

## **Inventando Amélia**

### **Contra colonização e poetnografias para vozes silenciadas**

Jordana Dolores Peixoto

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiás, Brasil

Renata de Lima Silva

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiás, Brasil

#### **Resumo**

O objetivo deste artigo é realizar uma discussão sobre processo de criação em artes cênicas a partir de subsídios técnicos, poéticos e simbólicos presentes nas manifestações da cultura popular brasileira, apresentando este caminho como possibilidade para a descolonização dos saberes, do corpo e das criações em arte. Tal discussão é feita através da descrição e reflexão sobre o processo de criação da performance *Inventando Amélia*, elaborada a partir da noção de *poetnografias dançadas*, que propõe a construção de dramaturgias do corpo a partir de um olhar sensível voltado para manifestações da cultura popular, mas também para as performances do cotidiano.

**Palavras-chaves:** processo de criação; cultura popular brasileira; capoeira angola

#### **O que dançaram e cantaram nossos antepassados?**

Este artigo tem por objetivo apresentar e construir uma reflexão sobre o processo de criação da performance *Inventando Amélia*, elaborada a partir e no decorrer da disciplina Tópicos Avançados em Performances Culturais II – Processo de Criação em Dança, ministrada pela professora doutora Renata de Lima Silva<sup>1</sup> no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás no primeiro

---

<sup>1</sup>Renata de Lima Silva é professora do curso de Licenciatura em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás, líder do Núcleo de Pesquisa e Investigações Cênica Coletivo 22, membro do Grupo Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Rituais, Brincadeiras e Vadiagens. É Doutora em Artes (2010) pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Unicamp. Também na Unicamp, defendeu a dissertação de mestrado (2004). Mesma universidade em que em 2001, conclui a graduação em Dança (bacharelado e licenciatura). É capoeirista da Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô e diretora artística do Núcleo de Dança Coletivo 22.



semestre de 2019. Esta mesma disciplina compõe a grade curricular do curso de Licenciatura em Dança com o nome de Metodologia de Ensino e Pesquisa em Dança II, ofertada aos estudantes do 5º período do curso, de maneira que a turma era composta por estudantes da graduação e da pós-graduação.

Em linhas gerais, o percurso proposto pela disciplina perpassa por um estudo prático acompanhado de reflexão teórica, sobre processo de criação em artes cênicas a partir de elementos da cultura popular brasileira. Cada estudante deveria buscar tais elementos a partir do levantamento de um inventário pessoal, de pesquisa de campo impulsionada por informações do próprio inventário, e de laboratórios práticos de criação que foram realizados durante os encontros semanais da disciplina. O processo artístico pedagógico vivenciado na disciplina tinha como proposta a criação de cenas curtas individuais, e a elaboração de oficinas, criadas e realizadas em grupo, onde fossem compartilhados os subsídios técnicos, poéticos e simbólicos descobertos e experimentados na criação de cada performance. No entanto, a segunda parte do processo vivenciado na disciplina, referente às oficinas, não será abordada neste artigo, que tem seu foco no processo de criação da performance *Inventando Amélia*.

A escolha por buscar na cultura popular brasileira subsídios técnicos, poéticos e simbólicos para um processo de criação em artes cênicas vai na contramão das concepções hegemônicas eurocêntricas de construção de conhecimento e criação em arte e reflete uma perspectiva que está engajada com a descolonização dos saberes e da arte. Tal perspectiva carrega desafios que foram vivenciados na disciplina a medida que se fomentava nos encontros em sala de aula reflexões sobre identidade, diversidade, ancestralidade, etnocentrismo, colonização e racismo, dentre outras temáticas.

No intuito de refletir e ampliar o entendimento sobre o conceito de cultura popular, a partir da concepção de que trata-se de um conceito vivo e dinâmico, fomos desafiadas(os) a construir um conceito de cultura popular que estivesse relacionado com nossas vivências, práticas e histórias pessoais. Tal desafio inevitavelmente nos levou a pensar sobre nossas próprias identidades, múltiplas e híbridas identidades brasileiras, constituídas nos rastros dos complexos processos de colonização e contra colonização que marcam a história do Brasil, elucidados por Bispo (2015, p.47):

Vamos compreender por colonização todos os processos etnocêntricos de invasão, expropriação, etnocídio, subjugação e até de substituição de uma cultura



pela outra, independentemente do território físico geográfico em que essa cultura se encontra. E vamos compreender por contra colonização todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios. Assim sendo, vamos tratar os povos que vieram da África e os povos originários das Américas nas mesmas condições, isto é, independentemente das suas especificidades e particularidades no processo de escravização, os chamaremos de contra colonizadores. O mesmo faremos com os povos que vieram da Europa, independentemente de serem senhores ou colonos, os trataremos como colonizadores.

As provocações que nos serviram como ponto de partida para a construção de um conceito de cultura popular que estivesse relacionado com nossas identidades foram as perguntas: o que dançaram e cantaram nossos antepassados? Onde está a cultura popular na história das nossas famílias? Então, com estas perguntas mergulhei em distintas narrativas de minhas famílias, buscando a cultura popular brasileira que pulsa em minha história, memória, ancestralidade e corporeidade. A principal finalidade deste mergulho era buscar estímulos para fazer meu corpo dançar, narrar, contar, criar.

Foi utilizada como procedimento metodológico deste processo de criação a noção de *poetnografias dançadas*, apresentada por Lima e Silva (2014, p.155) como “dramaturgias do corpo construídas no ato e efeito de absorver do cotidiano e/ou rituais, elementos para a criação de dança por meio de pesquisa de campo e de investigação em laboratórios de criação”. A partir desta noção, fui à campo buscando escutar e sentir as vozes e corpos contra colonizadores de minha própria ancestralidade. Poetizar ou poetnografar as vozes e corpos de minhas antepassadas e antepassados seria uma maneira de reinventar à mim mesma, no diálogo entre passado, presente e futuro, ressignificando identidades que tantas vezes foram atacadas, oprimidas e silenciadas por distintos processos de violência colonizadora que, no entanto, não conseguiram destruí-las, conforme explica Bispo (2015, p.37):

O processo de escravização no Brasil tentou destituir os povos afropindorâmicos de suas principais bases de valores socioculturais, atacando suas identidades individuais e coletivas, a começar pela tentativa de substituir o paganismo politeísta pelo cristianismo euro monoteísta. No plano individual, as pessoas afropindorâmicas foram e continuam sendo taxadas como inferiores, religiosamente tidas como sem almas, intelectualmente tidas como menos capazes, esteticamente tida como feias, sexualmente tidas como objeto de prazer, socialmente tidas como sem costumes e culturalmente tidas como selvagens. Se a identidade coletiva se constitui em diálogo com as identidades individuais e respectivamente pelos seus valores, não é preciso muita genialidade para compreender como as identidades coletivas desses povos foram historicamente atacadas. No entanto, na perspectiva da resistência cultural, essas identidades vêm sendo ressignificadas como forma de enfrentar o preconceito e o etnocídio praticado contra povos afro-pindorâmicos e os seus descendentes.



## **Mergulho nas memórias e identidades**

Na busca das vozes e corpos a serem poetizados neste processo, voltei meu olhar para minhas famílias materna e paterna, e a verdade é que nelas cabem muitos Brasis. Somos Minas Gerais, Mato Grosso do Sul, Rio Grande do Sul, Alagoas, São Paulo... Somos negras(os), indígenas e brancas(os). Levando em conta somente as gerações mais recentes, pescamos nos rios da região do Pantanal, trabalhamos nas minas e lavamos roupas de mineiros em Minas Gerais. Ajudamos as pessoas nos seus últimos momentos de vida com o poder das orações. Auxiliamos à mulheres que necessitavam interromper gravidezes indesejadas, curamos pessoas de distintos males e benzemos crianças com o conhecimento sobre o poder das plantas e ervas. Cantamos, sambamos, batucamos e costuramos as fantasias da escola de samba. Plantamos, colhemos, cozinhamos e criamos galinhas... Bebemos cachaça, café, chimarrão e tereré...

Que caminho tomar diante de tantas identidades? Por interessar-me particularmente por questões ligadas a experiência da mulher na sociedade, pensei em princípio nas mulheres da família. Mas antes de tomar qualquer decisão eu deveria ir à campo e, neste caso, o campo a ser investigado era minha própria família.

Sendo assim, comecei por minha mãe, Solange, uma pessoa que tem verdadeiro fascínio por guardar memórias. Ela guarda livros, cadernos, fotos, cartões postais e cartas antigas. Guarda roupinhas de quando eu, minha irmã e meu irmão éramos bebês, guarda nossos dentes de leite, nossos cordões umbilicais. Acredito nunca tê-la visto dançar, e só me lembro de escutá-la cantando para nos fazer dormir. Lancei à ela as provocações desta investigação: o que cantavam e dançavam meus antepassados? Perguntei sobre ela mesma, mas também sobre minha avó e meu avô e demais familiares, e a resposta que obtive foi a de que ela não sabia de ninguém na família que cantasse, dançasse ou estivesse conectado de maneira significativa a alguma manifestação da cultura popular.

Apesar de não ter memórias de cantos e danças, minha mãe me forneceu fotos antigas de nossa família e cartas de minha avó paterna e meu avô paterno. As cartas são todas direcionadas a meu pai, foram escritas entre os anos de 1967 e 1982, e apresentavam distintas letras, já que eram certamente ditadas, pois Dona Amélia e Seu Wilson não sabiam escrever.

A partir da leitura das cartas fornecidas por minha mãe, seu Wilson, me avô paterno, a despeito de meu interesse inicial pelas mulheres da família, protagonizou por um tempo





minha pesquisa. Suas cartas contavam histórias de maneira muito detalhada e peculiar, assim como ele fazia também presencialmente. Eu realmente não me lembro, porque quando ele faleceu eu tinha somente cinco anos e o encontrava apenas uma vez por ano, mas grande parte da família tem o mesmo relato sobre meu avô Wilson: um homem calmo, trabalhador, muito inteligente e comunicativo e que passava muitas horas na posição de cócoras, assim como aparece na fotografia abaixo, na qual apareço em seus braços, juntamente com minha prima, irmão e primos ao seu redor, na frente da casa em que vivia na cidade de Nova Lima (MG)



A escolha pela figura de meu avô como principal inspiração e voz-corpo a ser poetizado, neste momento do processo, se deu a partir do cruzamento que construí entre dois elementos marcantes de sua corporeidade, personalidade e história de vida, com elementos de minha própria corporeidade e trajetória com a cultura popular e a arte. Os dois elementos que escolhi para trabalhar a partir da figura de meu avô Wilson foram o fato de ser ele um contador de histórias, tanto pessoalmente, como através de suas cartas, e a posição de cócoras, na qual ele passava horas a fio.

Atualmente, contar histórias é uma de minhas profissões. Desde 2008 me proponho a pesquisar e desenvolver trabalhos no âmbito profissional da narração/contação de histórias



e no denominado teatro narrativo, uma dentre outras tendências da produção teatral contemporânea. Desta maneira foi quase irresistível relacionar minha própria história com a de seu Wilson.

O segundo elemento escolhido a partir da corporeidade de meu avô, a posição de cócoras, chegou em meu processo de criação através de uma relação que estabeleci com a cocorinha, nome dado à posição de cócoras no contexto da capoeira. O intento de estabelecer esta relação deveu-se ao meu desejo de trazer para dentro do processo de criação os subsídios técnicos poéticos e simbólicos da capoeira angola, manifestação cultural brasileira que vivencio, pratico, estudo desde 2004 e que no momento atual é tema de meu projeto de pesquisa de mestrado, até o momento denominado: *Confluências entre o teatro e a capoeira angola – caminhos para pensar o processo de criação em teatro e a formação de atrizes e atores narradores*.

### **A capoeira angola**

A capoeira é uma manifestação cultural brasileira que articula em sua prática diferentes linguagens e expressões incluindo a dança, a música, a dramatização, a brincadeira, o jogo e a espiritualidade. Entre diferentes formas de expressão dessa prática, compreende-se a capoeira angola como uma vertente da capoeira, que se caracteriza como tal a partir de um discurso sobre tradição estabelecido num vínculo orgânico de caráter mítico e histórico, com sua ancestralidade africana.

A investigação da prática da capoeira angola como fundamento para a preparação de artistas da cena tem se dado de maneira empírica em minha trajetória como atriz e contadora de histórias profissional desde 2004, ano de meu encontro com o Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, liderado por Plínio César Ferreira dos Santos, o Mestre Plínio<sup>2</sup>. A percepção de que a vivência na capoeira seria muito significativa para o amadurecimento de meu trabalho como atriz/narradora se deu à primeira vista e ao longo dos anos essa intuição se confirmou, sendo a capoeira angola o principal suporte de meu trabalho artístico nos últimos quinze anos.

---

<sup>2</sup>Mestre Plínio teve parte de sua formação com Mestre Gato. Em 1998, Professor Plínio recebe das mãos de Mestre Jogo de Dentro o certificado de Contra Mestre de Capoeira Angola e no ano de 2007, recebe novamente das mãos de Mestre Jogo de Dentro, o Título de Mestre de Capoeira Angola, consagração já reconhecida pelo grupo que fundou em 1993, tal e qual pela comunidade da capoeira e muitos Mestres de Capoeira Angola e Regional. (Silva, 2012)



Desta maneira, a despeito de a prática de capoeira não ter uma relação direta com as vivências de minhas antepassadas e antepassados mais próximos, pensei ser indispensável as contribuições do arsenal de subsídios oferecidos pela capoeira angola neste processo de criação. Da mesma forma, acredito que seria impossível que os mesmos não estivessem presentes, na medida em que tais subsídios técnicos, poéticos e simbólicos já integram fortemente minha corporeidade e repertório de criação.

### **Laboratórios práticos de criação - poetnografando memórias e identidades**

O processo dos laboratórios de criação foi conduzido a partir de algumas noções básicas da *instalação corporal*, metodologia destinada à preparação corporal de artistas e amplo instrumento em processos de criação, desenvolvida e sistematizada por Silva (2012, p.125):

A Instalação Corporal consiste no módulo básico da preparação corporal nesse estudo, nomeado dessa maneira por ser uma espécie de “preparação da preparação”. Na língua corrente, instalar refere-se à ideia de dispor algo para funcionar, sendo a instalação o ato ou efeito de instalar – a disposição de objetos no lugar apropriado. Aqui, a instalação é vista como um trabalho de consciência corporal de transformação do corpo (simplesmente corpo ou corpo cotidiano) em um corpo diferenciado, em um processo de se aliar à imagem de si e a sensação de si através de exercícios que acionam um tônus muscular, respiração, equilíbrio e concentração, distintos do cotidiano. Instalando-se assim um corpo diferenciado (extra-cotidiano) que no caso das artes cênicas é a própria possibilidade para o transbordamento em um corpo-subjétil.

Outro conceito que foi norteador dos laboratórios de criação é o de *poetnografias dançadas*, já citado neste artigo, inaugurado por Lima e Silva (2014), que propõe a construção de dramaturgias do corpo a partir de um olhar sensível voltado para manifestações da cultura popular, mas também para as performances do cotidiano.

Durante as práticas, a partir da experimentação de algumas bases da *instalação corporal*, fomos estimuladas a buscar e desenvolver matrizes de movimentos que se tornariam alimentos para nossas cenas. Tais matrizes seriam os fios da trama de uma dramaturgia corporal e deveriam ter uma relação orgânica com nosso inventário pessoal e o conceito de cultura popular que cada estudante-artista estava construindo na relação com sua história, memória, identidade e ancestralidade.

Como subsídios para nossas investigações, os laboratórios nos propunham viagens por nosso imaginário. Assim, utilizando o corpo e a imaginação como mediadores de relações entre o passado e o presente, percorremos variados territórios, caminhando pela





terra ou tomando banho de chuva. Nos relacionamos com a terra e seu poder de criação, com os distintos elementos da natureza e também com o universo do trabalho em ações como lavar roupa, plantar, pescar, abrir caminho pela mata com facão.

No decorrer dos laboratórios práticos de criação me propus a experimentar de distintas maneiras as cócoras de meu avô, auxiliada por subsídios técnicos das movimentações da capoeira angola, e alguns frutos destas investigações integraram a cena criada e apresentada no fim do processo. No entanto as relações com histórias e cartas de meu avô não encontraram muito espaço em minhas experimentações, de maneira que aos poucos este elemento foi sendo abandonado.

Durante as vivências em laboratório, outros elementos foram surgindo, como a cegueira de meu avô e experimentações corporais a partir desta cegueira, mas também, e principalmente, a figura de minha avô Amélia, sua companheira, que surgiu “roubando a cena” de meus desejos e improvisações cênicas. As poucas informações que eu possuía sobre ela até o início dos laboratórios de criação começaram a se fazer muito presentes nos momentos de improvisação, de maneira que voltei à campo com o propósito de saber mais sobre ela, embora não tivesse todavia desistido de trabalhar com as histórias de seu Wilson.

### **Conhecendo e reconhecendo Amélia**

Convivemos pouco, Dona Amélia da Conceição minha avó paterna, e eu. Nos víamos uma vez ao ano até meus quatorze anos, quando ela faleceu. Ela vivia em Nova Lima (MG) onde íamos todos os anos, minha mãe, meu pai, meu irmão e minha irmã no período do carnaval, acompanhar e viver o desfile da escola de samba Monte Castelo, com a qual muitas pessoas de minha família eram envolvidas naquele momento. Não me recordo de muitas coisas, mas me lembro, e posso ver em muitas fotografias, da alegria com que eu vestia as fantasias cheias de plumas feitas por minha tia Toninha que costurava para a escola desde os seus doze anos de idade. Todos os anos eu desfilava na mesma ala, juntamente com minhas primas e outras garotas filhas de integrantes da escola.

Minha experiência com a escola de samba Monte Castelo durou cinco anos e foi a primeira experiência concreta e contundente que tive com uma manifestação da cultura popular brasileira. Uma experiência rica e marcante, eu amava o carnaval. Minha avó Amélia nem tanto... Em sua concepção era muito dinheiro gasto com pluma e lantejoulas. Além disso, ela também se incomodava bastante com o tempo que minha tia Toninha “perdia” se





dedicando à escola de samba. De acordo com a maneira de pensar de minha avó, minha tia deveria dedicar-se somente à sua casa e à seus filhos.

As poucas memórias e informações que eu tinha sobre vó Amélia até então, além de que realmente não apreciava a participação de sua família no carnaval, eram de que foi uma mulher nascida e criada na roça em uma localidade chamada Cocho d'água, no município de Rio Acima (MG). Foi para Nova Lima já adulta, trabalhar como empregada doméstica em uma casa no centro da cidade. Em pouco tempo conheceu seu Wilson, que trabalhava como eletricitista na prefeitura, e se casaram. Sempre ouvi dizer que era uma mulher muito severa com os filhos e seus “métodos educativos” eram mesmo na base da surra. Ouvi dizer que mascava fumo, tomava cachaça, sabia curar tudo quanto é doença com chás, plantas e rezas, e que era chamada por toda a cidade para realizar uma função chamada “ajudar a morrer” que eu realmente não tinha ideia do que se tratava.

Com estas informações fui a campo novamente. A primeira ação foi uma conversa presencial e curta com meu pai, Antonio, que também nunca vi ou não me lembro de haver visto, dançando ou cantando. Lancei à ele as mesmas provocações que havia lançado à minha mãe: o que cantavam e dançavam meus antepassados? A resposta que obtive foi a de que, além do envolvimento com a Monte Castelo, ele não sabia de mais nada. E é curioso pensar que ele mesmo, a despeito de estimular a participação de suas filhas e filho, nunca desfilou na Monte Castelo. Outro fato que me deu conta, foi o de que meus familiares estavam muito envolvidos na organização da escola, alguns tocavam na bateria, minha tia costurava as fantasias, mas só as crianças dançavam.

Perguntei a meu pai mais especificamente sobre as lembranças que ele tem sobre minha avó e meu avô e o tom de encantamento com que falou sobre seu Wilson foi bem diferente do tom desinteressado, bastante atravessado de concepções machistas sobre o mundo, com que falou sobre dona Amélia. Esse encontro com meu pai fez voltar de imediato meu interesse inicial pela história das mulheres da família, e da experiência das mulheres em nossa sociedade patriarcal de maneira geral. Neste dia dona Amélia tornou-se definitivamente a protagonista de meu processo de criação. Seria o seu corpo-voz negro o escolhido para ser poetizado nesta criação.

A segunda parte do trabalho de campo voltado especificamente à minha avó paterna, foram duas longas conversas com minhas tias Toninha e Terezinha, filhas de dona Amélia.



Como elas vivem no Estado de Minas Gerais, respectivamente nas cidades de Nova Lima e Rio Acima, as conversas foram ao telefone. Felizmente as duas tias, diferentes de dona Amélia que era uma mulher de poucas palavras, gostam muito de falar. Talvez sejam comunicativas como seu Wilson, gostam muito mesmo de contar histórias e foram telefonemas de quase duas horas cada um.

Com as memórias e histórias de minhas tias Toninha e Terezinha, comecei a “inventar Amélia” em mim. Escutei muitas histórias das surras que tomavam, contaram que de fato era uma mulher muito severa, muito brava e segundo suas filhas, quando ela tomava cachaça, o que fazia todos os dias, a braveza se acentuava. Mas também segundo minhas tias, dona Amélia era procurada por toda a cidade para receitar as plantas e chás adequados, ajudando as pessoas a se curarem de todo tipo de doença. Ela também era procurada por muitas mulheres que necessitavam interromper gravidezes indesejadas pois sabia os chás adequados para este procedimento. No entanto, em algum momento interrompeu esta prática de auxiliar nos abortos, indo confessar-se e pedindo perdão à Deus. Era muito católica e devota de Santo Antônio e Nossa Senhora Aparecida.

Também era minha avó Amélia que “ajudava a morrer” em Nova Lima. O procedimento, que me foi explicado por minha tia Toninha, consistia em acompanhar os últimos momentos de vida de distintas pessoas que morriam em suas casas, realizando funções como deixar o corpo em posição adequada, colocar um crucifixo nas mãos da pessoa, fechar boca e olhos da pessoa que estava morrendo, rezar e até mesmo ser a porta-voz de segredos familiares.

Dona Amélia mascava fumo, plantava e cuidava de suas ervas especiais, cuidava da casa, cozinhava doces maravilhosos, lavava roupa dos mineiros que trabalhavam na mina de Morro Velho, na bica que tinha no fundo do quintal de sua casa. Gostava de usar vestido estampado, batom e lenço na cabeça. Não sabia escrever, mas fazia contas muito bem, chegando inclusive a ser cambista de jogo do bicho, sendo os jogos de azar uma das poucas coisas que a divertia, já que não era muito dada à diversões.

Mesmo com tantas sabedorias e histórias, a imagem sobre minha avó que é reproduzida na maioria das conversas de família só fala sobre sua violência com os filhos e filhas e sobre seu analfabetismo, ocultando até mesmo sua negritude e ancestralidade

africana. O que me faz pensar nas crueldades que sistemas de opressão como o machismo e o racismo produzem em nossas identidades.

### **Inventando Amélia - a performance**



(Registro de Flávia Honorato da performance Inventando Amélia)

*Inventar Amélia é conhecer e ao mesmo tempo inventar uma avó paterna que pouco convivi, mas que pude alcançar em relatos de familiares e em minhas próprias memórias de menina. As distintas narrativas apesar de contraditórias apresentam uma mulher severa e sabia, conhecida na cidade de Nova Lima - Minas Gerais, por ajudar pessoas a abortarem, a se curarem de distintos males, e até mesmo, a morrer. Com cantos, plantas e rezas invento Amélia e reinvento à mim mesma.<sup>3</sup>*

Alimentada de minhas inquietudes e das histórias sobre dona Amélia, voltei aos laboratórios de criação, que neste momento deveriam estar mais direcionados, portanto escolhi alguns elementos específicos para desenvolver e gerar as matrizes que tramariam uma dramaturgia corporal que reinventasse à mim mesma através do ato de poenografar a

<sup>3</sup> Sinopse da performance Inventando Amélia, produto final do processo de criação descrito e analisado neste artigo.

existência da voz-corpo negra feiticeira de minha avó Amélia. Os elementos escolhidos para a cena foram: sua fé e devoção à Santo Antônio, a cachaça, a violência das surras nas crianças, o “ajudar a morrer”, a própria morte, o crucifixo que colocava na mão das pessoas que estavam morrendo, sua relação com a terra e o conhecimento sobre o poder curativo das plantas, e o samba, que atravessou sua vida ainda que ela não o apreciasse.

Além elementos citados, mantive e transmutei para a imagem de minha avó, as cócoras de seu Wilson, que é justamente a *cocorinha* da capoeira angola, de onde também trouxe outras movimentações para a cena como o *currupio*, um giro no nível baixo, e algumas variações da ginga. Outra matriz importante para o trabalho foi desenvolvida e



inspirada a partir da fotografia acima, única que possuo de minha vó, em que ela posa apoiando os braços cruzados em cima da barriga, segurando a munheca de um braço com a mão do outro.

Agreguei também alguns elementos externos, mais especificamente três músicas: *Ai que Saudades da Amélia* de Ataulfo Alves e Mario Lago, *Dolores*, do compositor capixaba Jonathan Silva e uma terceira que é um canto popular de devoção à Santo Antônio.

O samba de Ataulfo Alves e Mario Lago, sucesso amplamente conhecido da música





popular brasileira composto em 1942, com seu teor marcadamente machista, fez com que o nome Amélia se tornasse sinônimo de mulher submissa e obediente ao marido, aos moldes do que pede o sistema patriarcal. Por essa razão, resolvi utilizá-lo no começo da performance, como algo a ser enfrentado e superado, mas também com a compreensão de que minha avó, dentro de suas potencialidades, limitações, contradições e contexto sociocultural, também está contida nesta letra. Abaixo a letra da composição *Ai que Saudades da Amélia*:

Nunca vi fazer tanta exigência  
Nem fazer o que você me faz  
Você não sabe o que é consciência  
Nem vê que eu sou um pobre rapaz  
Você só pensa em luxo e riqueza  
Tudo o que você vê, você quer  
Ai, meu Deus, que saudade da Amélia  
Aquilo sim é que era mulher  
Às vezes passava fome ao meu lado  
E achava bonito não ter o que comer  
Quando me via contrariado  
Dizia: "Meu filho, o que se há de fazer!"  
Amélia não tinha a menor vaidade  
Amélia é que era mulher de verdade

Em contraposição ao primeiro samba, trago ao fim da performance um trecho samba de Jonathan Silva:

Quando o samba começa  
Dolores batuca na lata de ervilha  
Toma aguardente, faz filosofia  
Relembra os conselhos da avó  
Que nas manhãs de domingo  
Coava café e fumava cachimbo

Este trecho do samba é cantado nos momentos finais da performance, acompanhado de um discreto sambar e da ação de tirar o vestido e o lenço, soltando e acarinhando meus cabelos crespos, forte traço de minha ancestralidade africana, que por muitos anos, como minha avó, também carreguei submersa, escondida e atada. Sambar discretamente ao final, ao mesmo tempo que mostra meu desejo de colocar dona Amélia para sambar, demonstra meu respeito de neta, sambando miudinho para não provocar a braveza da velha feiticeira, mas reinventando-me a partir da escuta de sua sabedoria, de sua filosofia, sentindo o gosto de sua cachaça e a força de seu santo de devoção.

### **Considerações finais**

É interessante pensar que a despeito de ter tido a oportunidade de vivenciar



manifestações da cultura popular brasileira desde a infância, com o carnaval, até a vida adulta com a prática da capoeira angola e vivências com o samba de roda e o afoxé, que acompanham minha vida nos últimos quinze anos, quando fui provocada a pensar a cultura popular em minha história pessoal, me dei conta da força da performance do cotidiano de minhas antepassadas e antepassados, mais especificamente de minha avó paterna. Um cotidiano marcado por muito trabalho, fé, rituais, e pela relação com a ancestralidade dada na continuidade de aprendizados que vieram de longe. Esse foi o principal alimento na criação de Inventado Amélia, a poenografia de uma voz-corpo negra feiticeira, que como tantas outras, não pode mais ser calada.

### **Referências bibliográficas**

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos: modos e significados**. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa – INCTI, 2015

SILVA, Renata de Lima. **Corpo limiar e encruzilhadas: processo de criação na dança**. Goiânia: Editora UFG, 2012.

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dorneles. Entre Raízes, corpos e fé: poenografias dançadas. **Revista Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v.5, n.2, jul.-dez. 2014.