

**A LINHA, O MANTO, O CRAVO, O BARCO, O ARCO, A FLECHA, A LANÇA, A
FLOR, A MÁSCARA E A CABEÇA: A MATÉRIA ENQUANTO GESTO
POÉTICO-PERFORMÁTICO ANCESTRE**

**THE THREAD, THE CLOTH, THE CARNATION, THE BOAT, THE BOW, THE
ARROW, THE SPEAR, THE FLOWER, THE MASK AND THE HEAD: THE
MATTER AS AN ANCESTRAL POETIC-PERFORMATIC GESTURE**

Ana Carolina Pedrosa Pontes¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7771-3867>

Resumo: Guiado por Arthur Bispo do Rosário e algumas das suas mais icônicas obras de arte, o texto se tece através da linha que costura, assim como a linha que grafa. Outros elementos significantes se traçam como grafia-desenho, como presentificação e personificação de um espaço poético-performático ancestral, que modifica o processo de letramento comunitário, o *ethos* e o devir comuns, rasurando as construções imaginárias e sistemas de pensamento que se querem hegemônicos. Convoca-se manifestações culturais brasileiras como o Maracatu de Baque Solto, o Cavalo Marinho, Caretas de Acupe, Caboclinho, Guardas de Congado, Folia de Reis e Escolas de Samba, deixando que dessas emanem significantes presentes como elementos fundamentados nas culturas afro-ameríndias.

Palavras-chave: Grafia ancestral; performance; Arthur Bispo do Rosário; manifestações culturais brasileiras; culturas afro-ameríndias.

Abstract: Guided by Arthur Bispo do Rosário and some of his most iconic masterpieces, the text is woven through the thread he sews, as well as the line he writes. Other significant elements are traced as graphic-drawing, as presentification and personification of an ancestral poetic-performatic space, which modifies the community literacy process, the common ethos and becoming, erasing the imaginary constructions and systems of thought

¹ UFBA/ PPGLITCULT. Artista visual, poeta e pesquisadora. Doutoranda em Literatura e Cultura pelo PPGLitCult (UFBA), bolsista da bolsa Milton Santos (Pró-Reitora UFBA). Mestra em Estudos de Linguagens pelo PPGEL (UNEB) e graduada em Artes Plásticas pela Escola Guignard (UEMG).

A. C. P. Pontes A linha, o manto, o cravo, o barco, o arco, a flecha, a lança, a flor, a máscara e a cabeça: a matéria enquanto gesto poético-performático ancestral

that want to be hegemonic. Brazilian cultural manifestations such as Maracatu de Baque Solto, Cavalo Marinho, Caretas de Acupe, Caboclinho, Guardas de Congado, Folia de Reis and Escolas de Samba are summoned, letting emanate from them present signifiers as grounded elements of Afro-Amerindian cultures.

Keywords: Ancestral spelling; performance; Arthur Bispo do Rosário; Brazilian cultural manifestations; Afro-Amerindian cultures.

Arthur Bispo do Rosário costurou a vida para organizar o mundo. A linha, o gesto da costura, a tessitura do seu ato cotidiano, um labor de grafia-desenho (EVARISTO, 2007), um gesto poético-performático para fazer caber no mundo, no duro mundo. Seu empreendimento de vida – inventariar o mundo – fez esticar a linha para direções e sentidos nunca antes navegados nesse território Brasil, alargando as compreensões dos campos de saberes das linguagens, das artes, das culturas, das *psis*, das ações político-discursivas antimanicomiais. No empreendimento de vida de Bispo – organizar o mundo através da matéria plástica-discursiva –, esse mesmo mundo precisou e se encontra até hoje em constante recriação e reinvenção de si para criar instrumentais que possibilitem pensar o que foi a estadia de Arthur Bispo do Rosário, seu empreendimento artístico-performático e o que moveu e alastrou com a sua poética.

Tudo que é dito parece insuficiente porque de fato o é. Não cabe no sistema de pensamento eurobrancocentrado heteronormativo a compreensão da poética de Bispo e muito menos é possível a ele dimensionar todas as nuances do que foi movimentado, em muitos termos de uma cultura do pensamento, por ser essa mesma cultura de pensamento insuficiente para recebê-lo e aceitá-lo. Falamos de encontro, esse encontro que é acontecimento, como na primeira vez em que abriram a porta do quarto onde Bispo se instalou durante quase 50 anos – entre idas e vindas de internações, sobretudo na Colônia Juliano Moreira/ Jacarepaguá/ RJ - e mostraram publicamente o que ele fazia. O que parecia (aos olhos manicomialistas) uma nau sem rumo – sua vida -, dali se abriu as comportas das grandes águas, para a passagem do senhor do *Grande Veleiro*². Suas águas começaram a se alastrar e se dão até hoje moventes em sossegaças e bravias tempestades, ensinando que

² Obra de arte de Arthur Bispo do Rosário, disponível em <https://museubispodorosario.com/acervo/>

A. C. P. Pontes A linha, o manto, o cravo, o barco, o arco, a flecha, a lança, a flor, a máscara e a cabeça: a matéria enquanto gesto poético-performático ancestre

“homem algum pode viver sem um barco, o homem que não tiver um barco está perdido” (ROSÁRIO, *Apud* CHINALLI, 2003). A enunciação do senhor do Grande Veleiro nos ensina sobre os movimentos dos barcos, da vida como um barco.

Na sabedoria dos Candomblés, quando nos recolhemos para o processo iniciático, aquela reunião de pessoas que passarão por esse processo juntas, ou a solidão de uma iniciada, é chamada de barco. É o barco que nos recolhe e nos leva nesse trajeto aquífero até o nascedouro de outro fundamento de vida. Tendo experienciado esse barco nunca mais estaremos perdidas.

O Grande Veleiro, construído pelo ex-marinheiro Arthur Bispo do Rosário, aqui compreendemos como um significante ancestre, contido na sua construção poética-performática como modos de viver e reexistir.

A professora Ana Lúcia Silva Souza (2009) chama de letramentos de reexistência acontecimentos similares à vida de Arthur Bispo do Rosário, em que a grafia-desenho, por exemplo, se demonstra como agenciamento de vida (DELEUZE; GUATTARRI, 1977), não apenas para o indivíduo, mas também em relação aos grupos narrativos a que pertence. Nesse caso, a linguagem e o saber da matéria não somente agenciaram Bispo e seus pares, mas também o movimento de retorno o foi feito: a poética de Bispo modificou, como as ondas bravias de um oceano sábio, todo um campo de saber, um espaço cultural, um *topos*.

A concepção conceitual de *topos* enquanto locais de saberes através dos quais se tecerá um pensamento, é proposto por Felwine Sarr em *Afrotopias* (2019), e nos fala sobre a necessidade de “livrar-se do odor do pai”- o pai, esse superego autoritário que é a colonialidade, a perspectiva eurobrancacentrada heteronormativa e cristã, e que perdura sobretudo na instituição do pensamento e dos nossos sentidos, limitando as interpretações de mundo com versões únicas que se querem hegemônicas e totalitárias, mas que não respondem às complexidades e subjetividades das vidas, experiências e vivências. Não respondem aos nossos encontros e acontecimentos cognitivos, simbólicos e interpretativos, nossas criações imaginárias e produções de sentidos.

Quando Arthur Bispo tece um *Manto de Apresentação*³ para usar no dia do juízo final, nessa vestimenta-tessitura ele está se preparando para o último ato poético-performático do seu empreendimento de *artevida* - uma palavra só porque o sentido é

³ Obra de arte de Arthur Bispo do Rosário, disponível em <https://museubispodorosario.com/acervo/>

A. C. P. Pontes A linha, o manto, o cravo, o barco, o arco, a flecha, a lança, a flor, a máscara e a cabeça: a matéria enquanto gesto poético-performático ancestre

fundido (PONTES, 2020). Não se trata de uma inconsciência errante - Bispo tinha planos, desenhados, grafados, alinhavados, enunciados. Sua fala foi patologizada, sua voz narrativa foi taxada de delírios místicos, sua complexa existência foi reduzida a um diagnóstico de esquizofrenia e que deveria, portanto, ser punida e isolada da sociedade. Uma sociedade que é a própria tormenta, que adoce corpos, narrativas, existências, e que viver nela sabendo que precisamos de um barco - aquele barco ancestre - para atravessá-la, é tomar de volta nossa possibilidade de produzir sentidos e existir. O empreendimento artístico de Arthur Bispo do Rosário para nós foi seu próprio barco, e o Manto de Apresentação encerraria seu ato poético-performático de vida diante do projeto ideológico da sua morte, física e subjetiva.

Arthur Bispo foi condenado à punição do isolamento manicomial, um dispositivo de poder ideológico nomeado de Hospital Colônia. Tatiana Henrique (2021), multiartista e pesquisadora, atenta para o que a autodefinição do termo diz: hospital e colônia, ou seja, uma instituição ideologicamente pensada pela supremacia médica patologizante como continuidade do projeto da colonialidade. A colonialidade, essa que teve seu primeiro investimento capitalista falido – a escravidão – e então se reordenou sistemicamente em instituições que ainda garantissem a combinação entre a subalternização a partir da invenção da raça e da superioridade racial, com o lucro com essa perversa invenção, suas violências e explorações. O manicômio, assim como a escravidão, é um projeto econômico sustentado por violências interseccionais de raça, gênero e classe, que opera respaldado pela eugenia enquanto ciência e assim justifica o genocídio de 60.000 pessoas somente no maior Hospital Colônia que se tem conhecimento no Brasil, em Barbacena/MG (ARBEX, 2013).

A experiência da loucura enquanto uma experiência humana, assim como outros sofrimentos possíveis à vida, é saqueada pelo domínio médico-científico ocidental (FOUCAULT, 1972) e, no território invadido e nomeado então como Brasil, a essa história da loucura foi somado o projeto fundante e violento da colonialidade. A violência ainda se configura como exploração de corpos, existências, narrativas, impondo à essas o isolamento social, o controle pelo abuso de medicamentos, eletrochoques e lobotomias, a morte física abjeta, sem dignidade – corpos jogados em valas – e a morte subjetiva. Arthur Bispo do Rosário, acusado de esquizofrenia – porque o diagnóstico na instituição manicomial opera como acusação -, foi assim isolado até a sua morte física.

Para justificar a violência, o domínio e a exploração, é imposto e operacionalizado um sistema interpretativo dominante. O delírio é uma interpretação, assim como a

A. C. P. Pontes A linha, o manto, o cravo, o barco, o arco, a flecha, a lança, a flor, a máscara e a cabeça: a matéria enquanto gesto poético-performático ancestre

desautorização pela constatação do delírio. A versão que se quer única prende e mata tudo aquilo que para si não atua como a essencialização de si mesma como estatuto da verdade.

Apesar de tudo que lhe foi retirado ou - como quer Vilma Piedade (2017) quando conceitua *dororidade* - movido pela dor, Arthur Bispo do Rosário respondeu à humanidade que o desqualificou e desconsiderou como tal, com as dobras da existência, do direito e da pulsão de existir. O Manto de Apresentação costurou as linhas orgânicas da vida, das tormentosas águas da vida, nos seus contornos torneados, con-fundem-se palavras, traçam direções e sentidos que se cruzam e propõem um movimento espiralar para o olho, a leitura, o envolvimento. Ler o manto, passear o olho sobre o manto, desenhar junto de Bispo nos transporta para dentro dessa vestimenta, podemos ser abraçadas por ele. O avesso ainda é o manto, a costura.

Minha avó Cidoca, que fazia ponto cruz no interior rural de Minas Gerais, quando me ensinava os pontos, me dava junto lições de vida. Dizia que devíamos tecer atentas ao “revéis”, “o avesso também é costura”. O avesso do manto, o avesso da costura, o avesso da palavra, o avesso da vida. Devemos nos ocupar com o avesso da palavra, das tessituras, das outras versões de uma vestimenta, da versão que encobrirá o corpo, que tocará a pele - esse tecido mais visível que veste as subjetividades. Essas linhas vestiriam o corpo do senhor Bispo do Rosário no grande dia, no dia em que esse corpo atravessaria a matéria e poderia enfim transcendê-la. Transcender a brutalidade que mora na matéria, na condição de vida-morte imposta à sua matéria.

Naidna de Souza⁴, poeta, pintora e performer, que foi também atravessada pela experiência da loucura, pela situação de sofrimento mental e sobretudo pela estigmatização da loucura social, fala sobre outras construções e proposições de mundo no poema *Linhas* (*apud* PONTES, 2021).

Linhas
Há muitas linhas e cada uma tem o seu sentido
Há a linha do horizonte que é a linha de maior
profundidade que vemos ao fundo de uma paisagem
Essa linha é onde o sol nasce e onde ele se põe
É a linha da contemplação da realização do imaginário
A linha do horizonte é onde o olho repousa
onde ele vê novas perspectivas
(...)

⁴ Integrante da experiência *Poesia é a nossa estrutura*, da qual fui mediadora e que está narrada na dissertação *Poesia é a nossa estrutura: árvore, luta e artevida* (PONTES, 2021)

A. C. P. Pontes A linha, o manto, o cravo, o barco, o arco, a flecha, a lança, a flor,
a máscara e a cabeça: a matéria enquanto gesto poético-
performático ancestral

A linha de tecer (...)
Pode costurar emendar coser remendar bordar construir criar
não só a matéria mas a mente
(...)

A linha da escrita é a mesma linha da vida

A linha do risco
é a linha da arte
a linha da criação
(...)
é a linha do porvir
da matéria da elaboração
a linha da corda bamba
onde não podemos fugir uma vez que a-riscamos

A linha da vida tem muitos sentidos
ela vem desenhada na palma da mão
e você pode muda-la estica-la tecê-la traça-la remenda-la
pinta-la
A linha da vida é a linha mais mutável
Ela é como água como terra como ar como fogo como
carne como espírito como vida como morte
Ela depende de como você traduz
a própria vida (SOUZA, *apud* PONTES, 2021)

As linhas de Naidna podem ser correlacionadas aos *topos* propostos por Felwine Sarr. Com as linhas-*topos*, Bispo pôde tecer, costurar, emendar, coser outras formas de estar no mundo, outras configurações e sistemas de pensamento, outras poéticas para o imaginário, corporeidades e sentidos. A linha constrói *ethos*, dobra e desdobra a vida em outras formas, possibilidades, perspectivas, dilata e rasura - com o próprio saber do ato-matéria-significante - instituições de poder-saber e os biopoderes (FOUCAULT, 1979) enquanto malha social, enquanto malha pré-fabricada que veste para uniformizar a vida em todas as instâncias e calá-la, como camisas de força. Na dura resposta que custa uma vida, Bispo costurou o mundo para redimensioná-lo, para então ter algum direito de viver. Com isso, ele agencia, mas também reposiciona experiências e existências.

Silvia Federici (2017) nos diz sobre os saqueamentos de saberes tradicionais desde as colonizações e que perduram na contemporaneidade, fundados pelo projeto colonial e o capitalismo de barbárie. Ela desenha como esse saqueamento aconteceu com as comunidades tradicionais originárias, que aqui relacionamos a esse território pré-colonial chamado Pindorama e também com os povos afro-diaspóricos arrancados dos seus lugares

A. C. P. Pontes A linha, o manto, o cravo, o barco, o arco, a flecha, a lança, a flor, a máscara e a cabeça: a matéria enquanto gesto poético-performativo ancestral

de pertença no Continente Africano. Para a versão eurobrancocentrada heteronormativa e cristã, desses saberes deveriam ser removidos o que havia de encantamento, de magia, para então se utilizar deles na institucionalização da ciência moderna, do pensamento pragmático e do plano cartesiano ancorado na razão, ou seja, os princípios do conhecimento colonizador das nossas mentes e modos de viver.

Acontece que, primeiro, as ciências e razões dos povos originários e afro-diaspóricos no Brasil são compostas por uma tecnologia ancestral comum que podemos chamar de encantamento (SIMAS; RUFINO, 2020) e que dispõem de outras tecnologias que as estruturam, configuram seus modos de viver, seus *ethos* e prosperam na escada ancestral de geração para geração. Os acontecimentos e os encontros, que falamos acima, são formas orais dessas comunidades prosperarem seus saberes. Estar em comunidade é grafar seus valores, éticas, comportamentos e sua ritualística.

Segundo que essas ritualísticas mantiveram em si mesmas seus fundamentos que fazem permanecer vivos, acessos, os portais de comunicações ancestrais. E é por deixarmos falar esses portais, que nossas consciências não atravessam apenas lugares da dita racionalidade patriarcal eurobrancocentrada heteronormativa e cristã, mas nos deixam constantemente em comunicação e interação com nossas ancestralidades. Esses espaços ancestrais de comunicação são substanciais para nossos modos de viver. O sonho, a intuição, o transe, a criação e os elementos oraculares são tecnologias de expansão das consciências, aprendizado, educação, formação e produção de conhecimentos.

Arthur Bispo, em um ato ancestral, moldou o *Arco e flecha*⁵, em outro ato ancestral teceu: “Eu preciso dessas palavras. Escrita”, operando o que Lúcia Castello Branco (2000) nomeou de ponto de letra como um ponto de fuga, traçado pelo encontro da linguagem, os sentidos, a criação e a imaginação. O ponto de fuga é o ponto mais longínquo da paisagem, aquele que traça a mais longa perspectiva onde o olho não pode alcançar. O ponto de letra de Bispo brinca com as dobras da língua, com as perspectivas superpostas e escapa para traçar um novo horizonte. Para esse outro horizonte apontam o arco e a flecha – o arco de uma flecha só, que nas linguagens ancestrais das epistemes de terreiro, sabemos que pertence somente aos grandes *Odés*, aos grandes caçadores. Arthur Bispo moldou, costurou e teceu o

⁵ Obra de arte de Arthur Bispo do Rosário, disponível em <https://museubispodorosario.com/acervo/>

A. C. P. Pontes A linha, o manto, o cravo, o barco, o arco, a flecha, a lança, a flor, a máscara e a cabeça: a matéria enquanto gesto poético-performático ancestre

barco, o arco, a flecha, o manto – elementos que dariam a ele caminho, passagem, a movência de si retirada. Para as linguagens ancestrais, um objeto, uma matéria, um elemento não é representação, mas a presentificação do próprio significado e significantes juntos, vivos. Seus objetos plásticos são fundamentos, são a própria existência ancestral se presentificando, são vivos e movem tudo o que é invisível ao redor da matéria. Quando Bispo molda o arco e a flecha, mira um outro horizonte de expectativas, ele se torna junto a própria movência.

As linhas, o manto, o barco, o arco e a flecha são elementos, matérias, gestos, significantes ancestrais, linhas que costuram outros sistemas de pensamento, outras configurações de mundo, outras cosmogonias, outras criações imaginárias.

Sendo afetada por esse pensamento, certa madrugada fui acordada pelas linhas de Bispo às 4:30 da manhã e agora retorno do sonho – ou do transe – para dizer dessa e de tantas outras linhas que costuram outras configurações de mundo, de mantos que vestem outras corporeidades, de objetos que são em si a presentificação da energia significativa que emanam. Arthur Bispo do Rosário é, desde o desprendimento do seu corpo, nosso ancestral. Encosto a minha testa no chão e fecho os olhos às 4:30 da manhã, antes que o galo cante, pra lhe pedir a *bença* e licença para dizer essas minhas palavras, porque preciso dessas palavras, escrita! Me sento na cadeira com os pés descalços, porque é o chão que me dará a certeza de que meu corpo compreende o caminho, assim aprendi na minha comunidade. A planta primeiro cresce pra baixo, na raiz. Vou na minha raiz, parida no manto de Arthur Bispo do Rosário, para dizer essas palavras, palavras-flechas, que lanço no horizonte das nossas expectativas, para olharmos com a vista da costura, costurar para compreender, como gestos ancestrais, porque é nosso direito, nossa arte, nossos saberes.

Com as linhas que dão borda ao corpo que é expulso do direito de viver, o gesto de grafia-desenho é um gesto de escrita performática, um alinhamento da vida, ou, como sugeriu Paul Zumthor (2007), uma caligrafia como *ação performancial*. Essa caligrafia redesenha e reposiciona o mundo através da matéria plástica e da matéria ancestral. A substância-fundamento é o texto narrativo, esse texto que traz de si, da sua comunidade narrativa e também de todo um saber ancestre contido na matéria, no objeto-fundamento e na movência performática da sua construção *artevida*.

O Caboclo de Lança no *Maracatu de Baque Solto*, presente sobretudo na Zona da Mata Norte de Pernambuco, assim como Arthur Bispo do Rosário, também veste um manto,

- A. C. P. Pontes A linha, o manto, o cravo, o barco, o arco, a flecha, a lança, a flor, a máscara e a cabeça: a matéria enquanto gesto poético-performático ancestral

agora bordado junto da comunidade – que de si não foi sonogada como à Arthur Bispo. Na comunidade rural, durante o dia normalmente os homens trabalham na plantação canavieira e frequentemente à noite se reúnem para os acontecimentos do Baque Solto. O Caboclo ou Guerreiro de Lança porta nas mãos uma lança que é guia para os movimentos do seu corpo, dança vestindo seu manto tecido com lantejoulas e estampas coloridas, carrega na boca um cravo branco e sobre a cabeça uma franja de fios de fitas igualmente brilhosas. Há fundamento afro-indígena em cada elemento narrado e na ritualística presente, desde o processo de confecção das vestimentas até a saída pública pelas travessias do chão batido de terra da sua comunidade. Há fundamento que explica cada elemento: o cravo, a lança, a cabeça, e novamente o manto e a linha.

Anterior a saída pública, o Caboclo de Lança passa por um processo ritualístico e nele se curva e reverencia à Calunga – boneca que faz parte do desfile do Maracatu e que é relacionada à Kalunga, uma deidade Bantu que protege suas/seus descendentes nas travessias marítimas desde os sequestros escravocratas. O cravo branco contém fundamento e saúda a Calunga, ele é carregado na boca do Caboclo, no lugar da sua enunciação. Antes que o hálito fale, a Calunga passa na frente, sustenta a palavra, o texto que vai dançar sobre esse corpo, que é o próprio corpo. A lança, que dá nome ao caboclo guerreiro, guia os movimentos orgânicos do corpo, ora suaves, ora sincopados, saltam, trabalham em meios tons, em meios gestos, performam a própria vida, a ancestralidade e nesse ato ressignificam a reexistência de seu povo, território, pertença e circulação pelas regiões rurais e urbanas na propagação dos seus movimentos de corpo como movimentos de vida. Vestir o manto e a cabeça é vestir a própria ritualística narrativa da sua vida, a incorporação da matéria gera a poética-performática, a personificação do Caboclo de Lança, a presentificação literária de tudo que está contido ali, de visível, de textual, de plástico e de força ancestral que recria o espaço.

A matéria ancestral gera linguagem e é inerente aos povos a tradução da vida em arte, é inerente porque se trata de conhecimento ancestral, conhecimento gerado pela experiência/vivência comunitária e pela transmissão ancestral fundamentada entre as gerações.

Toda uma complexidade cultural é formada dentro da comunidade que performa a si mesma e assim gera, renova e fortalece sentidos. Os preparativos para a noite do Baque Solto são o processo criador, que é comunitário e todas devem se envolver – há quem costure,

- A. C. P. Pontes A linha, o manto, o cravo, o barco, o arco, a flecha, a lança, a flor, a máscara e a cabeça: a matéria enquanto gesto poético-performático ancestral

corde, borde, quem produza o encontro -, tudo se configura como parte do todo, um processo para o acontecimento.

Segundo Paul Zumthor, “a performance é um ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente.” (ZUMTHOR, 2007, p. 67) E essa presença coletiva, sempre coletiva, é composta por encontro, diálogo, oralidade, gesto, memória, movência e acontecimento. São esses os sentidos das performatividades, que geram gestos poéticos como modos de existir, como configuração de mundo, como *ethos*. A matéria e seus elementos são substanciais para a partilha da poética-performática, para a criação de espaços ancestrais e significação de vidas. São substanciais para os letramentos de reexistência. Mais uma vez, como em Arthur Bispo, a matéria e os elementos aparecem como significantes performáticos, porque é comum nas cosmogonias afro-ameríndias que esses sejam fundamentos, força-vetor ancestral e não objetos de representação.

Antonin Artaud (1987) propôs um teatro-ritual em que cada elemento presente não fosse alegórico e nem meramente ancorado à representação, mas que houvesse em si mesmo uma força plástica que desse a ele presença espiritual, que atuasse como um significante. Artaud propunha retirar do teatro toda espécie de espetáculo que o afastasse da vida, foi o primeiro artista teórico a propor a fusão de arte e vida, duplas entre si. Nas suas buscas por esse teatro, se encantou com manifestações artísticas de comunidades originárias na América do Sul, essas comunidades para ele tinham em si mesmas a substância teatral como movência de vida, um teatro ritualístico, uma vida ritualizada, em que nenhum elemento era desnecessário, todo elemento trazia em si um significante e um significado, um texto, um ponto de letra como quis Lúcia Castello Branco ou uma *palavra com P maiúsculo*, um espírito da palavra, um espírito da linguagem, como conceituou o próprio Artaud. Quando Zumthor pensa na performance enquanto esse espaço literário, também evoca Artaud e o seu *Teatro da Crueldade*.

Ainda na região da Mata Norte de Pernambuco, igualmente um *topos* a partir do qual estamos pensando no Maracatu de Baque Solto, o *Cavalo Marinho* é outra criação cultural comunitária ancestral, que se configura pela formação de personagens como personificação da narrativa daquela sociedade. Para caracterizá-los se confecciona máscaras ou pinturas faciais. A encenação se dá pela improvisação e as falas normalmente são ritmadas, como a poesia cantada do Maracatu. As máscaras são elementos fundamentais que significam para encenação na mesma medida em que alguma fala ou a música em si. Quando veste a máscara,

- A. C. P. Pontes A linha, o manto, o cravo, o barco, o arco, a flecha, a lança, a flor, a máscara e a cabeça: a matéria enquanto gesto poético-performático ancestral

o personagem movimenta seu corpo a partir da sua vestimenta. Um dos personagens mais presentes é a *Usina*, o texto circunscrito nela diz da usina instalada na Mata Norte que gerou problemas de saúde pública, ambientais e econômicos para a região. A usina é personificada e passa a atuar no teatro musical performático do Cavalo Marinho, dialogando com personagens dos saberes tradicionais da terra.

Em *Acupe*, no Recôncavo Baiano, as máscaras também criam um teatro performático, que balbucia e não atua com a palavra articulada, são as chamadas *Caretas de Acupe*, que também fazem parte dos letramentos de reexistência de comunidades tradicionais.

As culturas manifestas como ato poético-performático no Brasil trazem no seu nascedouro fatos históricos de violências colonialistas aos saberes tradicionais afro-ameríndios e então utilizam das suas tecnologias de significâncias para se organizarem em outras configurações, como foi dito sobre Arthur Bispo, a partir da dororidade e da ressignificação dos seus espaços comunitários de artevida e recriação de si, junto da partilha ancestral.

Outro elemento presente na parte superior dos corpos-personagens são as cabeças, que se manifestam desde o *Caboclinho* de Pernambuco e Pará, aos *Blocos Afros* da Bahia, *Guardas de Congado* e *Folias de Reis* das Minas Gerais e *Escolas de Samba* presentes em todo o Brasil. Retomam aos cocares ameríndios, aos *ojás* e cabeças de Orixás, Voduns e Inkises nos Candomblés. A cabeça, segundo tradição Yorubá-Fon, guarda o *Orí*, que se relaciona à força individual arraigada a ancestralidade e a *Odu* – os caminhos. Só se sustenta um elemento sobre a cabeça, se ele significa tótem, coroa ou algo similarmente sagrado e fundamentado no culto ancestral. Ainda que timidamente, o uso das cabeças nessas configurações manifestas, têm seu nascedouro em raízes totêmicas e ancoradas nas culturas tradicionais afro-ameríndias.

A professora Leda Maria Martins, que além de uma pensadora, é rainha do Reinado do Rosário no Jatobá (MG), pensa na grafia do corpo performático enquanto memória do espaço ancestral negro, forjando um operador conceitual muito importante para as culturas e epistemes afro-ameríndias, que é a *oralitura*. Ela reitera que “o termo (grafia) nos remete a muitas outras formas e procedimentos de inscrição e grafias, dentre elas à que o corpo, como portal de alteridades, dionisicamente nos remete.” (MARTINS, 2003, p. 64).

- A. C. P. Pontes A linha, o manto, o cravo, o barco, o arco, a flecha, a lança, a flor, a máscara e a cabeça: a matéria enquanto gesto poético-performático ancestral

Assim, retomamos a compreensão de que “o gesto não é simplesmente narrativo ou descritivo mas performativo” (idem, p. 65). Quando o caboclo de lança dança guiado pelo movimento da própria lança que o nomeia e significa, está presentificando e movendo todo um saber comunitário e ancestral. Assim como quando no Caboclinho, o movimento e o ritmo revivem no espaço público o toré indígena.

Em uma das línguas bantu, do Congo, da mesma raiz, *ntanga*, derivam os verbos escrever e dançar, que realçam variantes sentidos moventes, que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição de conhecimento, práticas, procedimentos, ancorados no e pelo corpo, em performance. (MARTINS, 2003, p. 64-65)

O corpo – *bará* nas epistemes Yorubá-Fon - é esse lugar de morada da memória – inclusive ancestral, assim como *orí* - que reestabelece de muitas maneiras a ligação do sujeito com seu campo ancestral, modificando e reposicionando seu próprio *ethos*, bem como o fez Arthur Bispo do Rosário.

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas pelo hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. No âmbito dos rituais afro-brasileiros (e também nos de matrizes indígenas), por exemplo, essa concepção de performance nos permite apreender a complexa pletera de conhecimentos e de saberes africanos que se restituem e se reinscrevem (...) (MARTINS, 2003, p. 66-67)

Nos espaços do Maracatu de Baque Solto e Cavalinho, como vimos, as comunidades podem se ressignificar e repolitizar, recriando o *ethos* comum como estratégia de reorganização daquilo que de si foi retirado, como ensina Leda Maria.

(...) constantemente se recria e se transmite pelos ambientes de memória, ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes. As performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros (MARTINS, 2003, p. 67)

A. C. P. Pontes A linha, o manto, o cravo, o barco, o arco, a flecha, a lança, a flor, a máscara e a cabeça: a matéria enquanto gesto poético-performático ancestral

As práticas culturais brasileiras, desde as artes contemporâneas até às organizações nomeadas de “cultura popular”, em todas as dimensões do fazer artístico e da invenção das linguagens, as poéticas-performáticas são portais ancestrais de alteração do devir. Porque tudo passa pelo corpo e se significa através dele, se tornam saberes em “contínuas movimentações, recriação formal, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural”. (MARTINS, 2003, p. 78)

Quando se movimenta a linguagem, em um estado de corpo político-poético-performático, pode se alterar, mover e rasurar a condição e relação com o *ethos* comum, o *corpus* cultural e o devir.

A matéria, seus elementos e significantes, são fundamentos, fundamentais e substanciais para a ancoragem da linguagem e dos sentidos, são portais ancestrais e atuam junto nessa rasura de devires, na interação com outras cosmogonias – ancestrais - que fazem caber nossas vidas.

Quando o multiartista Ricardo Aleixo (2017) aparece na FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty (RJ) -, vestido em um manto com letras grafadas, se movendo, recitando, vocalizando, performando, movimenta consigo um espaço ancestral. Quando Hélio Oiticica, na década de 1970, inaugura os Parangolés, veste mantos e performa, ele mesmo diz que a pintura desceu da parede e está na Escola de Samba, que nasceu no “morro” e que o parangolé a devolve para o lugar de onde veio. Com essa declaração, Oiticica move um espaço conceitual relacionado à dimensão poética-performática ancestral.

Os elementos se repetem, aparecem aqui e ali, em tempos distintos, locais distintos, como se não houvesse um mesmo princípio? – Há! Depende da nossa interpretação, da cosmogonia que nos pauta. Aqui, a matéria ancestral é o que move nosso imaginário e, portanto, nosso *ethos*, nosso *corpus* cultural, nosso corpo subjetivo – memória e pensamento gerador de vida.

REFERÊNCIAS

ALEIXO, R. Performance na FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty. **Flip**, Paraty, 29 de julho 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=We5PnoIFhy4>. Acesso 01 de outubro 2021.

A. C. P. Pontes A linha, o manto, o cravo, o barco, o arco, a flecha, a lança, a flor, a máscara e a cabeça: a matéria enquanto gesto poético-performático ancestre

ARBEX, D. **Holocausto brasileiro**: vida, genocídio e 60 mil mortes no maior hospício do Brasil. São Paulo: Geração Editorial, 2013. 233 p.

ARTAUD, A. **O teatro e o seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 3 ed. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1987. 226 p.

BRANCO, L. C. Palavra em ponto de P. In: **Os absolutamente sós – Llansol – a Letra – Lacan**. Belo Horizonte: Autêntica; FALE, 2000, p. 19-33.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka- Por uma literatura menor**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1977. 127 p.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, M. A. **Representações performáticas brasileiras: teóricas, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p. 16-21.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. Coletivo Sycora. São Paulo: Editora Elefante, 2017. 460 p.

FOUCAULT, M. **História da loucura**. Trad. José Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. 608 p.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979. 174 p.

HENRIQUE, T. Fala proferida na roda de conversa Arte em Cena – Stella do Patrocínio, presente!. **SESC**, Rio de Janeiro, 10 de setembro 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=unM1AhEjATM> . Acesso em 29 de setembro 2021.

MARTINS, L. M. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Língua e Literatura: Limite e Fronteiras, PPGL-UFSM**, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 134 p.

PIEIDADE, V. **Dororidade**. São Paulo: Nós, 2017.

PONTES, A. C. P. **Poesia é a nossa estrutura**: árvore, luta e artevida. 2020. 105 f. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens). Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2020.

PONTES, A. C. P. Naidna de Souza: a palavra des-a-linha, atravessa a margem e brinca sobre a encruzilhada. **Revista Opiniões – Revista dos alunos de literatura brasileira - USP**, São Paulo, n. 18, p. 430-447, 2021.

A. C. P. Pontes A linha, o manto, o cravo, o barco, o arco, a flecha, a lança, a flor,
a máscara e a cabeça: a matéria enquanto gesto poético-
performático ancestral

ROSÁRIO, A. B. do. Apud CHINALLI, Miriam. Arte, loucura e resistência na obra de Arthur Bispo do Rosário. **Revista D.O. Leitura**, 2003.

RUFINO, L.; SIMAS, L. A. **Encantamento**: sobre políticas de vida. Rio de Janeiro: Mórula, 2020. 33 p.

SARR, F. **Afrotopia**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2019. 155 p.

SOUZA, A. L. S. **Letramentos de Reexistência**: Culturas e Identidades no movimento Hip-Hop. 2009. 219 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 125 p.

Artigo recebido em: 09.10.2021

Artigo aceito para publicar em: 14.12.2021