160

0%

Diagramação
Editora Horizonte em
Palatino 10,5/14

Conversão Digital
Digitaliza Brasil

Editora Horizonte
Rua Geraldo Pinhata, 32 sl. 3 – Jd. Alba
13280-000 – Vinhedo – SP
Tel.: (19) 3876-5162
contato@editorahorizonte.com.br
www.editorahorizonte.com.br

Localização 14 de 3160

1%