

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Tramaturgia de Sabenças: uma metodologia expandida nas Artes Cênicas

Mariana Fernandes
Djavan Antério

Para citar este artigo:

FERNANDES, Mariana; ANTÉRIO, Djavan. Tramaturgia de Sabenças: uma metodologia expandida nas Artes Cênicas. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 55, abr. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573102552025e0207



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Tramaturgia de Sabenças: uma metodologia expandida nas Artes Cênicas¹

Mariana Fernandes²
Djavan Antério³

Resumo

Estruturando-se em princípios de memória, narrativa, processo criativo e escrita, este artigo apresenta a metodologia denominada “tramaturgia de sabenças”, desdobramento do conceito “*corpo griot*” (Fernandes, 2022), no qual corpo é compreendido pela origem de seu trajeto a partir dos movimentos contemporâneos nas Artes Cênicas sob uma perspectiva contracolonial. Através de intersecções entre dramaturgias expandidas e saberes de tradição oral, o estudo foi relacionado aos saberes ancestrais das “loiceiras” (ceramistas de barro) do município de Remígio (PB), entrelaçando suas histórias com improvisação em dança, fazendo florescer composições cênicas de movimento e um documentário audiovisual performático.

Palavras-chaves: Tramaturgia de Sabenças. Dramaturgias expandidas. Processo de criação. Loiceiras. Audiovisual.

Tramaturgy of Knowledge: an expanded methodology in the Performing Arts

Abstract

Structured on principles of memory, narrative, creative process and writing, this article presents the methodology called “tramaturgia de sabenças”, an extension of the concept “*corpo griot*” (Fernandes, 2022), in which the body is understood by the origin of its trajectory from contemporary movements in the Performing Arts under a countercolonial perspective. Through intersections between expanded dramaturgies and knowledge of oral tradition, the study was related to the ancestral knowledge of the “loiceiras” (clay potters) of the municipality of Remígio (PB), intertwining their stories with dance improvisation, making scenic compositions of movement and an audiovisual performance documentary flourish.

Keywords: Tramaturgy of knowledge. Expanded dramaturgies. Creation process. Dishware. Audiovisual.

Tramaturgia de Sabenças: una metodología ampliada en las Artes Escénicas

Resumen

Estructurado en principios de memoria, narrativa, proceso creativo y escritura, este artículo presenta la metodología denominada “tramaturgia de sabenças”, un despliegue del concepto “*corpo griot*” (Fernandes, 2022), en el que el cuerpo es comprendido por el origen de su trayectoria a partir de los movimientos contemporâneos en las Artes Escénicas bajo una perspectiva contracolonial. A través de intersecciones entre dramaturgias expandidas y saberes de tradición oral, el estudio se relacionó con los conocimientos ancestrales de las Loicerias (artesanales de barro) del municipio de Remígio (PB), entrelazando sus historias con la improvisación dancística, haciendo florecer composiciones de movimiento escénico y un documental audiovisual performativo.

Palabras clave: Tramaturgia del conocimiento. Dramaturgias expandidas. Proceso de creación. Vajilla. Audiovisual.

¹ Revisão ortográfica e gramatical realizada por Naíla Cordeiro Evangelista de Souza. Mestrado e Licenciatura em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

² Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Especialização em Dramaturgias Expandidas do Corpo e dos Saberes Populares pela Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Especialização em Dança pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

 marianasfer13@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/6119470223442878>  <https://orcid.org/0000-0002-8777-8135>

³ Doutorado e mestrado em Educação pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Graduação em Artes Cênicas pela UFPB.  djavananterio@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/4093858420993734>  <https://orcid.org/0000-0001-5679-9067>



Introdução

A partir de uma tecitura proposta pela vivência de brincadores-fazedores-pertencentes das culturas de tradição oral nordestinas e de suas presenças no campo das artes cênicas, este estudo se direcionou a tecer os fios fundamentais que compõem a metodologia de pesquisa em artes cênicas, chamada *Tramaturgia de Sabenças*, fruto do conceito *Corpo Griot* (Fernandes, 2022), desenvolvido durante o mestrado em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), de 2020 a 2022. Tal metodologia foi maturada no curso de especialização em Dramaturgias Expandidas do Corpo e dos Saberes Populares, na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), entre os anos de 2023 e 2025. O estudo contou com o financiamento por meio do edital de fomento e incentivo à cultura por meio da lei Paulo Gustavo, no estado da Parahyba, em 2023.

Nascida no contexto de uma pesquisa em dança, numa situação êmica⁴ junto aos saberes de tradição oral, inicialmente tendo como chão os saberes da Capoeira Angola, a *tramaturgia de sabenças* apresentou-se como uma possibilidade de organização e desenvolvimento entre o trabalho em campo nas comunidades de tradição oral, por meio do convívio em suas práticas cotidianas; os laboratórios criativos, onde experimentamos improvisos corporais a partir dos motes emergentes de nossa experiência em comunidade em paralelo à montagem cênica; e a escrita acadêmica, na qual tecemos a experiência vivida nos dois primeiros eixos (comunidade e laboratório), em reflexões, questionamentos, poéticas e lógicas do estudo. Esses três fios/eixos juntos, formaram uma mobilidade de “tear”, numa espécie de vaivém tramador em que cada fio tecia o grande corpo que ia se configurando enquanto produção artístico-acadêmica.

Na espiral reflexiva deste estudo, buscou-se inscrever sua perspectiva discursiva a partir do conceito de contracolonização, cunhado por Antônio Bispo dos Santos, o qual compreende que os modos e organizações originárias não se deixaram colonizar, a exemplo dos quilombos (Bispo dos Santos, 2023). Assim sendo, compreendemos que as demais organizações e expressões de matrizes

⁴ Abordagem que visa compreender uma cultura a partir dos seus próprios referenciais. É uma forma de olhar para as coisas de dentro da cultura, em seus próprios termos. (Rosa; Orey, 2012)



africanas e pindorâmicas, como o candomblé, a capoeira, o coco de roda, e tantas outras sabenças que se geriram e mantiveram a partir de um modo próprio de existência, organicidade e política, também não se deixaram colonizar. E é mirando nessa perspectiva que o presente estudo teceu suas compreensões e proposições.

Com o intuito de espriar as possibilidades de alcance da *tramaturgia de sabenças* enquanto ferramenta metodológica, o estudo foi relacionado a dois novos campos. O primeiro foi com o rompimento das bordas do contexto tradicional da capoeira Angola, sendo conduzido a tecer, desta vez, com os saberes ancestrais das “*Loiceiras*” (louceiras ou ceramistas de barro) do município de Remígio (PB). O segundo foi com a estreia na produção audiovisual, com a tarefa de ter, enquanto um dos resultados, a produção de um documentário, pelo fato de estar vinculado ao edital anteriormente mencionado, localizado na área de pesquisa e produção audiovisual.

Dramaturgias Expandidas

Remexendo inquietações e perguntas no campo das Artes Cênicas, refletimos acerca da dita expansão da dramaturgia. Em seu conceito clássico, o termo dramaturgia fora propagado a partir de uma cultura hegemônica, estruturando-se assim “uma valorização daquilo que está inscrito dentro do paradigma da escrita alfabética” (Araujo; Dinodet, 2021, p. 41). Fruto de uma cultura “textocentrada”, a dramaturgia ocupou historicamente a função de compor peças teatrais exclusivamente a partir de uma escritura alfabética e, portanto, geradora das ações em cena. Sugerindo estruturalmente uma hierarquização entre texto, ator e narrativa.

Com movimentos modernos e contemporâneos nas artes da cena, tal conceito vem se atualizando a partir do reconhecimento de um conjunto de elementos que constituem o processo de criação cênica e que apontam para a existência de uma dramaturgia, apresentando-se de maneira ampla e complexa em cada situação compositiva das variadas vertentes cênicas e seus produtos, como espetáculos de dança, performances, concertos musicais, cinema e outros.

Para Luciana Lara, diretora e coreógrafa, no universo da dança o conceito de dramaturgia só tem sido utilizado há muito pouco tempo. Emprestado do teatro,



o uso do termo parece vir de uma necessidade de reconhecer que em algumas concepções coreográficas da atualidade há um enredo construído durante a pesquisa artística que permeia e direciona a maneira como todos os elementos constitutivos dessa linguagem artística são ordenados. Segundo a autora, “a dramaturgia rege as ideias, soluções cênicas, motivos de movimento, tudo que constitui o espetáculo” (Lara, 2010, p. 133).

Por conseguinte, percebemos que as fissuras nos conceitos, outrora, rígidos, nas artes da cena, abrem espaço a partir do desejo de expandir, mas também da necessidade de enxergar o que se tem e o que já se praticava, apesar do receio de aderência aos termos consagrados pelos vieses clássicos da arte. Desse modo, a dramaturgia expandida “modifica o que instiga a olhar o que já contém e o que pode ser” (Araujo; Dinodet, 2021, p. 37). Ou ainda, “a palavra ‘expandida’, como um adjetivo que denota características que não deixam o conceito de dramaturgia se encerrar em si mesmo e que permite amplitude de chamamentos. As dramaturgias expandidas provocam interrogações” (Araujo; Dinodet, 2021, p. 37).

No âmbito do cinema, Doroteia Bastos nos provoca a “pensar numa dramaturgia do corpo vivo que mantém vínculos de naturezas diversas, como a mediação de um fluxo incessante de imagens, como um modo de organização, de nexos, de ligação” (Bastos, 2014, p. 9). No que tange às linguagens artísticas trabalhadas em nosso estudo, como a dança e o cinema, corroboramos as seguintes reflexões da autora:

Uma dramaturgia relacionada ao discurso da imagem também está relacionada ao movimento de criação cênica voltado à própria imagem, não mais à representação de um personagem escrito em um roteiro, mas o hibridismo entre corpo, texto e elementos visuais, intensificado com o uso de novas tecnologias e meios de comunicação. Neste ponto, a dramaturgia se expande para além da mera execução tecnicista, que busca uma representação por imitação e apresenta aspectos de criação, a partir da poética das imagens capazes de produzir narrativas de construção simbólica de forma que a dramaturgia se torna a própria tessitura da cena (Bastos, 2014, p.9).

No fortalecimento ao sentido de uma dramaturgia expandida composta a partir da imagem, por exemplo, optamos por um viés criativo embasado na amplitude intuitiva em consonância à improvisação pela oralidade. Desse modo, o alargamento dramaturgício, em nosso processo de criação, desenhou-se também



pelo jogo entre as imagens das mestras loiceiras, a paisagem do território (quintais e demais espaços) e as cenas de dança. Desse modo, acessar possibilidades dramáticas que emergissem anteriores a referência textocentrada foi indispensável a este estudo.

Para analisarmos o cenário das artes cênicas sob o foco das dramaturgias expandidas, é preciso que façamos ainda pelo menos dois outros recortes indispensáveis para a compreensão do conceito de dramaturgias expandidas: a nossa localização geográfica e, em consequência, as noções étnicas. Nos localizamos na América Latina, Brasil, neste estudo, mais precisamente no estado da Paraíba. Logo, a partir dessa orientação geográfica, política e étnica, o que temos a respeito das mais variadas expressões de arte em nosso território? Refletindo junto a Araújo e Dinodet (2021, p. 39), seguimos com os questionamentos: “como escolher outras genealogias – mais abrangentes – de milhares de anos, de culturas não coloniais? Conseguimos ter uma mirada que escape da linearidade histórica, do cânone?”.

Na década de 1990, a artista e pesquisadora baiana Inaicyrá Falcão propôs em seu estudo de doutoramento o conceito de “dramaturgia ancestral”. Investigando nas artes a intimidade das relações entre corpos multicoloridos e suas ancestralidades, Inaicyrá trata da mobilização, ou mobilizações, de diferentes territorialidades e temporalidades, reivindicando, por sua vez, maneiras outras de se narrar histórias. Tal proposta já abria caminhos para os movimentos intensos de reaver o conceito de dramaturgia, apresentando inquietações como resposta as perguntas que fizemos no parágrafo anterior. Emergindo com uma percepção cosmológica, a autora aponta a dramaturgia ancestral como um conjunto de fatores que constituem o artista cênico que vai além da premissa de uma escritura alfabética, mas leva a condições primordiais de nossa existência. E que, portanto, fazem-se indispensáveis no criar e refletir cena.

A memória aliada à qualidade expressiva do movimento corporal abrange a atenção ao aspecto melódico, ao rítmico, ao impulso, ao jogo, que proferem outras narrativas. Dessa forma, permitem a resignificação ancestral, no processo transformado em ações vinculadas à história individual a uma dramaturgia pessoal (Santos, 2015, p. 3).



É justamente sobre esses elementos constitutivos do corpo vivo, que pulsa e tem memória, que não só o conceito de dramaturgia se amplia, mas as práticas no campo das artes se redimensionam. Criando não apenas fissuras, mas tecendo confluências entre cena, pesquisa e os saberes de tradição oral. Assim, refletindo a partir dos movimentos contemporâneos nas artes cênicas no Brasil sob uma perspectiva contracolonial, interessa-nos os diálogos entre as dramaturgias expandidas e os saberes de tradição oral, pensados e articulados no e pelo corpo (Bispo dos Santos, 2023; Fernandes, 2022). Compreendendo que o campo das artes cênicas tem seus próprios repertórios semânticos, assim como a academia tem sua maneira de reger os conhecimentos, as expressões artísticas originárias (pindorâmicas e africanas) “têm seu dicionário”, como diria mestre Vicente Ferreira Pastinha.

No fluxo de reaver os meandros da dramaturgia, e por que não das artes cênicas, evocamos a presença dos *griots* nas práticas primordiais cênicas em um dos berços da humanidade, os territórios africanos (Sotigui, 2006). Este tem sido um de nossos exercícios no campo das artes e da academia, o de elucidar a existência de fatos históricos e territoriais, de que as práticas cênicas já existiam em culturas originárias, logo, seguir mantendo um único exemplo dominante de exercer a arte, na verdade, é reforçar o sistema colonial e negar a ancestralidade da arte (Fernandes, 2022).

O escritor malinês Amadou Hampaté Bâ traz em seu apanhado histórico e cultural o conceito de tradição em África, especialmente em seu território e arredores, apontando diversas práticas orais milenares, entre elas, as práticas cênicas exercidas pelos *Griots*.

Se as ciências ocultas e esotéricas são privilégios dos “mestres da faca” e dos chantres dos deuses, a música, a poesia lírica e os contos que animam as reações populares, e normalmente também a história, são privilégios dos *griots*, espécies de trovadores ou menestréis que percorrem o país ou estão ligados a uma família (Hampaté Bâ, 2010, p.193).

Os animadores públicos (*dieli* em bambara), mais conhecidos pelo nome francês de *griot*, são os responsáveis por guardar e transmitir a história dos reis e do seu povo, treinados na arte da palavra desde a infância. Oriunda do Império de



Mandengue, onde a língua nativa era o malinke ou bambara, a origem dos *griots* é em Mali, mas estudos apontam que, com a colonização francesa na África Ocidental, os griots enfrentaram muitas adversidades para manterem a história e a cultura de seu povo (Hampaté Bâ, 2010; Fernandes, 2022).

A existência e as práticas dos gritos comprovam que as artes cênicas, assim como os conceitos de dramaturgias, poderiam e deveriam ser aplicadas de maneira ampla e plural, estruturadas junto às culturas originárias e suas produções orais, imagéticas, simbólicas e mnemônicas. Ao contrário desse cenário, por anos a fio, artistas e pesquisadores têm mantido os repertórios cênicos e científicos com as mesmas fundamentações hegemônicas dominantes. Os saberes e as práticas originárias, na maioria das vezes, são encurralados nos conceitos de inclusão, mas somente se estiverem submetidos às formatações e lógicas predominantes.

Saberes de Tradição Oral

As *sabenças* resistem, expressam-se e subvertem de maneira integral e complexa, pois são o que são em sua natureza própria, em seu sotaque próprio e em suas percepções próprias. Funcionam a partir de princípios cosmológicos, e mais do que epistemologia, os saberes de tradição oral são portais de retorno a tudo o que vitaliza e nos aproxima de um modo de existir a partir da diversidade, da organicidade, da circularidade e da presença em “comum-unidade”. Assim sendo, as artes da cena precisaram fissurar para expandir porque se estruturaram sob conceitos centrados em culturas hegemônicas, numa forma de existir que separou e hierarquizou corpo e mente, pensamento e emoção. Uma monocultura cuja base se estabeleceu através da colonização de tudo o que não fosse espelho do seu pensar e que estivesse longe de suas dominações territoriais, estéticas, éticas e racionais.

Renegada e subestimada durante centenas de anos, a chamada “cultura popular” historicamente foi concebida como uma forma de arte inferior, “sem escola e/ou fora dos padrões clássicos”. Tal noção ainda se mantém atualmente, nas camadas mais estruturantes das artes, que fomenta, por exemplo, uma ideia da mera aprendizagem de passos coreográficos que, oriundos das *sabenças*, são



apropriados e explorados em laboratórios, com a intenção de “limpá-los” para transformá-los em espetáculos. Talvez esse processo de higienização tenha sido justamente o que enclausurou os conceitos e as práticas nas artes da cena e agora estejam causando a necessidade de expansão. Talvez seja esse “borrado” entre as fronteiras de técnica e espiritualidade, condições indissociáveis nas expressões artísticas e científicas originárias até então nomeadas de *impureza*, que os movimentos contemporâneos de arte estejam chamando de expansão; e a academia, por sua vez, esteja chamando de epistemologias.

Sob a perspectiva da literatura, a congadeira e escritora Leda Maria Martins apresenta uma percepção sábia e generosa: o conceito de oralitura. À luz de uma discussão contra-hegemônica da palavra escrita, fundantes da filosofia ocidental, em detrimento da diversidade de formas escriturais das comunidades de tradição originárias, sobretudo as de tradições africanas, Martins afirma:

Na literatura escrita no Brasil predomina a herança dos arquivos textuais e da tradição retórica europeia. Mesmos os discursos que se alçaram como fundadores da nacionalidade literária brasileira, no século dezenove, tinham na série e dicção literárias ocidentais sua ancora e base de criação literária. A textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de aprender e figurar o real, deixados à margem, não ecoaram em nossas letras escritas (Martins, 2003, p. 63).

Espraiando seus estudos para o campo da performance, a autora encontra nos conceitos de performance ritual, uma jazida de elementos, textuais, sígnicos e mnemônicos, capazes de enunciar e inscrever o corpo, o tempo e os saberes das ciências afro-diaspóricas:

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 (Martins, 2003, p. 77).

É a partir da memória e das inscrições verbais e corporais que tecemos os nossos processos de criação, tanto cênico quanto acadêmico, junto aos saberes da comunidade tradicional das loiceiras de Remígio, na Parahyba. Compreendendo a magnitude dessa arte tradicional e a vasta teia de conhecimentos transmitidos



em sua existência, faremos um recorte acerca de alguns de seus fundamentos a fim de elucidar o que sugere a autora:

[...] o corpo principalmente como local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como os adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, tecnológico, etc. [sic] (Martins, 2003, p. 64).

Em se tratando da sabença do barro, das loiceiras, a expressão do corpo se dá na labuta do trabalho, que antecede inclusive a escultura das peças. Está na relação do corpo com o território, com a terra, com a ancestralidade, com o feminino, com os valores de troca pelo trabalho, nos textos orais, nos conhecimentos e técnicas passados de geração em geração, “da boca ao ouvido” (Hampaté Bâ, 2010, p. 190), assim como na aprendizagem pela observação dos gestos. Inscrições que se dão na repetição, na retirada e na peneiragem do barro, na produção da massa, no modelar da peça, no alisar, secar e, por fim, no queimar da peça. Mas também nos simbolismos internos da comunidade, como a presença da imagem do Padre Cícero, que dentro da tradição das loiceiras, tinha, e ainda tem, a função de “santo do pau ôco”, para resguardar uma parte do dinheiro apurado da venda das louças. Todas estas são escritas e leituras que antecedem e transbordam a grafia alfabética, e que nos inspiraram no processo criativo desta pesquisa.

Tramaturgia de Sabenças: uma metodologia expandida

A *tramaturgia de sabenças* derivou-se da necessidade de estruturar processos criativos na cena e na escrita, isso porque o contexto da nossa origem foi primeiramente nos saberes de tradição oral. Um atravessamento de fronteiras dos quintais à universidade, com a missão de sobreviver no curso de licenciatura em Dança com o chão da capoeira Angola. Aqui reforçamos a trajetória, pois o cerne da perspectiva que se apresenta nesse estudo inclina-se sobre de onde se parte para criar dança, teatro, performance, dramaturgias e escritas acadêmicas nas artes cênicas.

Ao longo do percurso, fizeram parte do estudo algumas metodologias de



pesquisa e literaturas de cunho considerados também metodológicos, entre elas, a pesquisa-ação e a pesquisa participante. Contudo, foi a partir da etnografia – método de pesquisa que valoriza a dimensão sociocultural dos acontecimentos estudados – que chegamos à autoetnografia, a qual elegemos enquanto suporte metodológico mais viável para o desenvolvimento deste trabalho. Segundo apontam Santos e Biancalana (2017), a autoetnografia se baseia na observação e na descrição do objeto de pesquisa, e o pesquisador passa a compreender-se também como parte do seu foco de estudo (Santos; Biancalana, 2017, p. 5).

Em nosso caso, o processo de criação nas artes da cena e a maneira como o tornamos uma escrita científica surgiu a partir da intimidade com o objeto pesquisado e pela proposição de estruturar, desde a escrita, um processo duplamente poético. Partimos da premissa de que nos saberes de tradição oral, a aprendizagem se estabelece de maneira circular, poética e orgânica (Martins, 2003; Bispo dos Santos, 2023).

Foi desenvolvendo pesquisas acadêmicas nas artes da cena, partindo de sabenças (saberes e experiências de tradição oral), na busca por manter o “nosso sotaque”, ou seja, as especificidades íntimas de nosso estudo junto à oralidade, aos costumes e à territorialidade, que compreendemos que ter uma referência teórica metodológica não garante um processo criativo cênico e científico estimulador de nossa criatividade e fortalecedor de nossa identidade. De repente, nós, que viemos dos chãos da tradição, ficamos hesitantes diante do desafio de apresentar as inscrições que vivenciamos na oralidade frente a tantas normas acadêmicas. A tramaturgia de sabenças, em termos teóricos, foi nutrida pela autoetnografia, porém vem encontrando sua maneira de se espriar, na atualização e no aprofundamento de nossos processos criativos (cênicos e científicos).

Tecemos com confiança e fluidez quando nos ancoramos em nossas narrativas e permitimos a poética sem temer o rigor da norma, pois a narrativa é o texto da memória:

A memória te autoriza a narrar uma história sobre o mundo que você vive, a memória te autoriza a criar uma narrativa sobre o mundo. Se você não tem memória, você vai ficar citando bibliografia. Nesse sentindo vale a pena pensar em produção, é uma produção de memória. Produzir



memória sobre si como coletivo, como ser social, ela é um fenômeno maravilhoso, é uma ação política ativa. A memória tem a capacidade de te pôr de pé diante das afrontas de maneira crítica, a memória é a consciência crítica (Krenak, 2020, transcrição⁵).

Substituímos a letra “d” por “t” na construção de um sentido próprio deste estudo. A compreensão de “trama”, ganhou aqui dupla força: a de estar relacionada a um “conjunto de fios que formam uma teia ou tecido”, e a “reunião daquilo que constrói uma narrativa dos acontecimentos”. Desse modo, decidimos dar atenção à maneira com que acontece no vaivém entre as sabenças - composição cênica - escrita científica.

No caso da metodologia tramaturgia de sabenças, o processo criativo nasce de motes que vivenciamos no cotidiano em comunidade e que nos instiga a compor em cena. Simbologias, elementos, estrutura ou fundamentos da tradição que são vivenciados formam os argumentos disparadores da criação. Assim, a composição cênica e a escrita científica se configuram numa lógica que conecta e organiza tais escolhas. Memórias contadas e vividas se entrelaçam com o imaginário, as intuições, as intenções e as soluções, estabelecendo relações entre o visível e o invisível, articulando camadas da escrita ao processo criativo e vice-versa.

Para iniciarmos as práticas da tramaturgia de sabenças, começamos por escolher um elemento. O elemento pode ser um movimento, uma ação gestual, um objeto, uma narrativa, qualquer coisa significativa de determinada tradição oral que seja um motivo disparador para o curiosamento de mais detalhes deste, e que, portanto, gere o desejo de criar, cenicamente e/ou cientificamente. A partir dessa escolha, espalha-se a percepção que a comunidade já tem sobre esse elemento, à medida que novas percepções poéticas e metafóricas emergem de associações e mediações entre o mote-objeto da pesquisa e o processo criativo, acionando a corporalidade da escrita: “às vezes uma palavra só dança ou desenha linhas desordenadas no espaço como ânsia de grifar um chão comum” (Araujo; Dinodet, 2021, p. 44).

Ao refletirmos sobre as possibilidades de expansão da escrita, começamos

⁵ Disponível em: <https://youtu.be/KRTJIh1os4w?si=JobhnnNRr-Cs-SjQ> . Acesso em: 12 dez. 2024.

por reconhecer as muitas formas de inscrições originárias (pindorâmica e africana) que foram deixadas à margem, e que em suas literaturas cosmológicas não separam o movimento da palavra. Inventar caminhos poéticos associados ao escrever, tornando o processo de escrita científica um processo também artístico, uma vez que, sendo submetidos a uma tradição textocêntrica, como a academia, faz-se imprescindível uma proposição no campo expandido da escrita (Evaristo, 2017).

Nos voltejos das etimologias, tentemos uma outra aproximação. Em uma das línguas banto, do Congo, da mesma raiz, *ntanga*, derivam os verbos escrever e dançar, que realçam variantes sentidos moventes, que nos remete 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).

Tanto a dramaturgia quanto o texto acadêmico requerem que façamos escolhas, apontemos critérios, fundamentos teóricos, aplicabilidade da proposta/ideia, articulações entre prática e teoria, ação e texto, com a finalidade de criar uma lógica e uma coerência própria de cada processo criativo. Identificamos na tramaturgia de sabenças a presença de características metodológicas que permeiam todo o processo. No entanto, não se trata de propormos aqui uma receita na qual um determinado passo-a-passo, se seguido, levará a um resultado exato e específico. Ao invés disso, compartilhamos fios que vêm tecendo nossa trama em criações cênicas e escritas acadêmicas (Fernandes, 2022).

O mote-objeto do estudo, na metodologia proposta, funciona não somente enquanto um fluxo temático, mas como estrutura dramaturgical do processo criativo e roteiro organizador do texto acadêmico. Assim, são eixos basilares da pesquisa ancorada na tramaturgia de sabenças: a *oralidade*, tendo as falas dos mestres e mestras enquanto citação, que reforça as sentenças escritas e que certificam a cientificidade do estudo; a *memória*, enquanto recurso indispensável à verdade do corpo em cena e fundamentação da escrita; a sequência circular, não linear, entre as células coreográficas/cenas/atos, assim como os capítulos e tópicos do texto; o recurso da poética, não como fuga de argumento, mas como potencialidade vital do texto; e a utilização de outras linguagens textuais, como o desenho, o poema e outros.



Tramaturgia de sabenças, então, configura-se enquanto uma metodologia que engendra uma escrita expandida fissurada pelas cosmologias originárias, trasbordada às margens e recuos, vinda da experiência, fundamentada na memória, antecessora dos “papeis” em branco do Word, pois vem do corpo em movimento. Portanto, tece também uma forma de dramaturgia ao escrever o texto científico, mas desta vez fazendo o caminho inverso: o corpo em movimento é quem verbaliza a grafia alfabética.

Parahyba Profunda: processo criativo na construção do filme

Primordialmente, a tramaturgia de sabenças teceu seus processos criativos e produziu suas reflexões, em termos artísticos, pela linguagem da dança, e em termos culturais, a partir da capoeira Angola. No caso deste estudo, houve dois novos desafios: 1) a construção de um filme, linguagem até então não exercida em nossas produções; e 2) o tecimento artístico a partir da sabença do barro.

Do desafio surgiram adequações, que se transformaram em uma oportunidade ao trazerem ainda mais coerência à metodologia, já que o cerne do estudo compreende “o corpo principalmente como local de inscrição de conhecimento”, e o que nele se repete enquanto: “técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, tecnológico, etc. [*sic*]” (Martins, 2003, p. 64). Ampliar a linguagem artística do segundo fio tramador (laboratório/processo criativo) com a construção do filme revelou um corpo muito mais livre em suas transcrições e narrativas, reinaugurando espaços de criação em que a improvisação em dança chegou através de um fluxo fundamentado, potencialmente, pela memória.

O trabalho que a tramaturgia de sabenças exerce assemelha-se à função do tear, conectar fios (ideias, sentidos, cenas, argumentos) enredando narrativas, trabalho que só é possível através do movimento, pela mobilidade do vaivém dos fios e do corpo. Uma das possibilidades que se oferece é a de evocar textos e movimentos de elementos que supostamente não falam ou que, por si só, não se movem, e tecer narrativas dançadas junto a eles. Em nossa pesquisa de mestrado, cujo mote-elemento foi o instrumento berimbau, nós distinguimos cada uma de suas partes e compusemos o nosso processo coreográfico e textual. No caso da



presente pesquisa, o mote foi o barro e o que se estendeu dele: a narrativa das mestras, as relações com o espaço, as memórias próprias da intérprete etc.

E se ao longo de nossos estudos presenciamos o descortinar de uma ferramenta metodológica, inclinando nossa atenção ao “como”, vimos, ainda, a importância de nos atentarmos igualmente ao “com”. Com quem tecemos? Transbordando ao entendimento de falar “sobre” alguma comunidade de tradição, interessa-nos tecer “a partir” e “com” comunidades de tradição. É um chaveamento artesanal e que aparentemente pode passar despercebido, mas que nos evoca a unidade, o pertencimento, portanto, o aprender e o criar de maneira circular, sem a ideia de um trabalho “assistencialista”, em que alguém externo vem para dar protagonismo ou visibilidade a determinada cultura de tradição.

Para elucidar o processo criativo, trouxemos o contexto das loiceiras, que em si resguardam a poética que teceu o enredo do filme. Além disso, escolhemos três *frames* do filme para discutirmos acerca do mote principal e seu espraiamento em situação criativa.

As Loiceiras: contexto, poética e política

Adentrar no território da tradição das loiceiras de Remígio é como estar nos corações das avós paraibanas. Tem cheiro, tem aconchego, tem firmeza e doçura na fala. Tem nutrição, tem história, tem um sotaque que vai resgatar a mais ínfima memória da vida na Terra. Mesmo com a chegada de novas tecnologias, as loiceiras preservaram e preservam uma energia telúrica que nos fazem sentir que “a vida não é útil”, muito menos “uma carreira” (Krenak, 2020; Antério; Fernandes, 2023). A vida é o nosso tempo-espaço de ser e tecer caminhos de retorno à nossa essência criativa e criadora. Criativa, pela capacidade de gerar movimento de vida, de tecer estratégias de sobrevivência em meio a um contexto de contrastes. E criadora por existir nos solos férteis da força feminina, desde seu elemento essencial, a terra, até os seres mulher que, por gerações à fio, nutrem e (se) mantem (n)essa tradição (Fernandes, 2022).

Para começar, o bioma onde residem essas mulheres contradiz o que historicamente fora afirmado pela mídia nacional quanto às condições geográficas,

climáticas e humanas. Para chegar até a cidade de Remígio (PB), encaramos uma paisagem verde e subimos serras num movimento sinuoso, como num aviso de que a região do Brejo guarda seus mistérios, suas belezas contrastantes. Entre um clima seco e frio, chão vermelho de barro e cachoeiras douradas, gerânios abundantes e uma gente de sorriso largo, apesar de suas labutas desiguais, reside ali um povo tão antigo quanto o próprio território parahybano. Mesmo quem não dança, percebe a si mesmo rodopiando entre tais paisagens e se pergunta: como pode?

Mestras⁶ Josefa, Zefinha, Lia, Vânia, Marinês e Claudiane são todas nativas desse território. Todas permanecem sob memórias de luta, resistência e poética. Elas nos contam, sem titubear, cada trecho de suas trajetórias junto à sabença do barro. Histórias de fome e banquetes com um ou dois ingredientes, mas todos fertilizados com essa matéria primordial. Memórias que nos contam sobre como é manejar o barro e, por questões latifundiárias, ter o seu fazer impedido ou dificultado. Como pode? Como pode quem vive da terra não poder apanhar dela um bocado? Elas nos contam sobre as proibições de fazendeiros para que elas não retirassem o barro para a feitura de suas peças. Elas nos contam também sobre tempos em que o acesso à água era difícil, apesar de viverem próximas a igarapés e águas corredeiras. Elas nos contam, ainda, acerca de distâncias, e não acessos, do orgulho e da vergonha de serem loiceiras, de serem quem são.

Histórias ocultadas pelo fato de serem tão íntimas e difíceis de lidar, mas também narrações que se seguem de gargalhadas e pertencimento delas próprias. Histórias tão em comum entre todas que mais se assemelham a um enredo coletivo ensaiado, porém, se repararmos bem, cada uma carrega em si suas peculiaridades e nuances. Enredos de fé, contrastes, superações e um vaivém que circula entre dizer o quanto esse ofício é árduo e, ao mesmo tempo, é a razão de suas vidas.

Num trabalho de campo que envolveu a escuta de corpo inteiro, tivemos a oportunidade de gravar as falas das mestras e iniciar o processo criativo da dança

⁶ Na cultura de tradição oral, a mestria corresponde ao reconhecimento da comunidade a determinado membro, pela sua atuação comunitária, saber e experiência em determinado fazer ou expressão. (Sotigui, 2006; Fernandes, 2022)

simultaneamente. A costura dramaturgica desenhou-se entre as vozes das mestras, o corpo da intérprete em movimento e os equipamentos tecnológicos de captação da cena. Essa trama percorreu todo o processo criativo: o corpo como mediador entre a memória e o concreto; a dança enquanto ação modeladora da poética contida nas falas-vozes das mestras; os recursos tecnológicos (câmeras e gravador de som) no lugar de lentes registradoras de paisagens imagéticas e sonoras; e o processo de edição do filme como escrituração das escolhas, da poética e enquanto camada dramaturgica expandida.

Para a ocasião do artigo, selecionamos três *frames* do filme, até o momento em fases finais de construção, elegendo-os enquanto resultado de pesquisa, sobre o qual elaboraremos reflexões analíticas. A escolha desses *frames* se deu pela presença mais precisa entre a palavra e o movimento, referindo-se à voz nas narrativas das mestras e ao corpo em “estado de dança”. O que visamos refletir no processo de criação sai um pouco do que comumente aguardamos de um documentário, no qual o jogo de imagens fica mais restrito à imagem da pessoa entrevistada. Saímos da perspectiva do documentário tradicional e o personagem exemplar, em que se faz uma generalização de uma cultura ou situação coletiva a partir de um único personagem. Ao invés disso, o que se pretendeu nesta expansão criativa foi a produção de um documentário performático.

Na primeira etapa criativa do primeiro *frame*⁷, fomos às casas das mestras Zefinha, Vânia e Lia. Na cena inicial, vê-se a mestra Zefinha e a peça que ela mais gosta de fazer, a panela grande. Em seguida, há a imagem de uma peça sendo modelada, ainda no estado de massa cerâmica. Nessa cena, mestra Lia é quem molda, enquanto sua irmã, mestra Vânia, relata sobre a técnica e a arte ancestral de lidar com o barro. No fluxo da cena, há uma alternância entre as imagens da peça sendo modelada e a dança acontecendo, tendo a voz de Vânia como paisagem sonora – interna, para a intérprete, e externa, em termos do trabalho de edição.

No que se refere à composição em dança, tivemos como motivos de criação, além das narrativas faladas, o espaço, o local onde é feita a retirada do barro.

⁷ Disponível em: <https://youtu.be/Xj0Abmw-eNw?si=8fvPitrIjaNpnKeX>. Acesso em: 14 fev. 2025.

Assim como esse, outros elementos investigativos emergiram, tais como: a textura, a aridez e a cor, gerando um “corpo aterrado”, poroso no contato com o elemento terra, dançando as palavras vozeadas das mestras.

Sob a condução da narrativa da mestra Zefinha, a primeira cena do segundo *frame*⁸ traz de pronto na imagem aprendizados difíceis a respeito da produção propriamente dita da loiça, os resultados esperados, porém nunca desejados, como a quebra das peças na etapa da queima. A fala de Zefinha, porém, revela outros aprendizados passados de mãe para filha. Na segunda cena, há a imagem da narrativa dançada em alternância com as impecáveis painéis de barro. Na sequência, seguimos com a cena da dança embalada pela voz da mestra Zefinha, que fala sobre “sustentar”, não apenas financeiramente, mas sobretudo ser sustento no emocional pessoal e familiar, a casa com seu ofício de loiceira. Ela também aborda a etapa que antecede todo o processo de produção das peças, a difícil lida da retirada do barro, bem como a preparação da massa cerâmica.

A composição em dança nesse segundo frame se deu na relação com o trabalho ancestral, passado de mãe para filha, e o entorno da labuta das loiceiras. O espriar aconteceu na construção/desconstrução das peças, num vaivém entre as falas da mestra Zefinha e as imagens antagônicas que se deram entre as peças quebradas, as peças inteiras e o barro ainda a ser beneficiado. Derramando-se no corpo da intérprete em movimentos de catar e juntar os fragmentos do barro, sustentar e equilibrar o mote in natura em expansão criativa.

No terceiro *frame*⁹, temos na primeira cena, a imagem do pôr do sol, momento em que visitamos a casa das mestras Marinês e Claudiane (mãe e filha), que narram a respeito da fome e da falta d’água. Na sequência, há a imagem da intérprete dançando numa poça de lama/barro, e a paisagem sonora continua com a contação da história de Claudiane. Pela primeira vez o elemento água surge nas cenas. Na alternância entre a imagem da intérprete dançando na lama e no local de retirada do barro, a narrativa da mestra Claudiane traz várias paisagens internas, da distribuição do trabalho familiar, da luta de sua mãe para criar os filhos, e a

8 Disponível em: <https://youtu.be/9kmADiXyabE?si=i-oGrHG6LePlw77e>. Acesso em: 14 fev. 2025.

9 Disponível em: <https://youtu.be/IORtAsimNV0?si=7-tKf-QeMtPbNqZG>. Acesso em: 14 fev. 2025.

desvalorização das loiceiras que, para algumas, resultou na vergonha de exercer tal ofício. No fluxo da narrativa da mestra, Claudiane nos conta que hoje é diferente, que ela sente orgulho e amor por esse fazer. A penúltima cena alterna-se entre as imagens das peças prontas, o reflexo da intérprete no mel derramado em um prato de barro e a dança. Na última cena, fechamos com a fala da mestra Claudiane contando sobre superação e a imagem da intérprete na Cachoeira da Manga, localizada a alguns quilômetros dos quintais das mestras.

Sobre a dança, tivemos gestos tecendo os textos do corpo: a densidade do barro molhado, a modulação da massa cerâmica como algo passível de surpresa em seu resultado, os micromovimentos de expansão e retração que o barro faz durante a secagem da peça. O acabamento como ações estéticas e de identidade artística. A malemolência entre manipulação e passividade do processo cerâmico e cênico. A água como lugar da memória do corpo, em fluxo e contornos.

Os *links* dos *frames* foram trazidos no texto com o objetivo de praticar outras leituras além da alfabética, como propõe o estudo. Deste modo, por meio de uma continuidade “animada-imagética-sonora”, tivemos a oportunidade de acompanhar a tecitura poética entre o objeto inanimado do barro e a construção do movimento em situação de dança. Essa trama pôde ser apreciada tanto nas imagens de modelação da massa cerâmica, pelas mãos das mestras, quanto no corpo da intérprete, ao mover com fragmentos do barro *in natura*. Assim como as narrativas das mestras, que ganharam expressões ressignificadas quando em estado de dança.

A ideia ou imagem do “vaivém” que faz o artefato tear aponta a estética de nossa compreensão enquanto o movimento que exerce a metodologia em questão. Nessa perspectiva, temos uma espécie de trança, tecendo os fios estruturais que temos desenvolvidos em nosso estudo: campo (comunidades de tradição oral), laboratórios criativos e composição cênica e escrita acadêmica. Aspectos estes que foram percorridos ao longo do artigo e que puderam ser apreciados por meio dos *frames*.

Entendemos que esse produto resguardou significativamente a relação entre as sabenças e a composição cênica. Na representação imagética existe um



tecimento circular crescente e que se integra, formando uma espécie de unidade em movimento, tal qual as camadas desse artigo: campo, laboratório criativo, construção do filme “*Parahyba Profunda*” e a escrita publicada nesta revista. Essa liga é o que tem composto, até aqui, a metodologia expandida em artes cênicas, a Tramaturgia de Sabenças.

Todas essas camadas formaram a dramaturgia expandida que compuseram a dança e deu fluxo às imagens em audiovisual. Já no campo tecnológico, no que se refere à revisão e à edição de imagens, o processo criativo visou tramar as imagens e os sons de maneira performática, tanto na escolha das sequências das imagens quanto nos recursos de efeitos entre as cenas, como demonstrado pelos *frames*.

Considerações finais

Esta pesquisa desembocará no desejo-motriz de fazer o caminho que evoca a memória. É através da memória que se pode recuperar um saber orgânico, como dizia o mestre Nêgo Bispo (Bispo dos Santos, 2023), adormecido ou resfriado entre as gerações de nossas ancestralidades, *genéticas e/ou culturais*, dada as ações dispersivas coloniais.

Propor uma metodologia expandida no campo das artes cênicas tendo as sabenças como ponto de partida foi e segue sendo uma maneira de *abraçar* ou *encarar* as tensões pela disputa de uma retórica de pertencimento e contínuo exercício da não colonização da vida, portanto, da criatividade, da capacidade de reflexão, da poética, da corporeidade e da cosmologia da oralidade ancestral. Uma proposição metodológica que acolhe as/os brincadores-mantenedores-aprendizes de sabenças que se encontram cruzando as fronteiras dos quintais-rodas-palcos-academia.

Referências

ANTÉRIO, Djavan; FERNANDES, Mariana. “A vida não é uma carreira”: confluências pedagógicas para uma prática educativa ecológica. *Revista Exitus*, [S. l.], v. 13, n. 1, p. e023020, 2023.

ARAÚJO, Laura; DIDONET, Candice. A dramaturgia expandida: um campo aberto de (in)definições. *Dramaturgia em foco*, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.



BASTOS, Dorotea. Dramaturgia expandida: processo de significação das imagens em movimento. In: Aguiar, Daniella; Queiroz, João (Eds.). *Anais do 1º Congresso Internacional de Intermidialidade 2014* [=Blucher Arts Proceedings, v.1 n.1]. São Paulo: Blucher, p. 1-10, 2015.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora; Piseagrama, 2023.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FERNANDES, Mariana. *Corpo Griot*: ressonâncias ancestrais em cena. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. Tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). *História geral da África t*: metodologia e pré-história da África. 2 ed. Brasília: Unesco, 2010.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LARA, Luciana. *Arqueologia de um processo criativo*: um livro coreográfico. Brasília: Anti status Quo, 2010.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras (Santa Maria)*, Santa Maria, v. 25, n. 26, p. 55-71, 2003.

ROSA, Milton; OREY, Daniel. O campo de pesquisa em etnomodelagem: as abordagens êmica, ética e dialética. *Educação e Pesquisa*, v. 38, p. 865-879, 2012.

SANTOS, Camila; BIANCALANA, Gisela. Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. *Revista Aspás*, v. 7, n. 2, p. 53-63, 2017.

SANTOS, Inaicyrá Falcão. Corpo e ancestralidade: uma configuração estética afro-brasileira. *Repertório Teatro & Dança*, v. 24, n. 24, p. 79-85, 2015.

SOTIGUI Kouyaté: um griot no Brasil. Direção: Alexandre Handfest. [São Paulo]: Sesc SP, 2006. Documentário. 1 vídeo (57m08s). Publicado pelo canal SescTV. Disponível em: <https://bit.ly/2XkMQ8g>. Acesso em: 01 jul. 2024.

Recebido em: 11/11/2024
Aprovado em: 22/07/2025