



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA
MESTRADO EM DANÇA
MARILZA OLIVEIRA DA SILVA

OSSAIN COMO POÉTICA PARA UMA DANÇA AFRO-BRASILEIRA

SALVADOR

2016



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

MARILZA OLIVEIRA DA SILVA

OSSAIN COMO POÉTICA PARA UMA DANÇA AFRO-BRASILEIRA

Dissertação do Programa de Pós-graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, apresentada à banca examinadora como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Lenira Peral Rengel

SALVADOR

2016

Silva, Marilza Oliveira da.

Ossain como poética para uma dança afro-brasileira / Marilza Oliveira da Silva. - 2016.

107 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Lenira Peral Rangel.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2016.

1. Dança. 2. Danças afro-brasileiras. 3. Ensino. 4. Orixás. I. Rangel, Lenira Peral.

II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA
MARILZA OLIVEIRA DA SILVA

OSSAIN COMO POÉTICA PARA UMA DANÇA AFRO-BRASILEIRA

Dissertação do Programa de Pós-graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, apresentada à banca examinadora como requisito para obtenção do título de Mestre.

Aprovado em 03 de junho de 2016.

Banca Examinadora:

Lenira Peral Rengel - Orientadora

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.

Universidade Federal da Bahia - UFBA

Fátima Campos Daltro de Castro

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.

Universidade Federal da Bahia - UFBA

Eloisa Leite Domenici

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.

Universidade Federal do Sul da Bahia - UFSB

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Manoel Nascimento da Silva e Elzira Oliveira da Silva, que partiram desse mundo tão cedo, mas tiveram tempo de me ensinar sobre o amor, a ética, a honestidade e o respeito ao próximo.

À minha querida orientadora, Lenira Rengel, por estender os braços, me pegar pelas mãos e me ensinar o caminho. Admiração, carinho, respeito pela pessoa ética, comprometida e séria que é. Sem sua orientação não teria conseguido.

À professora Eloisa Domenici, na sua doçura e competência, pela valiosa colaboração.

A Fátima Daltro pela simplicidade e honestidade com que acolheu a minha pesquisa.

Aos meus irmãos, José Roberto, Magnólia Oliveira, Manoel Nascimento e Márcia Oliveira (*in memoriam*), que sempre me apoiaram, cada um do seu jeito, para que não desistisse do sonho.

A Rosângela Silva, amiga, comadre, por ter me ajudado a cuidar dos meus filhos para que fosse atrás do sonho.

A Juliel Cerqueira, Manuela Silva, Nara Oliveira, Mila Oliveira, Guilherme Silva, Bruno Luz, Elaine Luz, Carlos Ventura, Gileno Cerqueira, Julieta Cerqueira e Luciana Sousa: família é tudo!

Ao Mestre King por abrir o caminho e me ensinar com sabedoria a encontrar o lugar da minha dança.

A Luiz Marfuz, mestre, amigo, amado, que, com sua generosidade, me apresentou o mundo do teatro. Minha eterna gratidão.

A Edileusa Santos pelo exemplo de força e resistência.

Aos meus professores do Curso Técnico em Dança da Funceb que tanto marcaram a minha trajetória: Rita Rodrigues, Paco Gomes, Dina Tourinho, Sônia Gonçalves, Tereza Oliveira, Lúcia Mascarenhas e Lia Robatto.

À amiga Julieta Rodrigues por ter me presenteado com a comunidade de Alagados para dar continuidade ao seu trabalho. Tudo começou ali.

A Janahina Cavalcante por ter me desafiado, através de suas provocações, a sistematizar o meu fazer e apresentar para o corpo de professores da Escola de Dança da FUNCEB.

À querida Daniela Amoroso por ter começado o caminho comigo.

A todas as professoras do PPGDança pelos conhecimentos compartilhados.

Aos companheiros e companheiras do mestrado, Denny Neves, Marta Bezerra, Vânia Oliveira, Alana Falcão, Israel Souza, Daiana Carvalho, Rafael Rebouças, Isabela Schwab, Viviane Bastos, Thais Ferreira e Michele Favero. Nossas cadeiras vermelhas continuam nos esperando.

Ao amigo querido Jairson Bispo pelo olhar sensível acerca da dança afro-brasileira que proponho.

Ao queridíssimo Thiago Assis por me inspirar. Você faz a diferença, amigo!

Ao amigo Denny Neves pela constante escuta e motivação nos momentos mais difíceis. Sua presença foi essencial.

Aos professores e professoras da Escola de Dança da FUNCEB, em especial Ana Karla Sampaio, Lúcia Helena, Poliana Bicalho, Patrícia Leitão, Carol Diniz, Guilherme Fraga, Sóter Xavier, Mestre Zambi, Simone Lisete, Márcia Santiago e Ísis Carla, companheiros e companheiras de jornada.

Aos queridos músicos Bira Monteiro, Léo Jesus, Alex França, Paulo Sérgio e Diego Souza por estarem sempre por perto.

A Clécia Queiroz pela atenção, cuidado e respeito pelo meu trabalho.

A Virgínia Costa e Ana Cláudia Ornelas pela compreensão e força em todos os momentos.

A Rita Carneiro e Adilvani Araújo, amigas de todas as horas.

Ao amigo Roberto, da livraria LDM, por me socorrer nas horas mais inesperadas.

Ao Coletivo Corpos Etilícos Eternos – CCEE pelas descontraídas e prazerosas conversas e por entender o momento da ausência para me dedicar aos estudos.

Aos orixás, especialmente Oyá e Ogum, por tomarem conta do meu caminho.

Aos meus gêmeos, Pedro e Luna, meu motivo para seguir em frente com todo
amor.

A Beth Rangel, minha inspiração, meu melhor e maior exemplo.
Ao meu parceiro Ricardo Costa, presente de Oyá, trazido pelo vento. Que
sorte a nossa!

Aos estudantes pela oportunidade de poder aprender, muito mais que
ensinar.

RESUMO

O histórico da dança negra no Brasil, especificamente na cidade de Salvador, é marcado pela resistência dos seus disseminadores que reconhecem nela o reflexo da história e memória de um povo. Mesmo vista por muitos como uma dança marginal, exótica e ancorada na linha da invisibilidade, ainda sobrevive. Torna-se, portanto, relevante abordar pungentes fatos colonizadores pelos quais o negro e sua cultura passaram a fim de desfazer distanciamentos de ordem histórica e social. Esta pesquisa consiste em um caminho para a compreensão e construção de processos de ensino/aprendizagem de um modo de dança afro-brasileira a partir do que denominamos poética dos orixás. Nesta proposta artístico-pedagógica sugere-se tratar a figura do orixá fora do contexto religioso, porém criando conexões com a miríade significativa relativa aos elementos da natureza que este tem. Ao reconhecer que esta pesquisa se insere nas questões que também implicam tradição e contemporaneidade, e considerando o terreno heteróclito do que se denomina “dança afro”, um dos objetivos desta proposição é sistematizar uma proposta artístico pedagógica por meio do orixá Ossain e sua poética. O curso técnico em dança da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia é o espaço no qual a pesquisa se desenvolve e a principal ferramenta metodológica é a etnografia postural proposta por Patrick Boumard (1995) e traz a ideia de etnografia enquanto processo, associado à investigação em educação. Os principais referenciais teóricos apresentados são trazidos por Agamben (2007), Boaventura Sousa (2010), Clyde Ford (1999), Edgar Morin (2012) e Isabelle Launay (2013). Os resultados da pesquisa buscam pensar e reverter os marginalismos estabelecidos por instituições e pessoas que atuam supervalorizando um determinado tipo de dança que traduz uma cultura em detrimento de outra.

Palavras-chave: dança afro-brasileira, ensino de dança, poética dos orixás.

ABSTRACT

The history of black dance in Brazil, specifically in the city of Salvador is marked by the strength of its disseminators who recognize in it the reflection of the history and memory of a people. Even seen by many as a marginal dance, exotic and anchored in line with the invisibility, it still survives. Therefore, it is important to address poignant colonizer facts by which the black and its culture began to undo distancing of historical and social order. This research consists on a path to understanding and building of teaching / learning a way of African - Brazilian dance from what we call poetry of the orishas. This artistic and pedagogical proposal suggests treating the figure of the deity (orishas) outside the religious context, but creating connections to the significant myriad related to the elements of nature in it. By recognizing that this research fits into the issues that also involve tradition and contemporaneity and considering the heterogeneous field of what is called "African dance ", one of the objectives of this proposal is to systematize one artistic and pedagogical proposal by the Orisha Ossain and his poetics. The technical course in the Dance School of the State of Bahia Cultural Foundation is the field where the research is developed and the main methodological tool is the postural ethnography proposed by Patrick Boumard (1995) and it brings the idea of ethnography as a process, associated with research in education. The main theoretical references presented are brought by Agamben (2007), Boaventura Sousa (2010), Clyde Ford (1999), Edgar Morin (2012) and Isabelle Launay (2013). The survey results seek to think and reverse the marginality established by institutions and persons who act overplaying a certain type of dance that reflects a culture over another.

Keywords: African-brazilian dance, dance education, poetic of the orishas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mulher-árvore, ilustração de Lisete Alcalde.	11
Figura 2 - Elementos cênicos para o seminário artístico Ossain em Trânsito, na Escola de Dança da FUNCEB.....	21
Figura 3 - Solo de Livia Tavares no seminário artístico Ossain em Trânsito, na Escola de Dança da FUNCEB.....	21
Figura 4 - Rony Timas dançando Ossain na área externa da Escola de Dança da UFBA.....	30
Figura 5 - Mestre King.....	55
Figura 6 - Marilza Oliveira.	59
Figura 7 - Sala de aula repleta de folhas cheirosas para atividade sensorial inspirada em Ossain, na Escola de Dança da FUNCEB.....	62
Figura 8 - Solo de Darlan Orrico no seminário artístico, Ossain em Trânsito, na Escola de Dança da FUNCEB.....	62
Figura 9 - Solo de Raynara Sanches no seminário artístico, Ossain em Trânsito, na Escola de Dança da FUNCEB.....	63
Figura 10 - Solo de Valdete Ribeiro no seminário artístico, Ossain em Trânsito, na Escola de Dança da FUNCEB.....	63
Figura 11 - Encontro dos solos para formação da árvore da diversidade. Seminário Ossain em Trânsito, na Escola de Dança da FUNCEB.....	64
Figura 12 - Mesa com frutas para oferecer aos participantes do seminário artístico Ossain em Trânsito, na Escola de Dança da FUNCEB.....	73
Figura 13 - Solo de Douglas Rodrigues no seminário artístico, Ossain em Trânsito, na Escola de Dança da FUNCEB.....	74
Figura 14 - Aula para os estudantes do curso de Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança, Ossain como poética para uma dança afro-brasileira, na Escola de Dança da UFBA.....	77
Figura 15 - Árvore da diversidade. Seminário Ossain em Trânsito, na Escola de Dança da FUNCEB. FONTE: Foto Dayse Cardoso, em 03/12/2016.....	80
Figura 16 - Solo de Luana Pinto no seminário artístico Ossain em Trânsito, na Escola de Dança da FUNCEB.....	81
Figura 17 - Partilha com os alunos após atividade sensorial inspirada em Ossain como poética para uma dança afro-brasileira, na Escola de Dança da FUNCEB.....	82

Figura 18 - Ricardo Costa, músico percussionista e alabê.	87
Figura 19 - Oficina de percussão ministrada por Ricardo Costa para os alunos do Curso Técnico em Dança, da Escola de Dança da FUNCEB.	88
Figura 20 - Atividade sensorial inspirada em Ossain como poética para uma dança afro-brasileira para os alunos do curso de Especialização em Dança da UFBA.....	94
Figura 21 - Solo de Fernanda Fonseca no seminário Ossain em Trânsito, na Escola de Dança da FUNCEB.	97
Figura 22 - Intervenção Urbana Ossain em Trânsito, com alunos/as do Curso Técnico em Dança da FUNCEB.....	98
Figura 23 - Intervenção Urbana Ossain em Trânsito, com alunos/as do Curso Técnico em Dança da FUNCEB.....	98
Figura 24 - Intervenção Urbana Ossain em Trânsito, com alunos/as do Curso Técnico em Dança da FUNCEB.....	99
Figura 25 - Intervenção Urbana de Diogo Teixeira, do Curso Técnico em Dança da FUNCEB.....	99
Figura 26 - Intervenção Urbana de Ruth Mascarenhas, do Curso Técnico em Dança da FUNCEB.....	100
Figura 27 - Intervenção Urbana de Ruth Mascarenhas, do Curso Técnico em Dança da FUNCEB.....	100
Figura 28 - Intervenção Urbana de Laís Rocha, do Curso Técnico em Dança da FUNCEB.....	101
Figura 29 - Intervenção Urbana dos alunos do Curso Técnico em Dança da FUNCEB.....	101
Figura 30 - Solo de Valdete Ribeiro Ossain em Trânsito, no evento, “Quem te viu, quem quer te vê”, no Teatro Espaço Xisto.	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 ORIXÁ: RAIZ ANCESTRAL	21
1.1 A PROFANAÇÃO DO ORIXÁ	21
1.2 OSSA/IN É RAIZ	26
2 O TRONCO HISTÓRICO DA DANÇA AFRO	30
2.1 PRECURSORAS DA DANÇA AFRO-BRASILEIRA.....	30
2.2 O TRONCO E SUAS RAMIFICAÇÕES NA CIDADE DE SALVADOR.....	48
2.3 MARILZA FLOR	59
3 O FRUTO: OSSA/IN COMO POÉTICA PARA UMA DANÇA AFRO-BRASILEIRA	62
3.1 OSSA/IN COMO POÉTICA: UMA PROPOSTA ARTÍSTICO- PEDAGÓGICA..	64
CONSIDERAÇÕES – A SEMENTE: O/A ALUNO/A	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100



Figura 1 - Mulher-árvore, ilustração de Lisete Alcalde.
Fonte: <https://www.google.com.br>

INTRODUÇÃO

Esta dissertação, resultado da minha trajetória como docente, pesquisadora, dançarina e coreógrafa, apresenta uma proposta pedagógica para a dança afro-brasileira baseada no orixá *Ossain*. Segundo Lody (1995), a denominação “afro” surge na década de 70 com eficácia semântica e simbólica para designar patrimônio africano no Brasil e, especialmente, identificar nas manifestações consagradamente afro-brasileiras um certo purismo africano.

Para Lody (1995), uma força revivalista e reaffricanizadora que ao longo da história procura resgatar e retomar as tradições genuinamente africanas, especialmente nas práticas religiosas como o candomblé, vai tomando corpo nos movimentos políticos de grupos ativamente dispostos a rever conceitos e transformar socialmente visões cristalizadas sobre o negro no Brasil. Nesse contexto, uma cultura é valorizada em prol de outra e os conteúdos civilizatórios da diáspora vão aos poucos ganhando referência de defesa cultural da história e dos povos africanos em territórios do pensar, do agir, principalmente na resistência. A construção do rótulo indicativo “afro” trata da revisão histórica, social e política

expressa nas representações culturais que faz alusão à vida e aos acontecimentos causadores das culturas africanas no Brasil e diferentes processamentos aculturativos e deculturativos.

Categorizo *representação* como ação nascente sob ótica étnica, cujos movimentos são de etnicidade, de atestações de africanismo sob diferentes nuances e significados etnograficamente identificados e interpretados. Há, sem dúvida, no conceito “afro” um ideal de *puro*, de *pureza africana*, de pequenas Áfricas ou de microcosmos africanos imediatamente identificados e relacionados com o continente africano. Fazem parte da construção “afro” as manifestações tradicionais, e nelas há destaque especial para as religiões convencionalmente chamadas de afro-brasileiras – candomblé, xangô, Casa de Mina, batuque, entre outras (LODY, 1995, p. 7).

Propõe-se para a dança afro-brasileira, como um procedimento metodológico e processo criativo, a poética do orixá *Ossain*¹, traduzido fora do âmbito da religião do candomblé.

Dentre as muitas compreensões que trazem uma definição para “orixá”, Verger (1997, p. 18) afirma que esse é um

Ancestral divinizado, que, em vida, estabeleceria vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces tendo então a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com os metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização.

Ossain encarna o Patrono da vegetação, das folhas, das ervas medicinais e litúrgicas.

A pesquisa se realizou especialmente com estudantes do primeiro e segundo semestre do curso técnico em Dança, da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB, nos anos de 2012 a 2015, e não se concretizaria se, antes da minha vontade de ensinar, não existisse primeiramente a vontade de aprender.

Minha iniciação na dança se deu nos encontros promovidos pela família nos ciclos festivos, quando fazia questão de me apresentar dançando. Os familiares já percebiam minha inclinação para a dança, mas a falta de conhecimento e as condições financeiras impediram que investissem nos meus estudos nessa área. Até que, no início da década de 80, meu irmão mais velho, grande incentivador e integrante da ala de dança do bloco Ara Ketu, me conduziu à primeira aula de

¹ Patrono da vegetação; das folhas, das ervas medicinais e litúrgicas.

dança, conhecida como “afro”. Essa vivência se deu no Forte de Santo Antônio Além do Carmo ao som das músicas do bloco Ilê Aiyê, que, no período, realizava seus ensaios naquele espaço. Encantei-me com o ritmo percussivo e movimentações apresentadas, e, apesar de ter participado desse encontro uma única vez, marcou-me sobremaneira.

Anos depois comecei a fazer aulas de jazz na escola “Jeito de Corpo” e minha primeira apresentação aconteceu no palco do Teatro Solar Boa Vista, em Brotas, no encerramento anual realizado pela referida academia, onde fiquei por mais dois anos e fui indicada, pela minha professora, a fazer aulas de dança moderna, em outros dias, gratuitamente, na Aquarius. Foi através dessa academia que tive a oportunidade de ir pela primeira vez ao Teatro Castro Alves assistir ao projeto “Operação Dançar”, idealizado por Makako, professor de jazz, dançarino e coreógrafo, que reunia periodicamente várias academias de dança para apresentarem suas coreografias. Depois dessa experiência, saí à busca de outras possibilidades relacionadas à dança.

Em 1990 me matriculei no curso pré-universitário na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, em que pude desfrutar a chance de participar do “Grupo de dança de Edva Barreto”, pesquisadora das danças populares brasileiras, no qual permaneci por dois anos. Essa experiência teve um significado importante, pois me oportunizou uma aproximação das danças que constituem a cultura popular, com ênfase nas danças de influência africana. Em seguida, ingressei no curso técnico em dança, na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, a fim de dar continuidade a essa prática e também com o intuito de me profissionalizar. Foi nesse espaço que reencontrei a “dança afro”.

No meu percurso formativo uma das vivências mais marcantes foi ir à Chapada Diamantina, a convite da professora Rita Rodrigues, para realizar pesquisa sobre o Jarê². Observar como a dança se manifestava no barracão, movida pelo ritmo do tambor, me deu a certeza de que a dança que me interessava tinha ligação direta com a minha ancestralidade. Essa experiência aflorou a necessidade de buscar conhecimentos voltados à cultura negra e seu desdobramento dentro das danças afro.

² Religião de matriz africana que existe somente na Chapada Diamantina e que traz as nagôs como responsáveis por mesclar diversas influências religiosas como o catolicismo e práticas tradicionais ligadas ao curandeirismo, com fundamentos de candomblés banto e caboclo.

A escola também agregava outros profissionais e grupos de dança envolvidos com essa temática, que utilizavam o espaço físico para realização de aulas, palestras, ensaios e apresentações. Assim, tive oportunidade de pesquisar e vivenciar diferentes processos, sendo colocada em constante contato com variadas formas de conceber a dança afro e temas ligados a ela. Inclusive a participação, por três anos, no bloco afro Muzenza, que, como tantos outros em Salvador, tinha na sua formação a ala de dança.

Minha formatura no curso técnico em dança aconteceu com a apresentação do espetáculo assinado por Rita Rodrigues e Nélio Silvério intitulado “Irmandade”, em homenagem à Irmandade da Boa Morte³. Fizemos apresentações em vários palcos de Salvador e culminamos com uma especial, no dia da festa da Boa Morte, em Cachoeira (cidade da Bahia). A construção desse espetáculo me permitiu, através da pesquisa de campo, laboratórios de improvisação e criação em dança, perceber a riqueza trazida pelos afrodescendentes e as leituras e interpretações possíveis, partindo de um legado religioso e cultural que atravessou fronteiras e conseguiu se alicerçar na Bahia.

Depois de concluir o curso, sem nenhuma perspectiva de trabalho e pensando em partir à busca de outras possibilidades fora do âmbito da dança, recebi o convite da amiga Julieta Rodrigues, que ministrava aulas de dança afro no projeto “Viver com Arte”, na comunidade de Alagados. A proposta era para substituí-la, pois faria uma viagem a trabalho na França e não tinha perspectiva de retorno. Essa circunstância avivou meu interesse de colocar em prática o aprendizado adquirido com Mestre King, Rita Rodrigues, Tânia Bispo, Edileusa Santos, Nadir Nóbrega, Clyde Morgan, Rosângela Silvestre, Augusto Omolú e Julieta Rodrigues, Nildinha Fonseca e José Ricardo, professores de dança afro.

No início não foi fácil. Ministrava aulas trazendo padrões de movimentos da dança dos orixás hibridizados com movimentos de outros professores de dança. E, apesar de trazer certa experiência das vivências anteriores, tanto como professora quanto como coreógrafa e dançarina, ainda me sentia inquieta nesse lugar. Por isso, comecei a ousar diferentes formas de aplicar as aulas. Já não mais me

³ Confraria católica de mulheres negras e mestiças que descendem e representam a ancestralidade dos povos africanos escravizados, e libertos, no Recôncavo da Bahia. A festa de Nossa Senhora da Boa Morte é um exemplo vivo da força e influência da cultura africana, miscigenada às tradições católicas.

contentava olhar para essa dança sem buscar entender a sua função artística, histórica, cultural, política e social.

Trabalhei por seis anos na comunidade de Alagados e ali pude perceber a importância do que se denomina de dança afro-brasileira para aqueles jovens. Não era somente o corpo apresentando movimentos das danças de matriz africana, mas o entendimento de que corpo era aquele que expressava aquela dança e que tipo de questões ele trazia. Naquele processo fui aprendendo que o cuidado a ser dado à dança afro-brasileira era muito especial, principalmente porque ela refletia a cultura, a identidade, a história, o senso de pertencimento e a resistência de um povo. E naquela comunidade, marcada pela pobreza, violência, intolerância e preconceito, ela entrava como forma de contribuir para que o indivíduo entendesse a sua história, o seu lugar, valorizando suas características físicas e culturais, prezando pelas oportunidades e buscando mudanças que garantissem a sua dignidade e respeito.

Ingressei no curso de Dança da Universidade Federal da Bahia no ano de 1997, movida pelo desejo de ampliar meus conhecimentos relativos aos estudos das danças de matriz africana e aprimorar as técnicas de dança aprendidas no curso técnico em dança da FUNCEB. Começava mais uma etapa cheia de desafios, conflitos, incertezas. Nesse trânsito, entre a Escola de Dança da UFBA e o “Projeto Viver com Arte”, em Alagados, encontrei, no que nomeio de poética dos orixás e suas encarnações das forças da natureza, a motivação para me dedicar à dança afro em que eu acreditava e já pesquisava. Mesmo não existindo dentro da Escola de Dança da UFBA um componente curricular dedicado a esse estudo, busquei estabelecer relações entre a pesquisa que estava fazendo relacionada aos orixás e os demais conhecimentos adquiridos.

Através da minha prática junto a leituras, estudos e pesquisas continuei buscando encontrar caminhos que me orientassem para o lugar do ensino e da criação, propondo um jeito, diante de muitos, de se fazer dança afro-brasileira. Para isso, foi necessário compreender que não era a junção de passos que tinha importância, mas que tipo de texto era inscrito e apresentado pelo movimento que traduz o orixá na sua forma natureza, sua característica e relações com a pessoa, sua história de vida, entendimento de mundo e cotidiano. O sentido que é dado à experiência, uma vez que cada corpo é imbuído de suas singularidades e inserido no espaço de diversidade e redes.

Durante o meu decurso na Universidade participei por três anos do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros – NEAB, idealizado e coordenado pela professora Edileusa Santos. O núcleo tinha por objeto difundir a cultura negra através de iniciativas voltadas para eliminar desigualdades historicamente acumuladas, garantindo a igualdade de oportunidades e tratamento, a fim de rever perdas provocadas pela discriminação e marginalização, resultante de motivos raciais, étnicos, religiosos, de gênero e outros.

Essas ações eram promovidas para os discentes, docentes e funcionários da Escola através de palestras, seminários, apresentações de diversas linguagens artísticas, mostra de vídeos, workshops, exposições, oferta de material para leitura e pesquisa. Durante o período em que exerci o papel de colaboradora no referido núcleo tive o privilégio de estar constantemente em contato com assuntos pertencentes à cultura negra, o que contribuiu para que se fortalecesse meu propósito em seguir com a minha pesquisa, que também preenchia uma lacuna deixada pela Escola.

Atuei como estagiária de dança afro no Serviço Social do Comércio – SESC, no núcleo de Nazaré e – como anteriormente havia participado do grupo de dança da mesma instituição como dançarina do espetáculo folclórico “Omi Olorum-Águas de Deus” – recebi o convite de Tânia Bispo, coordenadora do Núcleo Artístico, para também dar aulas para o elenco do espetáculo.

Essas práticas foram extremamente importantes no meu percurso artístico-profissional-acadêmico, principalmente porque os professores do SESC estavam diretamente ligados à cultura afro e trabalhavam com a dança e a música próprias dos rituais do candomblé. Instigavam-me, assim, a participar como espectadora de diversas celebrações religiosas, o que me fazia refletir sobre os caminhos da minha investigação.

Ao difundir minha pesquisa inspirada nos orixás/natureza, com o respaldo da Escola de Dança da UFBA, interagi com diversos espaços e eventos ministrando aulas, dançando e coreografando orientada por esse tema, ao tempo que, cada vez mais, certificava-me da sua relevância.

Meses antes da conclusão do meu curso em licenciatura e bacharel em dança ocupei uma das vagas oferecidas pelo Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, atuando como educadora da área de Dança e sendo posteriormente promovida à coordenadora e coreógrafa do Grupo de Dança da Instituição. Esse fazer durou sete

anos e me deu a possibilidade de investir na minha pesquisa de maneira sistemática. Entretanto foi no meu retorno à Escola de Dança da FUNCEB, como professora do componente curricular estudos de dança afro-brasileira, no Curso Técnico, que o compromisso com a dança afro ganhou novas dimensões.

Precisamente em 2007, com a assunção de Beth Rangel⁴ ao cargo de gestora, o currículo foi reformado e criaram-se separadamente ementas e planejamentos de cursos específicos para cada linguagem. A dança afro-brasileira e a capoeira apontavam para a necessidade da inserção de um conhecimento particular, para que pudesse ser situado em seu conjunto, reconhecendo a unidade dentro da diversidade.

Assim, cada professor pôde trabalhar com a especificidade de sua área de atuação e construir seu planejamento valorizando o diálogo e interação com as áreas correlatas, bem como com a totalidade, contextualizando e globalizando os saberes. Ou seja, propondo interação não somente com os componentes curriculares afins, mas promovendo conexões com o projeto político pedagógico, problematizando, explicando, integrando, aproximando e unindo os conhecimentos.

Diferentemente do modelo anterior, em que a dança afro era tratada como conteúdo da disciplina das danças populares brasileiras, assim como as danças indígenas e ibéricas, nesse do ano de 2007 ganhou autonomia.

No Curso de Mestrado, com a dissertação resultante até o momento (2016), desejo que a dança afro-brasileira, historicamente discriminada, oprimida, classificada como sub-dança possa, através dos mecanismos de resistência de seus disseminadores, ser reconhecida e respeitada pelos valores étnicos, históricos, culturais, políticos e sociais que permeiam sua existência. E que possa também sair do campo da invisibilidade, principalmente em espaços nos quais uma cultura dominante se faz presente e mantém perpetuado um pensamento colonizador, para reduzir uma expressão que caracteriza o empoderamento de um coletivo, em dança marginal.

Confesso que não foi fácil lançar um olhar crítico e criar certo distanciamento da pesquisa proposta e ponderar por qual caminho seguir, dando conta, através da produção escrita, de tantas experiências que talvez não possam ser aqui traduzidas.

⁴ Doutora em Educação pela Faculdade de Educação da UFBA. Professora da Escola de Dança da UFBA desde 1979. Atua nas Artes, Dança e Educação com ênfase nos seguintes temas: arte com tecnologia educacional, gestão administrativa cultural, projetos comunitários. Desde março de 2015 coordena o curso noturno de licenciatura em Dança/UFBA.

Patrick Boumard (1999) traz a ideia de etnografia enquanto processo, apoiando-se nos trabalhos de P. Woods, para quem a etnografia ganha seu verdadeiro significado na sua referência aos conceitos do interacionismo simbólico. Trata-se de uma pesquisa que atua, em termos metodológicos, com relatos livres, de modo a melhor captar o pensamento e sentimento dos alunos. Com isso, busca discutir como o próprio pesquisador lida com seus sentimentos, apostando em perspectivas colaborativas. O etnógrafo da escola trabalha sobre os contextos, os cotidianos, as situações, as perspectivas, as culturas, as estratégias, os desejos etc.

A teoria do interacionismo simbólico dá a este trabalho de campo sua dimensão teórica indispensável, defende a necessidade de entender como os protagonistas de determinadas situações sociais sentem, interpretam e constroem significados para as suas ações em algum contexto. Na fundamentação da postura etnográfica é indispensável ir ao campo para que o discurso sobre o outro tenha sentido.

Para apreender o ponto de vista dos outros é necessário partilhar a sua realidade, a sua descrição do mundo e as suas marcas simbólicas. Aqui, a noção de etnografia da escola pressupõe uma nova extrapolação, uma vez que se trata de considerar as práticas de instituição como elaboração de uma sociedade. O etnógrafo decide olhar para a escola como uma sociedade, tal como exposto por P. Woods em *Inside schools* (1984). A importância do olhar não se restringe a ver, receber imagens; mas prestar atenção, interessar-se. Esse olhar deve ser implicado.

Nesse aspecto a sugestão da "tecelagem etnográfica" (COULON, 1990, p. 214) se adequa a essa postura, que consiste em levar em conta as suas próprias implicações na estratégia de investigação, captando o ponto de vista dos membros do grupo estudado, mas não os observando apenas, nem mesmo pedindo-lhes que explicitem os seus atos. Na tecelagem etnográfica o investigador situa as descrições no seu próprio contexto, sendo, assim, levado a considerar as produções dos membros do grupo estudado como verdadeiras instruções de investigação.

O olhar etnográfico define uma postura e não somente uma técnica. Esta postura pressupõe, ela própria, uma concepção da realidade tal como a apresenta o interacionismo simbólico, que, embora centrado nas interações cotidianas, mantém a preocupação de entendê-las como particularidade, mas também como produto de

redes sociais mais amplas. Na educação se propõe a compreender e inserir num ambiente normatizado cujas normas estão em constante negociação.

Através da noção de definição da situação impõe-se a ideia de que são os próprios atores que definem a situação na qual se encontram e, ao assim fazerem, estão a construí-la. Os papéis dos atores que parecem estar prescritos pela sociedade, principalmente na escola, são de fato construídos em relação ao sentido que eles conferem às diferentes situações para cuja elaboração contribuem. Assim, não há separação entre objeto e sujeito, mas um olhar etnográfico sobre a realidade que está sempre em situação e numa interação permanente com a mesma, que a define por seu turno em termos de construção interminável.

Como a pesquisa trata de uma proposta pedagógica e se inspira no orixá *Ossain*, a organização da dissertação nos três capítulos faz referência às partes que formam uma árvore (raiz, tronco, flor, fruto e semente) e cada uma dessas partes se relaciona com determinado assunto.

O orixá é o enunciado do primeiro capítulo, a raiz; e, para que compreendamos o seu lugar na pesquisa proposta, iniciaremos com a discussão sobre mitologia africana, enfatizando a importância de um conhecimento histórico da presença africana no “Novo Mundo” após atravessar o Atlântico e a manutenção da sua tradição na prática de rituais espirituais originando os terreiros de candomblé, que se configuraram como um sistema religioso, polo de resistência contra a opressão e espaço de adaptação para sobrevivência, decorrente das imposições dos colonizadores. Giorgio Agamben (2007) é referência ao trazer o conceito de “profanação”. Minha argumentação é que não abordo a dança do orixá vivenciada nos rituais do candomblé. O tratamento, no sentido do filósofo Agamben, é o de profanar a tradição, o divino, o inacessível. Por isso, traduzo *Ossain* e trago-o para o livre uso cotidiano. Esse tópico é embasado nos estudos de Piere Verger (1997), Clyde Ford (1999) e Reginaldo Prandi (2001).

No segundo capítulo, no símbolo do tronco e da flor, localizamos o surgimento da dança afro no Brasil, sua implicação na formação de uma cultura moderna nacional assinalada pelo poder centralizado, autoritário, e forte investimento em temas nacionais que influenciaram as linguagens artísticas. A dança erudita passa a se identificar com o jeito de ser brasileiro utilizando dos repertórios estilizados do bailado popular da cultura indígena e negra, na tentativa de elaborar uma dança brasileira que traduzisse o corpo mestiço. Apresentaremos neste capítulo os

precursores/construtores dessa história que, para além das suas experiências, herdaram e/ou atualizaram a práxis de seus antecessores. Esse assunto será tratado principalmente com referência em Roberto Pereira (2003), Paulo Melgaço (2007), Mariana Monteiro (2011). Nadir Nóbrega (2006) complementa este referencial.

O último capítulo da dissertação apresenta o fruto, que representa uma compreensão sobre o ensino da dança afro-brasileira a partir da poética do orixá *Ossain*, patrono dos vegetais, das folhas, das plantas medicinais, que na sua poética dispara questões ecológicas, políticas e de sustentabilidade que afloram primeiramente nas relações entre as pessoas, despertando o sentido de alteridade, empatia, cuidado, harmonia. Reconhece-se nessa proposição a possibilidade de tratar de um conhecimento em que as suas bases se fundam anexadas à prática, à vivência. E que esse conhecimento, destituído do método do rigor, considerado um saber subjetivo, muitas vezes não é contemplado dentro das discussões epistemológicas. Para discutir esse assunto as referências se dão em Boaventura Sousa Santos (2010), Edgar Morin (2012) e Celso Sánchez (2011). As sementes que daí brotaram são representadas pelos/as estudantes.

1 ORIXÁ: RAIZ ANCESTRAL



Figura 2 - Elementos cênicos para o seminário artístico Ossain em Trânsito, na Escola de Dança da FUNCEB.

Fonte: Dayse Cardoso, em 03/12/2015.

1.1 A PROFANAÇÃO DO ORIXÁ



Figura 3 - Solo de Livia Tavares no seminário artístico Ossain em Trânsito, na Escola de Dança da FUNCEB.

Fonte: Foto Dayse Cardoso, em 03/12/2015.

O orixá, na perspectiva da religião do candomblé, é cultuado e reverenciado no terreiro por meio de rituais sagrados. Nesse sistema religioso tradicional africano a devoção à divindade está ligada às forças da natureza a ele relacionadas. Esta dissertação trata da poética – entenda-se poética como sendo uma “síntese operativa do fazer-pensar” (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 8) – a partir do orixá *Ossain* e se configura fora do âmbito da religião do candomblé.

Etimologicamente o termo *religio* ainda não traz uma descrição clara. Sabe-se que não deriva de *religare*, aquilo que liga o homem e o divino, mas de *relegere*, como atitude de atenção e cuidado na relação dos homens com os deuses. O sentido de *religio* é justamente cuidar para que os homens e os deuses se mantenham distintos. “Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela uso particular” (AGAMBEN, 2007, p. 66).

Nessa compreensão, a tradição do orixá, seus preceitos e suas danças rituais que se assentam na religião de matriz africana serão “profanados”. Agamben (2007, p. 65), ao desenvolver a argumentação acerca do sentido de religião, afirma que “pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada”, ou seja, não existe religião sem separação, assim como toda separação preserva em si uma essência religiosa. Todas as coisas que pertenciam aos deuses eram consideradas sagradas ou religiosas, desse modo, na mesma página, o filósofo afirma que “eram subtraídas ao livre uso dos homens, não podiam ser vendidas nem dadas como fiança, nem cedidas em usufruto ou gravadas de servidão” (AGAMBEN, 2007, p. 65).

Pecado religioso e proibição política e jurídica era infringir a lei que estava destinada unicamente aos deuses. Essas leis se tornavam sagradas quando saiam do âmbito do direito humano. “Profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (AGAMBEN, 2007, p. 65). Conforme Trebácio (*apud* AGAMBEN, 2007, p. 65), “Profano em sentido próprio denomina-se aquilo que, de sagrado ou religioso que era, é devolvido ao uso e propriedade dos homens”. Propomos uma poética que parte da profanação do ato de trazer o divino, o inalcançável para a vida, para a dança.

Uma das formas mais simples de profanação ocorre através da esfera humana para a divina. Uma parte dela (as entranhas, *exta*: o fígado, o coração, a vesícula biliar, os pulmões) está reservada aos deuses,

enquanto o restante pode ser consumido pelos homens. Basta que os participantes do rito toquem essas carnes para que se tornem profanas e possam ser simplesmente comidas. Há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado (AGAMBEN, 2007, p. 66).

Além de motivar o reconhecimento do mito como ponte para a afirmação da ancestralidade, considerando o seu lugar de tradição, o ensejo é o de que a poética de *Ossain* nos proporcione experimentar a atualização do rito e possa despontar como ação política nos espaços considerados de hierarquia e poder, não abertos a uma dança afro ou afro-brasileira.

Existem muitas formas de abordar o mito. A que se apresenta faz parte de uma interpretação e se opõe, no âmbito da dança afro, à representação dos padrões de movimento da dança de orixá.

Os mitos dos orixás originalmente fazem parte dos poemas oraculares cultivados pelos babalaôs. Falam da criação do mundo e de como ele foi repartido entre os orixás. Relatam uma infinidade de situações envolvendo os deuses e os homens, os animais e as plantas, elementos da natureza e da vida em sociedade. Na sociedade tradicional dos iorubás, sociedade não histórica, é pelo mito que se alcança o passado e se explica a origem de tudo, é pelo mito que se interpreta o presente e se prediz o futuro, nesta e na outra vida. Como os iorubás não conheciam a escrita, seu corpo mítico era transmitido oralmente (PRANDI, 2001, p. 24).

O mito como narrativa que conta uma história sagrada descreve acontecimentos que se deram com determinados personagens no tempo primordial. No tempo presente a história que o mito narra não é mais sagrada, não pertence aos deuses, pertence à humanidade. É a história da vida, da natureza, através da tradução do mito de *Ossain* para uma dança afro-brasileira, pois “mais que apenas traduzível, o mito é ele mesmo tradução” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 243).

Todo mito é por natureza uma tradução [...]. Todo mito é ao mesmo tempo primitivo em relação a si mesmo e derivado em relação a outros mitos; ele se situa não *dentro* de uma língua e *dentro* de uma cultura e subcultura, mas no ponto de articulação destas com outras culturas. O mito não é jamais *de sua própria língua*, ele é uma perspectiva sobre *uma língua outra* (STRAUSS, 1971, p. 576-77 *apud* VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 243-44).

Traduzir o mito de *Ossain* nos provoca a repensar o lugar da natureza nos aspectos históricos, sociais, políticos e ecológicos quando nos chama à reflexão sobre a situação do desmatamento e das queimadas nas áreas florestais em prol de

um consumo desregrado fundado no capitalismo, que gera uma irresponsabilidade social. Pela dança ele promove formas de repensar o meio ambiente como espaço de interação, cuidado e compreensão na promoção da sustentabilidade do planeta e das relações humanas.

Nessa esfera o mito é transformado no grande defensor das questões ecológicas e se incumbe de expressar pela dança o cuidado e respeito pela natureza buscando uma forma de relação que seja centrada não no poder, no mercado, nem na mercadoria, mas na vida, na sua múltipla manifestação e diversidade. Há uma crise nessa ética da compreensão e do cuidado, pois as relações devem intercambiar valores, respeitar as diferenças, valorizar aquilo que não é mercadoria, garantindo a gratuidade da convivência, da amorosidade, solidariedade, generosidade e afetividade entre os seres humanos.

Para Morin (2002), a ética da compreensão deve ser uma finalidade para a educação do futuro. Uma de suas formas é a intelectual/objetiva, que passa pela inteligibilidade e pela explicação. Assim, explicar é considerar o que é preciso conhecer como objeto e aplicar-lhe todos os meios objetivos de conhecimento. A outra é a compreensão humana intersubjetiva, que comporta um conhecimento de sujeito a sujeito, em que o outro não apenas é percebido objetivamente, é percebido como outro sujeito com o qual nos identificamos e que identificamos conosco. Compreender inclui um processo de empatia, de identificação e de projeção que pede abertura, simpatia e generosidade.

Devemos relacionar a ética da compreensão entre as pessoas com a ética da era planetária, que pede a mundialização da compreensão. [...] As culturas devem aprender umas com as outras, e a orgulhosa cultura ocidental, que se colocou como cultura-mestra, deve-se tornar também uma cultura-aprendiz. Compreender é também aprender e reaprender incessantemente (MORIN, 2002, p. 102).

De um modo global, converte-se tudo em mercadoria, os espaços da sociedade são ocupados pela lógica do interesse, do lucro, da dominação do mais forte, produzindo seres humanos que se entendem apenas como concorrentes e não como cooperados. *Ossain* se transforma em toda e qualquer pessoa que se empenha em promover e divulgar a educação ambiental que parte do individual e se estende ao coletivo, sendo a resposta para essa crise da sustentabilidade. Corponectar, no sentido de corporificar (RENGEL, 2007) a sua poética em uma

dança afro-brasileira, experimenta no corpo sensações movidas pelo movimento que traduz a separação entre o que era sagrado e foi profanado.

Os “heróis culturais” oferecem a compreensão da alma das sociedades que os gerou. Nas suas vidas ou pelas narrativas a respeito deles, encontramos a história interpretada, os valores transmitidos e as aspirações moldadas. Basta perguntar quem são os heróis culturais de hoje – atletas ricos? Artistas mais ricos do que eles? empresários da alta tecnologia ainda mais ricos ? – e logo se descobre o que mais se cobiça e valoriza na cultura moderna. Os heróis culturais de outrora eram investidos de responsabilidades maiores do que entreter a plateia ou amealhar fortuna, e os mitos em que estão envolvidos transmitiam mais do que a ideia de como descobrir o caminho da fama e da riqueza (FORD, 1999, p. 61-62).

O orixá surge como inspiração poética no instante em que nos dedicamos à tarefa de aflorar a sensibilidade por meio da sua tradução. Ele não participa da vida humana, é a própria vida humana e traz na sua dança ação e reflexão. O exercício do colher, do macerar e do pilar cria uma dança que se distancia do local onde religiosamente o mito se manifesta e se reveste do sentimento que busca uma relação mais amorosa, cuidadosa; menos egoísta, individualista e consumista na sociedade.

Ao contrário do que acontece nos rituais do candomblé, o orixá tratado na pesquisa não reconhece o lugar da possessão e os rituais a ele destinados não se localizam no espaço sagrado. A leitura poética que aqui estamos tratando escapa dos rigores religiosos, estabelecendo comunicação e relação cotidiana com assuntos que encarnam a sua natureza. Esse ato profanatório libera a presença e participação do mito na vida humana devolvendo aos homens o que tinha sido consagrado aos deuses.

A maioria dos analistas interpreta essa sabedoria sagrada africana singular segundo os padrões ocidentais; em outras palavras, vêem os deuses do panteão iorubá como entidades ou forças, “seres de fato”, capazes de possuir aqueles que os invocam pela dança, pela música, pelo ritmo dos tambores e por outros recursos rituais. As próprias declarações de seus praticantes contribuem para esse ponto de vista, pois muitos descrevem as várias divindades como cavalgadores, ou seja, que montam neles como num “cavalo” (FORD, 1999, p. 206-207).

Trazer o mito para a vida não significa desrespeitar e desvalorizar a religião do candomblé, com seu lado reluzente, formado pela resistência e preservação próprias do terreiro. Mas tornar sua presença acessível de modo que não fira os

dogmas litúrgicos e possa dialogar com eventos da vida cotidiana pela via artística e pedagógica.

A importância da característica relacionada ao orixá e a identificação com o elemento da natureza ao qual exerce domínio favorece a distinção entre determinados comportamentos que se associam à pessoa e à divindade, pelo armazenamento de experiências e conhecimentos inerentes a toda humanidade que dão vazão aos nossos pensamentos, sentimentos e atitudes conscientes. Na poética proposta a característica promove o compromisso expressivo na interpretação do movimento que, ao tempo que pertence a um, também pertence a todos.

1.2 OSSA/N É RAIZ

Os escravos provenientes da África foram trazidos para diferentes países das Américas trazendo consigo o culto aos orixás. Longe de suas terras e reduzidos ao advento da escravidão, em sua grande maioria recorreram às suas crenças a fim de amenizar o sofrimento. Na Bahia, segregados das suas famílias, eram agregados a africanos de outras etnias.

Escravos de diversas procedências que não falavam a mesma língua e tinham credos e hábitos de vida diferentes se reuniam, por meio dos rituais religiosos, para reverenciar seus deuses. Apesar de coibir as suas práticas, que proibiam o culto a outras religiões, a Igreja Católica não conseguiu fazer com que os negros abrissem mão da crença nos seus deuses.

A primeira referência oficial sobre a prática do candomblé no Brasil data de 1830. Nessa época os adeptos da religião foram perseguidos pelas autoridades civis e religiosas, tendo que esconder o segredo dos seus cultos a fim de preservar os rituais sagrados e sua tradição. Longe dos centros urbanos e prezando pela manutenção da tradição, aos poucos foram se espalhando pelos cantos da cidade construindo seus terreiros.

Sobre os africanos, Verger (1997) explica que os povos de Angola e Congo foram os primeiros a se estabelecerem na Bahia. Desde muito cedo, ainda no século XVI, constatou-se a presença de negros Bantos, que muito contribuíram para o vocabulário brasileiro. Constata-se depois a quantidade de africanos, vindos de regiões habitadas pelos daomeanos (gêges) e pelos iorubás (nagôs), que

implementaram os rituais religiosos de adoração às divindades e que serviram de modelo às etnias aqui já instaladas.

Nos anos de 1840 os seguidores dos orixás tinham alcançado, em Salvador e redondezas, um número de fiéis sobre os demais cultos africanos. Mesmo antes dessa data a chegada de negros ultrapassava mais de sete mil escravos iorubás na Bahia. Ainda que de forma tardia, a importação de negros justifica a extensão da religião iorubá no estado. Segundo pesquisas realizadas por Emília Biancardi (2006) o termo nagô começou a ser utilizado em 1756, em documentos originários da Bahia, para designar iorubás de qualquer origem.

Pertencentes à Nação Ketu os nagôs formavam duas irmandades. A de Nossa Senhora da Boa Morte, formada por mulheres, e a outra, dedicada aos homens de nome Nosso Senhor dos Martírios. Essa irmandade foi a responsável por criar o primeiro terreiro de candomblé.

Várias mulheres enérgicas e voluntariosas, originárias de Kêtu, antigas escravas libertas, pertencentes à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte da Igreja da Barroquinha, teriam tomado a iniciativa de criar um terreiro de candomblé chamado *Íyá Omi Àsè Àirá Intilê*, numa casa situada na Ladeira do Berquo, hoje Rua Visconde de Itaparica, próxima à Igreja da Barroquinha (VERGER, 1997, p. 28).

Verger (1997), a respeito do culto aos orixás na África, afirma que este estava associado a uma cidade ou um país. Os orixás viajaram para outras regiões africanas levados pelos povos nos seus trajetos migratórios e se esse grupo se tornasse numeroso o orixá tomava uma amplitude tal que englobava o conjunto da família. Entretanto, quando o africano era transportado para o Brasil, o orixá tomava um caráter individual, ligado ao escravo que foi separado de sua família. Portanto, o tipo de relação entre o indivíduo e o seu orixá é diferente, caso ele se encontre na África ou no Novo Mundo.

Ossain, o deus das ervas, dono das matas. Orixá da medicina, da cura. No tempo em que a natureza é devastada pela ação humana que insensatamente derruba árvores, promove queimadas, *Ossain* se levanta como defensor, pois ele é a própria ecologia. O poder de cura pelas folhas está em suas mãos. “É a divindade das plantas medicinais e litúrgicas. A sua importância é fundamental, pois nenhuma cerimônia pode ser feita sem a sua presença, sendo ele o detentor do *àsè* (poder), imprescindível até mesmo aos próprios deuses (VERGER, 1997, p. 122). O símbolo

de *Ossain* é uma haste de ferro cercada por outras seis dirigidas em leque para o alto e que traz, na extremidade superior, um pássaro de ferro forjado. Esse pássaro é o seu mensageiro e representa o poder de *Ossain*.

Os orixás têm suas ervas e folhas próprias, de acordo com as suas personalidades. Segundo a lenda, essas ervas e folhas passaram ao domínio da divindade. Lydia Cabrera (*apud* VERGER, 1997, p. 53) publicou uma lenda sobre a repartição das folhas, em seguida reproduzida:

Ossain havia recebido de Olodumaré o segredo das ervas. Estas eram de sua propriedade e ele não as dava a ninguém, até o dia em que Xangô se queixou à sua mulher, Oiá-lansã, senhora dos ventos, de que somente Ossain conhecia o segredo de cada uma dessas folhas e que os deuses estavam no mundo sem possuir nenhuma planta. Oiá levantou suas saias e agitou-se impetuosamente. Um vento violento começou a soprar. Ossain guardava o segredo das ervas numa cabaça pendurada num galho de árvore. Quando viu que o vento havia soltado a cabaça e que esta tinha se quebrado ao bater no chão, ele gritou: “Ewé O! Ewé O! (“Oh! As folhas! Oh! As folhas”)), mas não pôde impedir que os deuses as pegassem e as repartissem entre si.

Os adeptos de *Ossain* são chamados *Onîsègùn*, curandeiros, em virtude de suas atividades no domínio das plantas medicinais, pois quando vão colher as plantas devem fazê-lo em estado de pureza e se dirigir à floresta em completo silêncio. A origem de *Ossain* é Iraô, atualmente na Nigéria, perto da fronteira com o ex-Daomé. Na África os curandeiros não entram em transe. Passam um longo período em processo de aprendizagem aprendendo a ciência das plantas.

Os adeptos da religião do candomblé dedicados a *Ossain* usam colares de contas verdes e brancas e consagram o sábado à divindade. Na dança trazem nas mãos a ferramenta de sete hastes. O ritmo das danças e canto é rápido, saltitante e leva a um estado ofegante. Saúda-se o senhor das folhas e das ervas entoando: “Ewé O! Ewé O! (“Oh! As folhas! Oh! As folhas”)). As características dos filhos de *Ossain*, de acordo com os preceitos da religião, são de pessoas de caráter equilibrado, que sabem controlar as emoções e sentimentos e não deixam suas simpatias e antipatias influenciarem seus sentimentos.

Ao longo da dissertação se perceberá que o tratamento dado à figura do orixá *Ossain* foge dos padrões religiosos e que a dança apresentada no ritual sagrado é profanada e ganha outra configuração. Será conhecida a história da precursora da dança afro-brasileira e as batalhas travadas para promover, através das suas ações, a afirmação da dança afrodescendente para que projetasse nos espaços de ensino

como símbolo de resistência e liberdade. Na cidade de Salvador a reverberação desse fazer começou com os grupos folclóricos que organizavam seus trabalhos coreográficos de forma similar aos que eram produzidos pela Brasileira e pelo Balé Folclórico Mercedes Baptista. Em Salvador mestre King é a principal referência de pesquisa sobre a dança afro-brasileira, sendo reconhecido como precursor dessa arte.

2 O TRONCO HISTÓRICO DA DANÇA AFRO



Figura 4 - Rony Timas dançando Ossain na área externa da Escola de Dança da UFBA.
Fonte: Marilza Oliveira, em 17/12/2015.

2.1 PRECURSORAS DA DANÇA AFRO-BRASILEIRA

Neste capítulo apresenta-se um histórico sobre a situação do negro no Brasil, o surgimento da dança afro e figuras marcadamente responsáveis por esse advento. O reconhecimento da cidade de Salvador como o lugar onde os ramos do tronco se desdobraram tornou-a um espaço de referência para as pesquisas voltadas para a dança afro, principalmente a inspirada na dança dos orixás.

É largamente disseminado que o povo brasileiro se constituiu a partir de três importantes grupos sociais, o índio, o negro e o branco, que foram utilizados como recurso ideológico na construção da identidade nacional. É interessante perceber que em outros países americanos encontramos a presença do índio, do negro e do branco colonizador, mas há casos em que o recorte social da realidade dada foi completamente diferente. No México, por exemplo, o mito de origem centralizou-se no enaltecimento de uma cultura indígena pré-colombiana. Canclini (2015) observa que a construção da nação mexicana exclui os espanhóis, os negros, os chineses, os alemães, os árabes, construindo uma cultura de base indígena “pura” e unificada.

Nesse processo as culturas indígenas singulares de cada grupo subordinam-se ao caráter genérico do indígena e à unidade da nação. Canclini (2015, p. 355)

menciona que o Museu de antropologia do México concebe o patrimônio originário como algo consubstancial da nação. A partir da chegada de migrantes, a construção de evidências de sua permanência definitiva – pirâmides, templos, cidades – em territórios que manteriam até hoje configura um patrimônio estático, legitimado pela etnografia desistorizada.

A dramatização desse patrimônio pelo museu se consegue garantindo sua solidez com um discurso nacionalista, centralizado na sala mexicana – que simboliza a sede do poder –, e com um discurso científico que organiza as etnias de acordo com os testemunhos de suas coleções de peças antigas. Para Canclini (2015), ao dramatizar somente os mitos de origem e a formação de coleções indiscutivelmente constitutivas da nacionalidade, o museu não permite que venham à tona as perguntas sobre a atual recomposição da cultura.

Os Estados Unidos são outro exemplo em que se encontra um modelo dualista que separa a população em dois grupos, os brancos e os não-brancos, e, segundo os estudos do sociólogo brasileiro Oracy Nogueira (1954), o esquema do preconceito racial americano é de “origem” (baseado no sangue) e o brasileiro é de “marca” (baseado na aparência). Este último não constitui senão uma reformulação da expressão “preconceito de cor”, que se encontra em diversos escritos, por diferentes autores que tratam do assunto sobre preconceito racial brasileiro.

Oracy Nogueira, nos seus escritos sobre “preconceito racial de marca e preconceito racial de origem”, nos apresenta o conceito de preconceito racial.

*Considera-se como preconceito racial uma disposição (ou atitude) desfavorável, culturalmente considerada, em relação aos membros de uma população, aos quais se têm como estigmatizados, seja devido à aparência, seja devido a toda ou parte da ascendência étnica que lhes atribui ou reconhece. Quando o preconceito de raça se exerce em relação à aparência, isto é, quando toma por pretexto para as suas manifestações os traços físicos do indivíduo, a fisionomia, os gestos, o sotaque, diz-se que é *de marca*; quando basta a suposição de que o indivíduo descende de certo grupo étnico para que sofra as consequências do preconceito, diz-se que é de origem (NOGUEIRA, 2006, p. 292).*

O mesmo autor, ao analisar o preconceito de marca, nos traz as seguintes informações:

O preconceito de marca, no que diz respeito a sua atuação, rejeita, despreza, omite, esquece. Nogueira (2006) exemplifica que se um clube recreativo, no Brasil, se opõe à admissão de um indivíduo de cor, coisa que dificilmente faz com a

admissão de um branco, se o indivíduo de cor apresentar uma superioridade inquestionável, em instrução, educação, profissão e condição econômica, poderá levar o clube a aceitá-lo assim como faz com o branco, lhe sendo aberta uma exceção. Esse tipo de procedimento não se aplica da mesma maneira com outro negro que não desfrutasse das mesmas condições. Já nos Estados Unidos, essas restrições se mantêm independentemente de condições pessoais. Tanto a um negro portador de títulos como um operário, será proibido extrapolar os espaços de segregação determinados.

No caso do preconceito de marca, o critério se baseia no fenótipo (aparência racial). No Brasil a concepção de branco e não-branco se diferencia a depender do nível de mestiçagem, de indivíduo para indivíduo, de classe para classe e de região para região. Diferentemente dos Estados Unidos, onde o fenômeno do “passing” era assimilado, o portador de traços “caucasoides” será, em solos brasileiros, considerado branco, mesmo que conheça sua ascendência negra. O preconceito de marca costuma ser de ordem estética e intelectual, diretamente ligado com os traços dos negros. Na nossa sociedade se introduz desde cedo que as características dos negros são feias, sendo estes classificados com termos pejorativos, lhes atribuindo sentido de inferioridade.

Trata-se de dois sistemas de classificação de cor diferentes. No primeiro há uma tendência para a classificação única, não se pode mudar jamais de posição. No segundo admitem-se gradações e nuances dando origem a um sistema múltiplo de gradação de cor. Seu mito prioriza a figura dos puritanos ingleses fundadores da nação, que fincaram os alicerces de uma sociedade igualitária jurídica e constitucionalmente⁵.

O Brasil, país em que predominam as desigualdades raciais com diversas possibilidades de classificação de cor⁶ – e que, de modo geral e até bem

⁵ A tradição igualitária americana tornou difícil a convivência com a escravidão. De fato, até o advento da Guerra Civil (1861-1865) os Estados Unidos se apresentaram como se fossem duas sociedades distintas em política, economia e sobretudo ideologia e valores. Há um Norte igualitário e individualista que não pode admitir a escravidão e um Sul hierarquizado e aristocrático, com uma sociedade cheia de diferenças, parecida com o Brasil. O Norte vitorioso estabeleceu para todo o país sua hegemonia moral e política. A contradição gerada pelo negro foi o preconceito racial radical (DAMATTA, 2006). Em resposta ao preconceito surgiram os movimentos por parte dos não-brancos, que reivindicaram direitos iguais para todos, o que deu origem ao modelo chamado “comunidade paralela”, que se refere à sociedade criada a partir dessas organizações.

⁶ O levantamento feito pelo historiador Clóvis Moura, após o Censo de 1980, apresenta 136 cores que vão da acastanhada a vermelha, ilustrando a adesão popular ao mito da democracia racial brasileira e ao ideal de branqueamento sustentados pela mestiçagem (MUNANGA, 2015). Hoje, segundo o

recentemente (por volta de 2003), se enxerga como o paraíso da democracia racial – desconsidera a existência de um triângulo hierarquizante colocando o branco no ápice e os outros dois elementos, o índio e o negro, na base. No caso dos Estados Unidos esses mesmos elementos são apresentados como realidades individuais, isoladas, sem possibilidade de contato.

Santos (2003) explica que a entrada do imigrante no Brasil se deu a partir de 1808, com a abertura dos portos. Os estrangeiros passaram a ter permissão de D. João para possuírem terras no país. Essa medida estimulou a vinda do imigrante, já que só os portugueses e luso-brasileiros tinham o privilégio de possuírem terras. Além disso, para estimular a entrada de estrangeiros, foi concedida, na época, ajuda em dinheiro feita pelos cofres públicos. Esse incentivo à imigração europeia dá início a uma fase de valorização do imigrante, colocando a figura do índio e do negro em segundo plano.

O início da colonização europeia se dá em 1818, com a fundação da colônia Nova Friburgo, mediante a vinda de 2 mil suíços aos quais o governo concedeu favores para que se instalassem na nova morada. Depois foi a vez dos alemães, que, em 1824, se instalariam em São Leopoldo, Rio Grande do Sul. As facilidades concedidas a esses imigrantes incluíram, além das terras recebidas, apoio financeiro, auxílios oficiais e ajuda material, dentre outros.

Enquanto benefícios eram concedidos pelo governo ao trabalhador europeu recém-chegado ao país, para os trabalhadores escravizados (que já estavam aqui há cerca de 300 anos) a situação era contrária. Em algumas fazendas de café do Vale do Paraíba o período de trabalho chegava a 18 horas por dia e nenhuma alternativa era oferecida pelo governo à população sem emprego, um contingente de índios, negros libertos e mestiços. Desde o início ficou evidente a preferência dos europeus pelo Sul e Sudoeste do Brasil, apesar das inúmeras tentativas de imigração e colonização do Nordeste, sobretudo em Pernambuco e na Bahia, tendo como resultante o fracasso (SANTOS, 2003, p. 42).

Em 1850, com a interrupção da vinda dos escravos e extinção do tráfico negreiro, novos espaços foram abertos para a imigração europeia. Importante

IBGE, o brasileiro pode ter apenas cinco cores: branca, parda, negra, indígena ou amarela. Os pardos são todos não-brancos que não sejam negros, amarelos ou índios. Os indígenas só receberam denominação própria no Censo Demográfico de 1991. Os brasileiros que não concordam com as cinco definições possíveis de cor apresentadas pelo IBGE são jogados na classificação outros (TURRA & VENTURI, 1995).

lembrar que, mesmo com o fim do comércio dos negros africanos, a escravidão durou por mais 38 anos. A Lei de Terras, que apresentava direitos e deveres dos proprietários de terras, beneficiando, injustamente, os europeus, não contemplava da mesma maneira os indígenas e negros.

A Lei de Terras – Lei 601, de 1850 – consagrou definitivamente o favorecimento aos europeus: os estrangeiros que se estabelecessem no país, além da naturalização, estariam isentos do serviço militar. É oportuno frisar que todos os benefícios concedidos aos imigrantes foram importantes para o país poder contar com a fundamental presença europeia na construção da nação brasileira (alemães, espanhóis, italianos e outros). O que nos parece um acinte é que vantagens semelhantes não tenham sido estendidas a negros livres e índios. Pode-se notar que desde os tempos da monarquia brasileira não havia preocupação ou interesse em incluir o povo que aqui vivia (SANTOS, 2003, p. 43).

Essa investida demonstrava o interesse em promover o branqueamento pela grande entrada de imigrantes trazidos para fazer a população ficar mais clara. Santos (2003) considera que o conceito de branco aqui no Brasil, se baseia em alguns aspectos físicos superficiais. No Sul dos Estados Unidos, por exemplo, não é assim que ocorre, pois, para uma pessoa ser considerada legitimamente branca, sua 16ª geração passada tem que ser constituída exclusivamente por brancos. No nosso país, o branco é o resultado da transformação dos pardos, por meio da “construção de um imaginário coletivo construído com o apoio de nossas elites que têm uma baixa auto-estima, própria de quem vive nos trópicos e sonha com a Europa” (SANTOS, 2003, p. 46).

Munanga (2015) complementa, apontando a eugenia como solução segura e definitiva para a supremacia racial branca segundo o pensamento da maioria da elite brasileira.

A elite brasileira, preocupada com a construção de uma unidade nacional, via esta ameaçada pela pluralidade étnico-racial. A mestiçagem era para ela uma parte para o destino final: o branqueamento do povo brasileiro. Mas, entre o modelo, a estratégia política montada e a realidade empírica, existe uma certa margem, que não pode ser negligenciada nas considerações socioantropológicas da realidade racial brasileira. Sem dúvida, a infusão do sangue “branco”, pelo intenso processo imigratório de origem ocidental por um lado, e as baixas nas taxas de fecundidade e de natalidade no meio da população negra acompanhadas de altas taxas de mortalidade por outro lado, ajudaram na diminuição sensível da população negra. Com certeza o processo de mestiçagem no Brasil foi talvez o mais alto e intenso do continente americano nos últimos cinco séculos da nossa história. Não há dúvida de que todas as culturas dos povos que no Brasil se encontraram foram beneficiadas por um processo de empréstimos e de transculturação

desde os primórdios da colonização e do regime escravocrata. Mas a realidade empírica, crua, observada por todos, é a de que o Brasil constitui o país mais colorido do mundo racialmente, isto é, o mais mestiçado do mundo (MUNANGA, 2015, p. 106).

Possivelmente o processo de branqueamento almejado pela elite não obteve completamente os resultados desejados e, mesmo com a diminuição do percentual dos negros pelo processo de mestiçagem, não foi possível o extermínio dos afrodescendentes, tampouco o branqueamento fenotipicamente completo da população brasileira. Isso por que, como esclarece Munanga (2015), a genética relacionada às leis mendelianas e suas possíveis implicações nas manifestações dos caracteres hereditários recessivos e dominantes não autorizam aceitar que práticas eugenistas possam ceder lugar a uma nova raça fenotipicamente unitária, como no caso das projeções ideológicas da elite brasileira. “O colorido da população desmente as previsões do modelo, pois a população negra, apesar de decrescer relativamente em relação à população branca e mestiça, voltou lentamente a crescer em termo absoluto⁷” (MUNANGA, 2015, p. 106-107).

Esse modelo percebe negativamente qualquer tipo de diferença e propõe implicitamente um ideal de parença promovida pela miscigenação e assimilação cultural, pois “a mestiçagem tanto biológica quanto cultural teria, entre outras consequências, a destruição da identidade racial e étnica dos grupos dominados, ou seja, o etnocídio” (MUNANGA, 2015, p. 103).

Nos anos de 1920/30 os intelectuais brasileiros trouxeram uma nova forma de pensar a sociedade. A diversidade de culturas e etnias deixou de ser interpretada como um problema para a construção de uma unidade nacional. O objetivo seria o de transformar a massa heterogênea em um povo homogêneo com suas singularidades e uma identidade. A reunião de artistas e intelectuais preocupados com a afirmação da brasilidade, na Semana de Arte Moderna de 1922, foi um dos marcos para essa transformação e previa um projeto de construção de uma identidade nacional com base no amálgama de diferentes culturas.

Nessa perspectiva o movimento artístico modernista, em uma de suas formas, expressava o nacionalismo brasileiro construído com base na revisão crítica do nosso passado histórico e cultural e na aceitação e valorização das riquezas e

⁷ As estatísticas demonstram que o número de negros, em termo absoluto, passou de 1.995.000 em 1872 a 2.098.000 em 1890; de 6.644.000 em 1940 a 5.693.000 em 1950 e a 7.264.000 em 1990 (Fonte: IBGE. Anuário Estatístico do Brasil, 1993).

contrastes da realidade e da cultura do país. Pela Antropofagia, a exemplo dos rituais antropofágicos, Oswald de Andrade propõe a devoração simbólica da cultura do colonizador europeu, sem com isso perder a identidade cultural. Temas como a desigualdade social, os resquícios da escravidão, o coronelismo, a vida cruel dos retirantes e outros conteúdos sociopolíticos foram retratados nesse período.

O movimento modernista nacional, que surgiu como propulsor para a inovação no campo da arte, da cultura e que englobou as manifestações populares indígenas e africanas na formação de uma cultura moderna brasileira, favoreceu que essas manifestações fossem integradas ao projeto de um estado nacional. Pesquisas voltadas para a criação de modos de dança que se adequassem ao cenário artístico-cultural vigente promoveram o aparecimento da dança afro, que se contextualizou, segundo Monteiro (2011), fora dos rituais religiosos, das festas populares e se conectou com a produção radiofônica, com o teatro musical, o cinema, entrecruzando cultura popular, erudita e de massa.

[...] novas modalidades de dança afro fazem sua aparição no cenário cultural brasileiro. Na revista, na chanchada, nos palcos modernistas a referência à cultura popular e dentro dela às tradições afro, é cada vez mais intensa. Torna-se importante estabelecer sistemas de tradução e releitura daquelas práticas populares, presentes em terreiros, festas populares religiosas e profanas, de forma a alimentar uma temática tipicamente brasileira na produção artística (MONTEIRO, 2011, p. 4-5).

Eros Volússia e Mercedes Baptista são referência ao se tratar de dança afro-brasileira. Isso porque, na estilização das suas danças, ambas trouxeram a figura do orixá como um dos principais elementos que constituíram as suas pesquisas.

Em 1927 é criada a primeira escola de dança oficial do país, nomeada de Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, pela bailarina e coreógrafa russa Maria Olenewa e o crítico teatral Mário Nunes. No ano seguinte Eros Volússia, futura personalidade da dança brasileira, inicia com quatorze anos seus estudos de balé nessa escola, despontando posteriormente como referência nacional da dança por propor a união do balé clássico aos ritmos brasileiros.

Era missão do balé, identificado como arte erudita, transportar com seu requinte as danças populares para serem apresentadas em palcos considerados nobres, como o do Theatro Municipal. Como Eros tinha uma formação clássica, era branca, pesquisava as danças populares oriundas da cultura indígena, negra e também europeia, tinha muita criatividade, seu balé brasileiro rapidamente se tornou

notoriedade. “É no batuque, na interpretação dos passos e mímicas do antigo maxixe ou do frevo e maracatus pernambucanos, nas movimentações místicas das macumbas⁸ cariocas que a artista se torna positivamente de maior interesse e verdadeiro espírito criador” (PEREIRA, 2003, p. 195).

A dança de Eros, apesar da influência das danças de elite, também teve a interferência de artistas mulatas brasileiras, como Otília Amorim e Júlia Martins, que se apresentavam no teatro de revista interpretando ritmos como o maxixe, o lundu, e da dançarina negra americana, Josephine Baker, que atuou na Companhia Negra de Revistas criada pelo artista baiano João Cândido Ferreira – quando da sua estadia em Paris para fazer apresentações em espetáculos foi apelidado, pela cor da sua pele de, “Du Chocolat”.

Em seu retorno ao Brasil resolveu criar uma versão inspirada na Revue Nègre, espetáculo que envolvia artistas afro-americanos, alcançando o gosto do público parisiense por traduzir nos palcos performances que estilizavam uma África primitiva e exótica. No Brasil esse gênero teatral musicado não usava a arte negra apenas para se autoafirmar, mas para fazer críticas a uma sociedade racista e conservadora.

No regime político do Estado Novo criado por Getúlio Vargas (1937-1945), caracterizado pela centralização do poder, nacionalismo e autoritarismo, investia-se vigorosamente na valorização de temas nacionais, influenciando, dessa maneira, nas linguagens artísticas. O corpo, na cena, se adequava ao modo de ser brasileiro, e Eros Volússia, com a sua dança, estilizou figuras da cultura nacional desenvolvendo o que seria o “bailado brasileiro”. Segundo Pereira (2003 p. 182), “Eros Volússia sabia que, de alguma forma, estava conquistando um espaço que, até então, ninguém havia ousado ocupar: levar para o lugar do erudito o que, de certa forma, estava reservado para o lugar do popular”.

Foi em 03 de julho de 1937 que Eros apresentou no Theatro Municipal o espetáculo “Eros Volússia – Bailados Brasileiros”, com repertório de bailados estilizados da cultura indígena e negra, contando com a participação da orquestra

⁸ Instrumento musical de origem africana parecido com o reco-reco e usado na umbanda durante as giras. Com o passar do tempo, tudo que envolvia algo fora dos moldes dos ensinamentos impostos pelo catolicismo, protestantismo e outras religiões era considerado macumba. Com isso, acabou virando um termo pejorativo.

sinfônica do referido espaço, sob a regência do maestro Francisco Mignone⁹. O papel de Eros na criação de um bailado nacional foi de extrema importância. A sua formação clássica e dedicação desde jovem à pesquisa das danças indígenas e negras buscava a formulação de uma dança nacional que traduzisse o corpo mestiço.

Em seu artigo “Dança Afro: uma dança moderna brasileira”, Mariana Monteiro (2011) esclarece que com o crescimento e estabelecimento da indústria cultural de massa no país aparecem, no cenário cultural, novas modalidades de dança afro. Fora das festas populares e dos rituais religiosos, surge como uma dança de palco, conectada com a produção radiofônica, com o teatro musical, com o cinema, entrecruzando cultura popular, erudita e de massa. Para fomentar uma temática exclusivamente brasileira na produção artística, torna-se necessário instituir sistemas de tradução e releitura das práticas populares presentes em festas populares, religiosas e profanas e terreiros. “A aparição da dança afro, inventada e praticada sob a liderança da artista negra Mercedes Baptista, na década de 50, parece decorrer desse processo” (MONTEIRO, 2011, p. 5).

Investindo no fomento à valorização da arte brasileira, no ano de 1939 o ministro Capanema convidou Eros Volúcia para assumir a direção do curso de ballet do Serviço Nacional do Teatro – SNT, órgão público criado em 21 de dezembro de 1937, subordinado ao Ministério da Educação e de Saúde Pública para incentivar e difundir a cultura nacional. Em 1945 Mercedes Baptista é aceita no curso dirigido por Eros Volúcia e com ela tem suas primeiras aulas de balé clássico e dança folclórica. Para Monteiro (2011), apesar de a dança de Eros ser extremamente inovadora e singular, acabou não se consolidando como uma prática diferenciada, pois não foi capaz de conceber um método, uma pedagogia que desse conta da novidade que propunha.

As posições de Eros Volúcia de reelaboração das tradições populares no sentido da criação de um bailado erudito são conhecidas. Ela foi, pode-se dizer, a primeira modernista da dança brasileira, quando propunha a quebra da tradição do balé clássico, que incorporava o legado antiacadêmico do simbolismo, que abria

⁹ Foi um pianista, regente e compositor erudito brasileiro, filho de italiano. Iniciou sua carreira na música popular sob o pseudônimo de “Chico Bororó”. Era conhecido por tocar nas rodas de choro em bairros como Brás, Bexiga e Barra Funda.

espaço para as experiências de apropriação das tradições populares, trazendo como importante referência as danças afro-brasileiras (MONTEIRO, 2011).

O reconhecimento da dança de Eros só foi atestado porque a estilização do popular era visível. Para o projeto nacionalista que via na arte erudita um lugar de superioridade, ter uma artista que representasse a área da dança com conhecimento e domínio da técnica clássica afastava a possibilidade de banalização do estilo adotado, e, mesmo que as danças indígenas, negras e europeias fossem estilizadas nas coreografias, os elementos do ballet eram rapidamente identificados.

As danças pesquisadas por Eros eram provenientes das etnias que formaram o nosso povo através da reelaboração das tradições. Uma das suas mais conhecidas coreografias, “Macumba”, foi criada a partir das memórias de suas escapadelas quando criança para um terreiro de umbanda que ficava próximo à sua casa. Mesmo não fazendo parte da religião, ela queria reviver no seu corpo através do som dos atabaques a experiência da infância que tornou a se repetir em outros momentos da sua vida.

Na coreografia ela surgia do alçapão dançando rodeada por capoeiristas e percussionistas negros que atuavam tocando. Foi através da pesquisa para montagem desse trabalho que Eros criou o movimento giratório “fouëttes de cabeça”. Essa nomenclatura, própria do balé, utilizada para denominar um passo de dança ligado à cultura negra, assim como a estilização do choro, “Tico-tico no fubá”, executado na sapatilha de ponta, afirma o lugar de ascensão da arte erudita em detrimento da cultura popular.

Importante registrar a presença de Felícitas Barreto, alemã de nascença, que chegou ao Brasil no final da Primeira Guerra Mundial e fixou residência no bairro de Niterói, juntamente com sua família. Felícitas foi contemporânea de Eros Volúcia. Formou-se na Escola de Belas Artes como pintora, estudou na Escola de Bailados e também se apresentou no teatro de revistas. Era bailarina, coreógrafa, pintora e escritora.

Ao contrário de Eros, encantou-se pela cultura indígena, viajando e pesquisando por diversos países da América do Sul diferentes aldeias. Os registros dessas experiências foram publicados em livros, um deles, *Danças do Brasil: indígenas e folclóricas* (s/d). Nesse livro uma parte da pesquisa foi dedicada às danças indígenas, e a outra às danças relacionadas, principalmente, à cultura africana.

Felícitas encarou e viveu a dança de forma vigorosa e, apesar do seu interesse pela cultura indígena ter sido evidente, a cultura negra também lhe causou curiosidade e admiração. Assim como Eros, desde a infância se sentiu atraída pelas manifestações religiosas do candomblé, aprofundando nesse espaço os seus estudos. Em 1946 criou o Ballet Folclórico Nacional, um dos primeiros do país. A elaboração das coreografias se baseou nas suas pesquisas e, ao seu olhar, as danças afrodescendentes, mesmo se caracterizando como primitivas, sensuais, exóticas, lascivas, ardentes, lhe fascinaram, agradaram.

Em 1946 cria seu Ballet Folclórico Nacional, apresentando-se no dia 23 de outubro no Teatro João Caetano com as seguintes coreografias: Tabu, Macumba, Raio de Lua, Casamento de Zumbi, Feitiço e Yemanjá. Nesta última chocou o público dançando rodeada por negros, nua da cintura para cima, chegando até a ter problemas com a censura (PEREIRA, 2003, p. 175).

É de fundamental importância observar que tanto Eros quanto Felícitas, artistas brancas, mesmo se utilizando da riqueza da cultura negra para viabilizar as suas danças, se colocaram, nas suas montagens coreográficas, no lugar de superioridade, relegando a figura do negro ao lugar de subordinação. Essa condição era claramente notada nos diversos espaços onde apresentavam seus trabalhos. Certamente, a valorização a ser dada aos dançarinos e dançarinas afrodescendentes só seria efetivada quando um deles, em busca de sua autonomia e direitos, de forma política, organizada e crítica, ocupasse o espaço de liderança.

Apesar de Eros e Felícitas se interessarem pelos elementos da cultura africana na construção da sua arte, foi Mercedes Baptista considerada a criadora da identidade negra para a dança reconhecida como afro-brasileira.

Mercedes Baptista nasceu em Campos dos Goytacazes/RJ e jovem se mudou para o Rio de Janeiro. O ano de seu nascimento é uma incógnita: o jornalista e escritor Paulo Melgaço (2007), no livro “Mercedes Baptista – A criação da identidade negra na dança”, explica que não pôde precisar sua data de nascimento devido a grandes controvérsias. Em Sucena (1989) encontrou 28 de março de 1921, em depoimento realizado no Museu de Imagem e Som (1997) ela declarou 20 de maio de 1926, em Faro & Sampaio (1989) consta 1930, e seus ex-alunos consideram 20 de maio de 1921.

Na sua trajetória Mercedes Baptista exerceu várias atividades profissionais, dentre elas o trabalho como bilheteira de um cinema, em que, quando tinha oportunidade, aproveitava para assistir os filmes. Nessa época já sonhava em brilhar nos palcos e quando soube que poderia ser Girl nos teatros de revista pensou na possibilidade de se tornar dançarina, alimentando então o desejo de frequentar uma escola de dança.

Estudar gratuitamente com Eros Volúcia, artista famosa da época, foi algo que marcou a vida de Mercedes. Pouco tempo depois de ter iniciado as aulas ela já subia ao palco para se apresentar, descobrindo ali sua aptidão para a dança.

No livro “Mercedes Baptista – A criação da identidade negra na dança”, o autor Paulo Melgaço confirma:

Naquele mesmo ano, aconteceu sua primeira apresentação pública, em um espetáculo organizado por Eros, no Teatro Ginásio Português. O pianista da escola criou a música “pintando o sete” para que ela se apresentasse em conjunto com Otacílio Rodrigues. A apresentação foi um sucesso, confirmando o talento da jovem para a dança (MELGAÇO, 2007, p. 14).

Naquela ocasião, mesmo fazendo papel de empregada no número apresentado, Mercedes Baptista arrancou aplausos da plateia, sendo mencionada no jornal o Globo como “a revelação da noite”, juntamente com Otacílio. Esse evento rendeu o convite para que a apresentação fosse feita em outro local e Eros foi solicitada a selecionar os melhores números. Para surpresa de Mercedes, o seu não foi escolhido, ficando magoada por sua professora e coreógrafa ter escolhido outro, interpretado por um bailarino branco e que não tinha nenhum destaque no corpo de baile.

Esse foi um dos tantos episódios que ocorreram, fazendo com que Mercedes Baptista se sentisse pouco valorizada e até discriminada por Eros. Até nas coreografias que tratavam de temas da cultura negra a participação do negro se restringia a tocar atabaques ou fazer papel de serviçal. Nos diversos ambientes culturais frequentados pela elite, as apresentações artísticas que traziam temas relacionados à africanidade eram muito requisitadas e apreciadas; o problema é que era negado ao corpo negro a oportunidade de ocupar esse espaço, estando sabotada, recorrentemente, sua atuação.

Da escola do SNT, Mercedes Baptista reclama por ter sofrido discriminação da parte de Eros Volússia e de ter sido pouco valorizada. Analisando as fotos em que Eros aparece acompanhada de suas alunas ou de algum corpo de baile, podemos notar a ausência de bailarinas negras, mesmo quando se tratava de coreografias inspiradas na cultura afro-brasileira. Em geral, vemos apenas a presença de negros em meio aos tocadores de atabaque, no conjunto musical que acompanhava as bailarinas. Talvez isso possa ser considerado um sinal de que, embora o interesse pela cultura de origem africana fosse crescente nos círculos culturais mais elitizados, um espaço real para a atuação do bailarino negro ainda não se efetivara (MONTEIRO, 2011, p. 6).

Diante dessa situação e também pela ausência de Eros, que viajava muito e não dispunha de tempo necessário para acompanhar os alunos, Mercedes Baptista partiu em busca de outra escola onde pudesse dedicar a sua formação profissional e que lhe oportunizasse desenvolver suas habilidades artísticas. Foi no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, depois de uma cordial conversa com Yuco Lindberg, professor responsável pela Escola de Dança dessa instituição, que foi orientada a estudar gratuitamente na turma particular pela tarde e, por conta da sua idade e dos sonhos relacionados à dança, foi autorizada a fazer aulas com os alunos do Curso da Prefeitura no turno da manhã. Diante da sua dedicação e talento, Yuco Lindberg começou a incentivá-la e, acompanhando sua dificuldade financeira, conseguiu uma vaga para que trabalhasse no Cassino Atlântico.

O “Grande Espetáculo de Bailados”, apresentado em 13 de dezembro de 1947 e dirigido por Lindberg, trazia no elenco os alunos da Escola de Danças do Theatro Municipal. Nesse evento Mercedes Baptista foi presenteada com o Bailado Iracema, fazendo personagem principal.

Melgaço transcreve comentário feito por Edmundo Carijó, colega de turma de Mercedes Baptista e integrante do espetáculo. Importante ressaltar que apesar de tratar-se de um texto jornalístico e de um crítico pouco especializado em dança, o pesquisador e autor da biografia da vida de Mercedes se destaca por trazer informações concedidas pela própria precursora da dança afro no Brasil, Abdias do Nascimento e outras pessoas que estiveram presentes e acompanharam a sua trajetória.

Yuco criou Iracema para Mercedes, ela vivia a índia. Era um trabalho voltado para os seus cabelos. Ela possuía um cabelo enorme, uma verdadeira trouxa na cabeça, e ele soube explorar essa mistura cabelos e ritmo. Ela se saiu muito bem, estava linda (MELGAÇO, 2007, 16).

No ano seguinte aconteceu o concurso público para o ingresso de estudantes do curso de danças no Corpo de Baile do Theatro Municipal e, apesar de Mercedes, com todo talento e técnica, achar que tinha pouca chance de ser escolhida para fazer parte do elenco por conta da cor da sua pele, e depois de ser submetida a realizar o teste um mês após a prova das bailarinas, com os concorrentes masculinos, pois não foi avisada da última etapa da seleção, surpreendeu a banca com a facilidade com que executou os saltos, conseguindo sua aprovação.

Melgaço ressalta:

Torna-se relevante destacar que o receio de não poder entrar para o Corpo de Baile não era em vão, pois, anos antes, em 1945, Consuelo Rios, uma bailarina negra, havia sido vítima do racismo e, apesar de sua excelente técnica clássica, atestada por todos os seus colegas, não conseguiu se inscrever no concurso para o Corpo de Baile. Em 21 de janeiro de 1982, Consuelo contou para o jornal O Globo que foi “impedida por um funcionário que a fez saber depois, por outra pessoa, que ali só aceitavam candidatas brancas, ou, pelo menos, mulatas disfarçadas.” (MELGAÇO, 2007, p. 18).

Foi a primeira vez que o Corpo de Baile do Theatro Municipal admitia negros em seu elenco. Porque, além de Mercedes, o bailarino Raul Soares também foi selecionado. Acredita-se ter sido uma forma de oportunizar alunos da escola da prefeitura, que tinham uma realidade distinta daqueles que faziam aulas particulares, a concorrerem a uma vaga no Corpo de Baile. Mercedes Baptista foi contratada, mas sua arte pouco aproveitada. Percebia-se excluída das coreografias e nas raras vezes que aparecia em cena era no fundo do palco, se deslocando de um lado a outro.

Melgaço registra as impressões de Mercedes Baptista sobre a situação:

Tudo foi sempre muito difícil, mas quem iria assumir ou deixar claro que parte das minhas dificuldades era pelo fato de que eu não era branca? Nunca iriam me dizer isso, nem que o problema era racial, mas eu sabia que era e, por isso, sempre lutei cada vez procurando me aperfeiçoar (MELGAÇO, 2007, p. 21).

Nesse período ela também participou do concurso promovido pelo Teatro Experimental dos Negros – TEM, sendo eleita a “Rainha das Mulatas”. Segundo Melgaço (2007), o objetivo desse concurso era ampliar a autoestima da mulher negra brasileira promovendo sua beleza. Nesse momento se inicia a relação de amizade entre Mercedes Baptista e Abdias do Nascimento, fundador do TEN, que a

convida a integrar como bailarina, coreógrafa e colaboradora a entidade. Começa então sua luta pela imposição do negro como bailarino profissional. Começa o seu trabalho de valorização da dança afro-brasileira.

O Teatro Experimental do Negro, fundado em 13 de outubro de 1944, se firmou no ano seguinte a partir das reuniões promovidas por diversos grupos para propor caminhos pensando na valorização e reconhecimento da identidade social e cultural do brasileiro. Era meta do TEN combater o racismo através do movimento de educação, arte e cultura que promovesse publicamente os valores dos afrodescendentes. As ações articuladas conseguiram capturar o apoio de artistas e intelectuais, formando e colocando no mercado diversos artistas negros. Dentre eles, Mercedes Baptista, que, a partir dessa iniciativa, começou a conquistar espaços para sua atuação como bailarina, professora e coreógrafa.

O 1º Congresso do Negro Brasileiro, elaborado pelo TEN, aconteceu do dia 26 de agosto a 4 de setembro de 1950, no Rio de Janeiro, e tinha como foco discussões e estudos das questões referentes ao negro. As atividades oferecidas tinham o intuito de garantir a troca de conhecimentos entre a cultura negra brasileira e americana. Esse encontro contou com a presença de profissionais e pesquisadores de diversas áreas, dentre estes Katherine Dunham, antropóloga, dançarina, coreógrafa, professora e ativista social na defesa de causas relacionadas ao negro, que realizou palestra, ministrou aula, apresentou espetáculo com os dançarinos negros da sua companhia e interagiu com outros grupos e trabalhos apresentados.

Em seguida, Dunham foi convocada a ministrar aulas para bailarinos com o propósito de oferecer uma bolsa de estudos oportunizando a atuação em seu grupo, na cidade de Nova Iorque, para aquele que apresentasse suas habilidades artísticas criativamente, e Mercedes, envolvida com o movimento negro brasileiro, foi escolhida. Ela viajou depois da licença concedida pelo prefeito Mendes de Moraes após carta redigida pelo amigo Abdias do Nascimento pedindo a sua liberação do Theatro Municipal, já que, por ser negra, não era incluída nas coreografias.

Na escola de Dunham o contato com as danças haitianas e o aprendizado sobre seu comprometimento com as lutas pela valorização dos negros eram retribuídos através das aulas de balé que dava para os bailarinos da companhia. A experiência adquirida na Dunham School of Dance serviu para que se fortalecesse enquanto mulher e artista. Depois de um ano e meio foi informada que os bailarinos

concurados não precisariam esperar cinco anos para serem efetivados e os que não voltassem perderiam a efetivação. Decidiu retornar ao Brasil muito mais para garantir uma aposentadoria e rever os familiares que dar continuidade às atividades no Theatro Municipal, onde seu trabalho não era reconhecido. Para ela estava claro que não havia espaço para desenvolver nenhum trabalho com foco no balé clássico, por isso começou a trazer para sua prática o aprendizado adquirido com Dunham, buscando descobrir um estilo que contemplasse a sua afrodescendência.

Foi através do baiano Joãozinho da Goméia, responsável pela popularização da religião do candomblé no Brasil e apresentação dos orixás em espaços públicos, tornando os palcos cariocas a extensão do seu terreiro, que Mercedes, mesmo não sendo praticante da religião, se aproximou desse universo vislumbrando a possibilidade de estilizar a dança dos orixás.

Desenvolvendo a sua pesquisa, conheceu os rituais do candomblé ouvindo o ritmo e o movimento das divindades africanas que, combinados aos conhecimentos da dança moderna, adquiridos na sua trajetória, fizeram surgir a dança que ela denominou de afro-brasileira.

Mercedes Baptista propôs uma leitura peculiar da cultura afro-brasileira e situou a dança afro em novas bases. Mais uma vez o termo se redefiniu. A dança afro de Mercedes Baptista configurou-se como uma prática, um estilo, um repertório de passos e danças em ruptura com o balé clássico e completamente identificado com os novos parâmetros da dança moderna, mas tendo como referência a tradição africana tal qual se configurava no Brasil. O material trabalhado por Mercedes Baptista diferia daquele trabalhado por Dunham, já que as danças praticadas no Brasil não condiziam exatamente com a tradição afro-caribenha (MONTEIRO, 2011, p. 10).

Para colocar em prática a concepção dessa dança reuniu negros de diferentes atuações profissionais e na Gafieira Estudantina Musical, ponto de convivência e da prática do samba de gafieira, conseguiu uma sala onde podia ministrar suas aulas e divulgar seu trabalho. Com essas pessoas, colocou em prática suas experiências, ministrando aulas de balé clássico, moderno e afro. Nelas viu a possibilidade de dar vida ao sonho de ver nascer um grupo de bailarinos. Durante o ano de 1952 o grupo participou de alguns shows e as pessoas começaram a apreciar o seu trabalho que, aos poucos, foi se aprimorando. O elenco foi ficando mais confiante no seu potencial artístico.

Aos poucos esse grupo foi se aprimorando e não demorou muito para que algumas apresentações surgissem e Mercedes Baptista vislumbrasse a possibilidade de criar sua companhia. “Assim nasceu, em 1953, o Balé Folclórico Mercedes Baptista, uma companhia formada exclusivamente por artistas negros e mestiços, com o claro objetivo de criar novos rumos para a dança no Brasil” (MELGAÇO, 2007, p. 42). Essa iniciativa se deu depois que reuniu alguns dos alunos mais talentosos com os quais desenvolvia seu trabalho de dança. Com determinação, Mercedes Baptista e seu grupo folclórico mostraram a força e a beleza das danças afro-brasileiras, atestando a importância da cultura negra no nosso país.

A iniciativa, ousada para uma época onde o financiamento para esse tipo de projeto era escasso, só foi mantida em consequência da garra e determinação de seus integrantes. A respeito desse assunto, Melgaço comenta:

Formado pelos bailarinos e ritmistas que atuavam com Mercedes Baptista desde 1952, o grupo procurou diversos espaços para divulgar e difundir seu trabalho. Sem um empresário ou patrocinador que custeasse os salários, Mercedes Baptista teve que buscar diversas maneiras para manter o grupo. Assim, foram realizados diversos trabalhos em teatros de revista, carnaval, cinema, teatros, viagens ao exterior (MELGAÇO, 2007, p. 42).

O desafio de manter o grupo fez com que Mercedes Baptista descortinasse novos horizontes e investisse na qualidade do trabalho artístico produzindo coreografias que cada vez mais representassem a cultura negra. Assim, o grupo ganhou notoriedade se apresentando em vários lugares no Brasil e no exterior, ganhando prestígio e visibilidade. Em virtude dessa ascensão, Mercedes Baptista coreografou para escolas de samba, cinema, televisão, teatro e viajou por diversos países ministrando cursos de dança afro-brasileira.

Na Escola de Dança do Theatro Municipal, na década de setenta, por conta do compromisso com a sua cultura e dedicação ao ensino, tornou-se professora da disciplina dança afro-brasileira, em reconhecimento ao seu trabalho. A partir desse período dedicou-se principalmente ao ensino, ministrando cursos em diversas instituições nos Estados Unidos, mas sem abandonar sua carreira como coreógrafa.

A dança de Mercedes Baptista se delineou, a partir das constatações de Monteiro (2011), como técnica e didática e era uma síntese estruturada das danças populares que haviam despertado o interesse das elites nacionalistas e modernistas,

por ter marcado presença significativa nas revistas e musicais populares e que se reelaboraram, na década de 50, como afirmação cultural afro-brasileira.

Mercedes Baptista codificou a dança ritual do candomblé, realizou uma complexa operação, que não poderia se viabilizar sem a assimilação da proposta modernista e, nesse ponto, nada deixa a dever à experiência da dança moderna americana (MONTEIRO, 2011, p. 10).

De acordo com as pesquisas de Monteiro (2011), Mercedes Baptista desponta como figura principal ao ter se destacado em meio ao movimento de valorização das tradições populares, incluindo as vertentes mais diretamente envolvidas na preservação e valorização dos elementos africanos da cultura brasileira, criando uma técnica de dança vinculada a um fazer pedagógico organizado de forma coerente, podendo ser transmitido como um tipo de formação para qualquer bailarino por um professor devidamente preparado.

Paulo da Conceição, praticante da religião do candomblé e também dançarino do Balé Folclórico Mercedes Baptista, trazia para a sala de aula as danças dos orixás praticadas no terreiro e Mercedes Baptista se encarregava de reelaborá-las e codificá-las. Com respeito às tradições da religiosidade ancestral, ela se aconselhou diversas vezes com o antropólogo Edson Carneiro sobre o seu processo de transposição da dança dos orixás para o palco a fim de não ultrajar os fundamentos da religião. Podemos dizer que a dança de Mercedes Baptista trouxe algo de específico: a valorização da tradição africana por intermédio da dança dos orixás, em ruptura com os códigos do balé clássico.

As aulas de Mercedes Baptista eram estruturadas nos moldes do balé clássico e da dança moderna, com barra, centro e diagonal. A expressão corporal se configurava de forma singular, se tornando relevante para o aperfeiçoamento dos dançarinos. Essa investida foi importante num momento crítico da dança no Brasil, por se inserir no movimento modernista como dança elaborada a partir da cultura brasileira, de forma autêntica. Mesmo reconhecendo em Eros a primeira a dar os primeiros passos nessa direção, foi Mercedes Baptista que fez com que a dança moderna brasileira agregasse um repertório específico a uma técnica e um método de ensino. A partir dela novos caminhos foram abertos para que a dança que hoje nomeamos de afro-brasileira fosse difundida.

Em congratulação a sua atuação artística, a partir dos anos noventa recebeu diversas homenagens em eventos públicos e por escolas de samba, no carnaval carioca, pela colaboração da sua dança. Recebeu, no ano de 2000, homenagem da Câmara Municipal do Rio de Janeiro pela valiosa contribuição à dança brasileira. Foi também reverenciada pela Cineasta Lílian Solá e pela pesquisadora Marianna Monteiro com o vídeo-documentário “Balé Pé no Chão – A Dança Afro de Mercedes Baptista”, lançado em 2006. Além dessas justas homenagens, a Prefeitura do Rio de Janeiro inaugurou uma sala de dança no Centro Cultural José Bonifácio com seu nome. Em 18 de agosto de 2014, aos 93 anos de idade, Mercedes Baptista faleceu na cidade do Rio de Janeiro, acometida por problemas diabéticos e cardíacos.

Enquanto propositora da dança afro-brasileira Mercedes Baptista nos deixou como herança os códigos elaborados a partir da sua pesquisa voltada para a dança dos orixás, articulada com os conhecimentos previamente adquiridos de outras técnicas de dança, como o balé clássico e a dança moderna, organizando um modo de ensino comprometido com a afirmação política de uma dança negra, conferindo uma identidade singular a essa arte.

A crença na força da cultura afrodescendente fez com que se tornasse expoente para que muitos dos seus adeptos dessem continuidade ao seu fazer artístico, disseminando o seu estilo. O seu exemplo de luta, resistência, talento e determinação contra uma sociedade racista e excludente lhe rendeu, por meio da dança, o reconhecimento pelo seu trabalho, se tornando modelo para que outros profissionais engajados com as questões referentes à cultura negra, no âmbito da dança afro, propagassem os seus ensinamentos.

2.2 O TRONCO E SUAS RAMIFICAÇÕES NA CIDADE DE SALVADOR

Sabemos que no estado da Bahia, especificamente na cidade de Salvador, a presença e influência dos africanos foram fundamentais para o desenvolvimento da cultura, da arte e da religião do candomblé, principalmente no que diz respeito à dança e à música. Conrado (2006) elucida que como integrante de um projeto nacional a Bahia se destaca pela expressiva população de negros que se organizaram, devido ao processo de escravidão, criando Quilombos, Irmandades Religiosas, Terreiros de Candomblé e outras manifestações como forma de

resistência na busca da manutenção de um movimento de afirmação em prol da liberdade.

As ramificações decorrentes das pesquisas direcionadas à cultura africana e suas tradições, principalmente pelo viés da dança dos orixás reelaboradas por Mercedes Baptista e seus seguidores, para as montagens coreográficas e método de ensino, aportaram na cidade de Salvador, no estado da Bahia, inspirando artistas profissionais e amadores.

Na Bahia, no início dos anos sessenta, precisamente em 1962, surge, por iniciativa da aluna de Hildegardes Vianna¹⁰, Emília Biancardi – etnomusicóloga, pesquisadora da música folclórica, professora e especialista nas manifestações tradicionais da Bahia – o primeiro grupo folclórico do estado, o “Viva Bahia”.

O grupo se dedicava à pesquisa e laboratório experimental das manifestações populares afro-baianas, seu repertório musical e danças agregava, segundo Hildegardes Vianna, “legítimos portadores de folclore”, aqueles que detinham um determinado saber sobre certa manifestação folclórica. Essa sugestão foi dada pela mestra de Biancardi para dar maior autenticidade à encenação da música e da dança e foi acatada por sua discípula, que incluiu no grupo Mestre Pastinha¹¹, capoeira; Mestre Popó do Maculelê¹²; Coleta de Omolú¹³, dança dos orixás, Sr. Negão de Doní, toques de candomblé e Mestre Canapum, puxada de rede¹⁴. “Vale a pena salientar que a puxada de rede foi reproduzida pela primeira vez no palco pelo Grupo Folclórico Viva Bahia” (BIANCARDI, 2006, p. 243).

¹⁰ Hildegardes Cantolino Vianna nasceu em Salvador a 31 de março de 1919, é conhecida no eixo nordestino como folclorista por ter dedicado toda a vida intelectual, assim como seu pai, aos estudos sobre a chamada cultura popular da Bahia, chegando a se tornar membro da Academia de Letras da Bahia.

¹¹ Vicente Ferreira Pastinha (1889-1981), filho de espanhol e de uma negra baiana, criou, sistematizou e difundiu a capoeira angola. Conhecido como “o filósofo da capoeira”, inaugurou oficialmente sua academia em fevereiro de 1941, no bairro da Liberdade, com o nome de “Centro Esportivo de Capoeira Angola”, transferindo-a, mais tarde, para um antigo casarão no Largo do Pelourinho.

¹² Paulino Aluísio de Andrade, conhecido como Popó do Maculelê, foi um dos responsáveis pela divulgação do maculelê, formando um grupo, com parentes e amigos, que se chamava Grupo de Maculelê de Santo Amaro, em Santo Amaro da Purificação. O maculelê, manifestação de dança dramática em que os participantes, geralmente do sexo masculino, dançam em grupo entrecrocando as grimas (bastões), ao compasso de atabaques e ao som de cânticos, esses em português popular, mesclado com palavras de línguas africanas.

¹³ Coleta Lopes Alves era uma cantora e dançarina descendente de escravos, adepta da religião do candomblé, moradora do bairro São João do Cabrito, no subúrbio, que viajou o mundo cantando para pessoas ilustres, como reis e rainhas. Tinha toda sua trajetória documentada em fotografias que guardava em um grande álbum e se perdeu com sua morte.

¹⁴ Mestre Canapum participava do arrastão tradicional da puxada de rede, na praia de Armação, na década de 60. Ele ensinou aos integrantes do Grupo Folclórico Viva Bahia os movimentos tradicionais da pesca.

No seu livro “Raízes Musicais da Bahia” (2006) Emília Biancardi reconhece a sua contribuição no que diz respeito ao fortalecimento da cultura popular, não se restringindo apenas às montagens dos espetáculos e apresentações públicas, mas valorizando e inserindo os agentes diretos desses fazeres nesse espaço de aprendizagem. Incentiva a todos a propagar na sua comunidade a importância da permanência das suas tradições e estimulando nos integrantes do grupo a curiosidade em também conhecer de perto determinada manifestação folclórica.

Convencida estou de que tais manifestações, traduzindo experiências de vida coletiva e registrando o comportamento dos grupos junto aos quais se perpetuaram, enfaixam um rico painel da nossa cultura popular, integrando as tradições mais queridas da gente de inúmeros rincões de uma das mais importantes áreas da geografia brasileira (BIANCARDI, 2006, p. 13).

A compreensão de Biancardi (2006) referente ao folclore incorpora as particularidades dos saberes tradicionais dos povos indígenas, africanos e ibéricos reconhecendo nas trocas culturais inegáveis contribuições que enriquecem os costumes tradicionais baianos voltados, principalmente, para a música e a dança, influenciando, nessa relação híbrida, as construções artísticas. Cabe sinalizar que o trabalho desenvolvido pelo grupo *Viva Bahia* contemplava as manifestações afro-brasileiras, incluindo a tradição religiosa do candomblé com a reinterpretação da dança dos orixás.

O Grupo Folclórico *Viva Bahia* viajou por diversos países do mundo realizando apresentações em teatros e participando de festivais. Serviu de inspiração e incentivo para a formação de outros grupos no país e exterior. Foi também um dos grandes colaboradores para a internacionalização da capoeira e teve no elenco mestres reconhecidos na arte e malícia do jogo, como Alabama, Jelon Vieira, Amém Santos e Edvaldo Carneiro da Silva, batizado na capoeira como Camisa Roxa, um dos idealizadores do Grupo Folclórico Olodum.

O grupo surgiu em meados dos anos sessenta com participantes de uma comunidade de estudantes universitários que se reuniram para treinar e aprender cânticos de capoeira. Partiram depois para a pesquisa em outras expressões populares como o maculelê e o samba de roda, incluindo também a dança dos orixás, para fazer exposições em escolas e clubes. Em seguida o grupo transforma em espetáculo todo aprendizado adquirido, se destacando na cena artística local, fazendo sucesso com suas apresentações até no exterior.

Por conta de divergências internas o Olodum passa a chamar-se Olodumaré, despontando com as coreografias criadas pelo cuiabano Domingos Campos, que muito jovem partiu para o Rio de Janeiro para tentar a carreira de dançarino. Trabalhou no teatro de revista e integrou *A Brasiliana*, grupo folclórico que fez muito sucesso dentro e fora do país e onde Mercedes Baptista também atuou como coreógrafa. Domingos Campos veio morar em Salvador depois de um convite feito por alguns mestres de capoeira que o viram se apresentar em um espetáculo no Rio de Janeiro dançando Xangô. A finalidade era que ele viesse coreografar o Olodumaré e reproduzisse os padrões dos shows folclóricos da época, em que as danças promovidas pelos afrodescendentes predominavam. Em 1972 o grupo folclórico mais uma vez muda o nome, absorve novos artistas, passando a se chamar Brasil Tropical (FERRAZ, 2012).

Foi nos anos 70 que em Salvador os movimentos negros, caracterizados pela ampla movimentação política e intelectual, realizados por pessoas ou entidades que lutavam contra o racismo e o preconceito, se inspiraram em Abdias do Nascimento, o porta-voz do mundo afro-brasileiro, para propor a construção de uma democracia verdadeiramente plurirracial e pluriétnica. Munanga (2015) comenta que, prefaciando o livro do defensor da cultura negra, Abdias do Nascimento, *O genocídio do negro brasileiro*, o professor Florestan Fernandes reconhece ter sido a primeira vez que surgiu a ideia de que o Brasil deveria se estabelecer como uma sociedade plurirracial, se tornando democrática para todas as raças e conferindo igualdade econômica, social e cultural. Neste livro os negros e pardos da população brasileira são considerados como estoques africanos, detentores de tradições culturais e um destino histórico peculiares.

Com relação às tradições, reconheceram na dança afro um instrumento de transformação social e política, potencializadora das ações ligadas ao movimento negro. Por intermédio desses movimentos, os blocos afros surgiram e colocaram na prática os conhecimentos referentes à história dos afrodescendentes por meio da expressão da música, do canto e da dança, saindo às ruas de Salvador representando a cultura africana. Essa investida consentiu às populações negras a afirmação da sua descendência, legitimando uma atitude política contra o racismo. A dança afro, nessa perspectiva, se fortaleceu e ganhou novos rumos.

Rumos esses que levaram dançarinos oriundos dos grupos folclóricos dessa geração e que apresentavam interesse pela dança dos orixás e sua pesquisa a

trilharem outros caminhos na busca de uma identidade que não ferisse os princípios da religião do candomblé. Bem como artistas da dança que vieram de outros lugares e se identificaram com essa prática realizando pesquisas nesse âmbito.

A Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, fundada no ano de 1956, foi a primeira escola de dança da América Latina e teve como primeira diretora Yanka Rudzka, católica polonesa que estudou com Harald Kreutzberg (1902-1968), aluno de Mary Wigman (1886-1973), foi trazida ao Brasil por Pietro Maria Bardi, que a convidou para fundar o Conjunto de Dança Expressiva do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Dois anos depois, pisou pela primeira vez em Salvador, enviada pelos Diários Associados de Assis Chateaubriand¹⁵, para fazer “pesquisa folclórica”. Sua Aproximação com a cultura afro consolidou-se depois de aceitar o convite para dirigir a Escola de Dança da UFBA (1956-1959) e pode ser conferida nos títulos de coreografias como “Águas de Oxalá” e “Candomblé” (RISÉRIO, 1995).

No mesmo ano de fundação da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Lia Robatto, diretora, coreógrafa, dançarina e professora, natural de São Paulo, mudou-se para Salvador a convite da sua mestra Yanka Rudzka, para trabalhar como sua assistente e continuar sua pesquisa em dança e montagens coreográficas. A ideia era que ficasse inicialmente por um período de três meses, mas acabou se estabelecendo na cidade. Integrou o Grupo de Dança Contemporânea da Universidade e em 1958 tornou-se professora da referida escola. Lia Robatto foi a responsável pela criação da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia no ano de 1983.

Ela conta que, mesmo polonesa e católica, Yanka se interessou esteticamente pelo candomblé, que conheceu graças a Mário Cravo e Caribé. De seu apartamento no bairro do Chame-Chame conseguia captar os ritmos emitidos pelo som dos atabaques, vindos provavelmente do candomblé da proximidade. Yanka Rudzka se sentiu atraída por esse universo que incorporou em suas criações, antes, unicamente europeias, elementos da dança dos orixás, sem cair na mera transposição dos movimentos. Para Lia Robatto, Yanka Rudzka não tinha interesse

¹⁵ Os Diários Associados, de propriedade de Assis Chateaubriand (1892-1968), que foi jornalista, empresário, político e escritor, tinham como missão contribuir para a construção de uma sociedade justa e democrática com a produção e distribuição de informação e entretenimento de qualidade. Busca, ainda, promover o desenvolvimento, apoiar a livre iniciativa, estimular a educação, debater os grandes temas nacionais e preservar os valores regionais.

nem envolvimento religioso com o candomblé, mas com a linguagem, o campo de formas e o gestual.

Aos olhos de Robatto, Yanka Rudzka foi considerada inovadora por ter conseguido captar os valores da cultura negra, traduzindo criativamente as coreografias inspiradas no candomblé, se distanciando da narração descritiva da dança dos orixás sem descaracterizar o tema e com inventividade coreográfica contemporânea.

Nesse fluxo, chega ao Brasil, em 1971, com 31 anos, Clyde Morgan, norte-americano da cidade de Cincinnati que, com 18 anos, começou a fazer aulas do método Royal Ballet e dança afro no Karamu Hause, centro comunitário que tinha como missão passar para os membros da comunidade negra as várias culturas africanas.

Em sua dissertação de mestrado sobre a presença de Clyde Morgan na Escola de Dança da UFBA, com o título “Agô Alafiju Odara”, Nadir Nóbrega, pesquisadora, professora, dançarina e coreógrafa das danças de matriz africana e que também foi aluna de Morgan e Mestre King, relata que aos 23 anos teve o primeiro contato com a dança moderna se dedicando ao estudo da técnica até conhecer, na década de 1960, José Limón¹⁶, que o convidou para dançar na sua companhia como solista.

Estudou artes plásticas e, paralelo à dança, se formou em bacharelado em história inglesa e literatura francesa na Cleveland State University, estudando de 1958 a 1963. Morgan atuou como coreógrafo em várias universidades americanas e na Broadway. Trabalhou com o percussionista e coreógrafo nigeriano Michael Babatunde Olatungi, reconhecendo que seus conhecimentos em danças africanas se ampliaram no Drum Dance Group, dirigido pelo referido percussionista.

Essa experiência despertou em Clyde Morgan o desejo de pesquisar as danças africanas nos países de origem. Assim, ele fez intercâmbio com diversas entidades africanas aprofundando a sua pesquisa. No ano que chegou ao Brasil foi apresentado à vida cultural do Rio de Janeiro por Arminda Villa-Lobos. Conheceu o corpo de baile do Teatro Municipal, o carnaval carioca e foi levado por Mercedes Baptista para conhecer a religião afro-brasileira.

¹⁶ Coreógrafo mexicano naturalizado norte-americano, foi um dos expoentes da Dança moderna Americana nos anos de 1950.

Foi na casa do babalorixá Miguel Grosso, filho de yemanjá e do Tião – antigo componente do grupo de Camisa Roxa e Domingos Campos, que também tinha ligação com o terreiro de Joãozinho da Goméia –, que teve seu primeiro contato com o candomblé. Participou como dançarino do programa de Bibi Ferreira, na extinta TV Tupi, o que fez com que sua visibilidade artística aumentasse. Essa oportunidade facilitou o contato com nomes da dança, como Angel Viana, Klaus Viana, Lennie Dale, Mercedes Baptista e Tatiana Leskova.

Essa última tinha uma escola de dança onde Morgan deu aulas e conheceu a professora baiana Ana Lúcia Oliveira, que, ao conhecer seu trabalho, contactou a Escola de Dança da UFBA que o convidou para ministrar um curso de extensão de dança africana e da técnica de dança moderna de José Limón. Já na escola, em reconhecimento ao seu trabalho, em 1972 é contratado como professor e coreógrafo do Grupo de Dança Contemporânea – GDC, “[...] embora sua motivação de vir à Bahia tenha sido justamente a de aprender capoeira e conhecer a cultura afro-brasileira” (NÓBREGA, 2006, p. 45).

Nóbrega nos conta que o GDC foi o espaço onde o norte-americano pôde colocar em prática os aprendizados artísticos dos Estados Unidos e da África. No período em que dirigiu o grupo promoveu a junção da música percussiva dos atabaques do candomblé, efeitos sonoros e flauta transversal. Sob a sua direção o GDC apresentou coreografias inspiradas na cultura popular, especialmente de matriz negra.

Nóbrega (2006) nos informa que para Morgan:

[...] as possíveis buscas pelo sagrado encontram um porto seguro em Salvador, no Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, espaço tradicional afro-brasileiro do sistema religioso iorubá. Ele se confirma na religião candomblé como ogã na casa acima citada [...] (NÓBREGA, 2006, p. 43).

A relação de Morgan com a religião do candomblé influenciou as suas concepções artísticas, o motivando a incluir nas suas obras temas voltados à mitologia dos orixás. Clyde Morgan foi um dos responsáveis pela divulgação das danças africanas no Brasil e suas conexões com a dança moderna e afro-religiosa.

Em meio a esse processo de buscas e descobertas de uma dança negra que ressignificasse a dança das divindades, um destaque especial para Mestre King, por

ter conseguido, com a sua pesquisa baseada na dança dos orixás, despontar no cenário da dança baiana como professor referência no ensino da dança afro.

Raimundo Bispo dos Santos – com quem fiz uma entrevista para obtenção dos dados aqui relatados –, conhecido como Mestre King, integrou o Grupo Folclórico Viva Bahia, no qual foi apresentado ao candomblé pela etnomusicóloga Emília Biancardi e também o Olodumaré, em que vivenciou processos de aprendizagens que muito contribuíram para sua formação antes de entrar na Universidade.

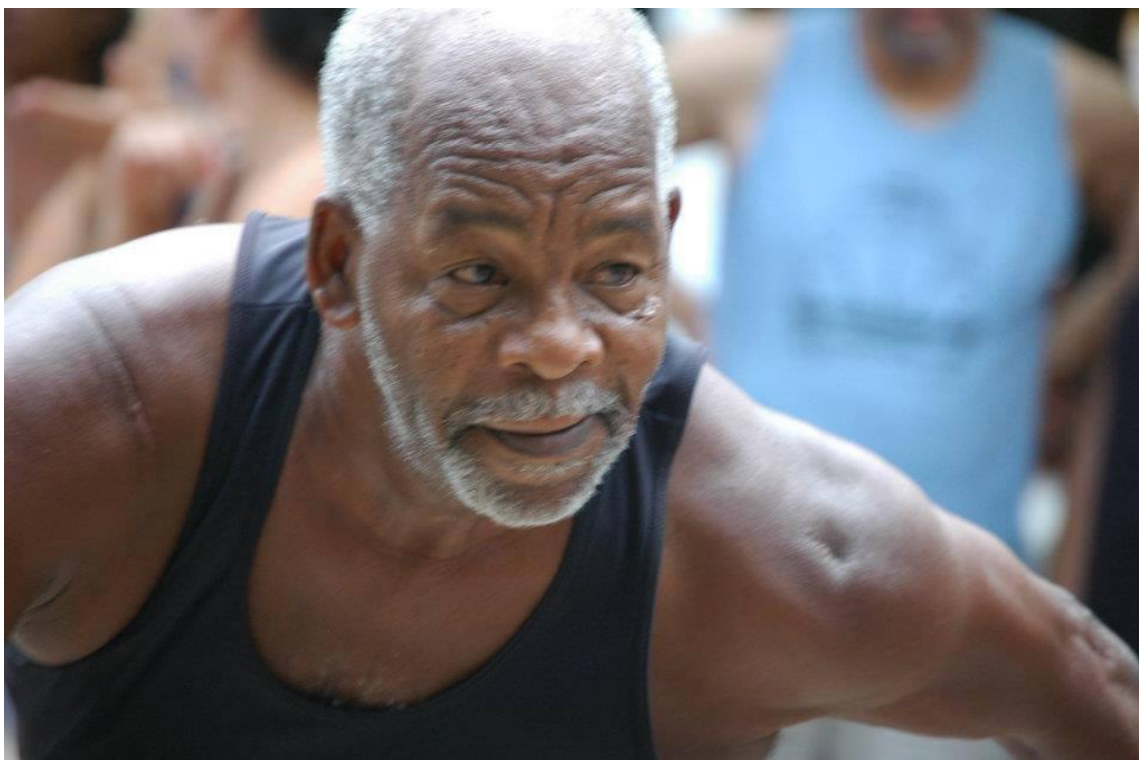


Figura 5 - Mestre King.

FONTE: Foto cedida do seu arquivo particular.

Segundo informações concedidas por Raimundo Bispo para esta pesquisa, ele nasceu em 1943 no município de Santa Inês, situado no estado da Bahia. Veio para Salvador com sete anos de idade para ser criado por uma família de árabes, servindo, quando rapaz, à Marinha. Estudou no Colégio Central e, após ser expulso, foi cantar no Coral do Mosteiro de São Bento. Conheceu a capoeira por meio de um amigo e foi batizado na roda pela atitude de liderança que exercia sobre seus colegas como “King”.

No ano de 1972 ingressou no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Bahia, sendo o primeiro homem negro a integrar o corpo

discente. Em 1977 criou o grupo de dança Gênese e em 1988 especializou-se em Coreografia na mesma Escola. Foi na Faculdade que seu interesse em estudar a dança dos orixás se aprofundou, motivando-lhe a frequentar por mais de um ano diferentes terreiros de candomblé. Chegou a ser chamado de “fura-roncô”, por invadir os segredos da religião com seus constantes questionamentos, inclusive sendo tachado, na Escola de Dança, por conta do compromisso com a sua pesquisa, de macumbeiro.

Cabe destacar que quando a polonesa Yanka Rudzka veio morar em Salvador para assumir a gestão da Escola de Dança da UFBA e acabou se interessando pela religião do candomblé, em um período no qual essa prática e assunto eram considerados tabus por parte do pensamento conservador e preconceituoso da sociedade da época, não chegou a ser apontada como macumbeira, como foi, posteriormente, Mestre King, ao ser criticado por seus colegas por frequentar, como pesquisador, terreiros de candomblé. O mesmo aconteceu com Clyde Morgan por também ter se inspirado nos orixás para compor algumas de suas coreografias, não sendo criticado nem mesmo quando se converteu à religião do candomblé.

A partir da situação apresentada, consideram-se duas possibilidades que podem explicar o tipo de assédio sofrido por Mestre King. A primeira trata da valorização e respeito creditados aos profissionais que vinham de fora e se autorizavam, de alguma forma, a utilizarem nas suas concepções artísticas elementos da religião do candomblé e não sofriam nenhum tipo de represália, como se tudo que viesse de fora fosse “melhor” do que o que aqui já estava e “em favor de imigrantes estrangeiros que recebiam privilégios especiais” (TORRES *apud* MUNANGA, 2015, p. 59).

A segunda possibilidade se refere ao fato de Mestre King reproduzir a dança dos orixás em sala de aula e em montagem coreográficas, levando aquelas pessoas que carregavam um preconceito e repúdio pela religião a agirem intolerantemente diante dessa investida. “[...] essa sociedade discriminadora é marcadamente negra em termos culturais. Vive, consome e tem internalizados em sua cultura valores negros” (SANTOS, 2003, p. 149). Entretanto não são capazes de reconhecê-los também na religiosidade afro-brasileira.

A situação ganha diferente configuração quando determinado grupo artístico, com integrantes negros, se desloca para divulgar a dança afro-brasileira em outro

estado ou país. A recepção dada ao seu trabalho artístico é diferente. Uma admiração exacerbada em torno do que consideram exótico, sensual e até primitivo. Os produtores artísticos desses denominados “shows folclóricos” inspirados na cultura afrodescendente local e até nacional, de grande visibilidade, se alimentam da cultura negra através de atividades turísticas exportando a cultura de forma distorcida, vendendo uma imagem estereotipada do negro brasileiro, negociando valores financeiros que não são repassados de forma justa aos artistas.

Essa realidade é verificada pelos constantes comentários por parte de alunos e colegas de profissão que muitas vezes se submetem a esse tipo de situação devido às poucas oportunidades oferecidas pelo mercado para expressarem a sua arte.

Mestre King, quando aluno da Escola de Dança da UFBA, integrou o Grupo de Dança Contemporânea, estudando com Clyde Morgan. Também nessa instituição atuou como professor substituto no período de 1992 a 1994, retornando ao âmbito acadêmico para compartilhar com os discentes seus conhecimentos acerca da dança afro.

Assim como Mercedes Baptista, Mestre King não era adepto da religião do candomblé, mas via nessa manifestação afro-religiosa a possibilidade de reinterpretação e estilização da dança dos orixás. Seu objetivo era, a partir dessas pesquisas, ministrar aulas de dança. Aproveitou os conhecimentos trazidos das suas experiências como dançarino do Grupo Folclórico *Viva Bahia* e o Olodumaré, unindo a dança dos orixás aos movimentos da capoeira, do maculelê e do samba e da dança moderna.

No início da sua carreira como professor e coreógrafo, King foi acusado de ter desrespeitado a dança dos orixás por reproduzi-la na sala de aula. Ele reconhece que fez muita coisa errada, como cantar e ensinar as cantigas de fundamento, as danças e ritmos característicos de determinada divindade. Explica que hoje respeita mais o candomblé e declara “que não faz a dança do orixá, imita as movimentações que para ele representam algo de belo e precioso”.

Na Bahia Mestre King é considerado o precursor da dança afro, sendo o responsável por disseminar nas comunidades da periferia de Salvador e escolas públicas, mesmo antes de entrar na Escola de Dança UFBA, a cultura afrodescendente por meio da dança afro. Sua atuação como professor se inicia em

1969, quando foi chamado para dar aulas no Serviço Social do Comércio – SESC por seis meses e acabou sendo contratado pela entidade.

Nesse espaço consolidou seu trabalho como especialista no ensino da dança afro, sendo responsável pela formação de diversos dançarinos e professores que são referência, principalmente de dança afro, no Brasil e exterior, entre os quais Zebrinha, Armando Pekenó, Tânia Bispo, Raimunda Sena, Rosângela Silvestre, Elísio Pita, Augusto Omolu (*in memoriam*), Rita Rodrigues, Leda Ornelas, José Ricardo, Nildinha Fonseca, Julieta Rodrigues, Carlos Neguinho, Amélia Conrado, Ricardo Biriba. E outros, como a pesquisadora Inaicira Falcão e Suzana Martins, que com ele tiveram a oportunidade de dividir o palco e são referência nas suas respectivas pesquisas com temática negra.

Os profissionais acima mencionados, como prolongamento desses ramos, cada um na singularidade do seu fazer e pensar a dança afro-brasileira, são responsáveis por manter viva a tradição do povo negro na reelaboração de suas danças. Essa relação histórica, referenciada no legado de Mercedes Baptista e Mestre King, se aplica principalmente ao ensino.

Incluem-se Marilza Oliveira da Silva, além de Amilton Lino, Roquidélia Santos, Pakito Lázaro, Tatiana Campêlo e Vânia Oliveira como ramificação desse processo de disseminação da dança afro que se apresenta como símbolo de resistência contra uma sociedade racista, preconceituosa e excludente. Representam os mais novos ramos desse tronco histórico que permanece pela resiliência e espírito de luta dos nossos antecessores.

Apesar de cada professor obedecer à lógica das suas experiências e pesquisas na organização das suas didáticas, é preciso reconhecer que prevalece até hoje, em grande escala, o formato de ensino elaborado por Mercedes Baptista e atualizado por Mestre King. A estrutura da aula se dá pela mistura de elementos da cultura popular afrodescendente e a outras técnicas de danças somadas às manifestações afro-religiosas.

O que, nessa hibridez, não fica de fora é o que se chama de simbologia, transposição, resignificação, reelaboração, recriação, reinvenção, estilização da “dança dos orixás”. Possível argumentar que “dança afro-brasileira” é considerada aquela que de alguma forma preserva, mantém os estudos de Mercedes Baptista e Mestre King.

2.3 MARILZA FLOR



Figura 6 - Marilza Oliveira.
FONTE: Foto Dayse Cardoso, em 03/12/2015.

Aqui apresento a importância do encontro com a dança afro e o que me inquietou para que partisse em busca de movimentos e sensações que me conectassem com a minha ancestralidade, com a natureza, a espiritualidade, a humanidade. Pelos sentidos, sentimentos, memórias, histórias.

As vivências com diversos professores de dança afro foram fundamentais para que entendesse no próprio corpo o que se passava comigo quando dançava e o que queria com aquela dança. Observava como abordavam e compartilhavam os seus conhecimentos, questionando-me sobre os vários aspectos relacionados à dança afro que cada um deles apresentava. O certo é que em todas as aulas de que participei a dança dos orixás, seus símbolos e gestos, nas suas mais diversas interpretações, se fazia presente.

A estrutura das aulas era organizada seguindo os moldes do balé clássico e da dança moderna: barra, centro e diagonal, ou somente condicionamento físico, antes do centro e diagonal, sempre acompanhadas de atabaques e outros instrumentos percussivos. A participação do músico se restringia a reproduzir os ritmos de determinada dança popular, ou os específicos do orixá. Algumas vezes era

solicitado por aquele professor que detinha um maior conhecimento musical a executar a música por ele sugerida.

O aprendizado se concretizava pela via prática e pouco espaço havia para as discussões e questionamentos sobre os conteúdos aplicados. Quanto mais habilidade e destreza para realizar os movimentos e sequências, melhor a condição técnica do aluno. Junto, havia alto grau de competição na disputa de espaços na sala de aula para definir quem ficaria na frente e realizaria com mais virtuosismo o movimento proposto.

Apesar de não concordar com certos aspectos relacionados ao modelo com que a dança afro se configurava nos espaços de ensino, me dedicava ao exercício de observação, entendendo que esse processo servia como mecanismo de manutenção da tradição da dança afro-brasileira e que seus disseminadores de alguma forma se empenhavam para que esse fazer se sustentasse a partir de suas bases.

Fui privilegiada por poder fazer aulas com a maioria dos professores de dança afro de Salvador e apresentava muita dificuldade nos momentos iniciais e intermediários da aula, em que a exigência técnica da dança moderna era cobrada. Almejava o momento em que a dança popular e dos orixás, na sua reelaboração, acontecia. Eu assimilava com maior facilidade e me movia de forma expressiva, espontânea e livre. Os momentos que incluíam mais possibilidade de criatividade eram os que mais me interessavam. Deseja ver incluída e representada nessa dança afro um pouco da minha história e da natureza que está em mim e que também me circula.

Foi na comunidade de Alagados – já atuando como educadora de dança afro-brasileira e experimentando formas de ministrar aulas a partir dos conhecimentos adquiridos com os professores com os quais já havia feito aulas e organizando os procedimentos didáticos – que encontrei resposta para a minha inquietação. Foi ali, naquela comunidade, que vislumbrei a possibilidade de propor um jeito de fazer dança afro-brasileira, dentre tantos, que pudesse, além de revelar a minha ancestralidade, história, memória, inventividade, estabelecer uma relação de compreensão, cuidado, solidariedade, generosidade com a natureza, com o outro, abrindo espaço para que o educando também o fizesse.

Os orixás/natureza se apresentam como inspiração para a realização da minha pesquisa e são campo fértil para pesquisa de movimento. Não é dança do

orixá, é a tradução do orixá a partir da minha percepção de mundo e de natureza e as possíveis conexões que podem ser propostas a partir da cultura afrodescendente como forma de resistência e permanência.

Helena Katz, ao conhecer a pesquisa que desenvolvo trazendo o orixá como poética para uma dança afro-brasileira, abordou na palestra conferida para o Seminário Conexão Dança Alemanha-Bahia sobre a importância de refazer conexões dispersas ligando o início da Escola de Dança da UFBA à Conexão Alemanha-Bahia. Segue abaixo comentário de Helena Katz sobre nosso trabalho:

O que me proponho é apresentar a vocês o trabalho de uma artista e professora. Minha hipótese é de que se conseguirmos olhar para o tipo de conexão que Marilza faz naquilo que pesquisa – as danças de orixás – nós poderemos perceber que as conexões, uma vez postas no mundo, seguem mesmo os seus próprios percursos, tal como se aprende com os teóricos evolucionistas. Interessada na cultura destas danças, Marilza as propõe fora da moldura religiosa. Transgride, abrindo outra conexão entre a África Atlântica, a Bahia e o ensino da dança.

Sua ação, para além de outros méritos, propõe-se como uma reflexão sobre a conexão colonizador-colonizado na ligação Salvador-África Atlântica, se apresentando na forma de uma resistência (KATZ, 2014, p. 27-28).

“Marilza” representa, na árvore da diversidade, inspirada em *Ossain*, a flor. A flor, para se reproduzir, necessita atrair agentes polinizadores para garantir a perpetuação da espécie através da polinização. É isso que “Marilza Flor” pretende com a pesquisa sobre *Ossain* como poética para uma dança afro-brasileira. Contribuir para que a dança afro-brasileira possa, além de permanecer como símbolo de resistência e identidade cultural, promover o seu desdobramento por intermédio dos estudantes.

Aos meus mestres da dança afro, Mestre King, Emília Biancardi, Clyde Morgan, Rita Rodrigues Edileusa Santos, Augusto Omolu (*in memoriam*), Tânia Bispo, Raimunda Sena, Suzana Martins, Rosângela Silvestre, Rita Rodrigues, Julieta Rodrigues, Amélia Conrado, Ricardo Biriba, Zebrinha, José Ricardo, Nildinha Fonseca, dedico o aroma da flor de jasmim. A flor que na minha infância encheu minha alma de alegria e continua com seu perfume, até hoje, a inspirar os meus sonhos.

3 OSSAIN COMO POÉTICA PARA UMA DANÇA AFRO-BRASILEIRA



Figura 7 - Sala de aula repleta de folhas cheirosas para atividade sensorial inspirada em Ossain, na Escola de Dança da FUNCEB.

Fonte: Foto Jairson Bispo.



Figura 8 - Solo de Darlan Orrico no seminário artístico, Ossain em Trânsito, na Escola de Dança da FUNCEB.

Fonte: Foto Dayse Cardoso, em 03/12/2015.



Figura 9 - Solo de Raynara Sanches no seminário artístico, Ossain em Trânsito, na Escola de Dança da FUNCEB.

Fonte: Foto Dayse Cardoso, em 03/12/2015.



Figura 10 - Solo de Valdete Ribeiro no seminário artístico, Ossain em Trânsito, na Escola de Dança da FUNCEB.

FONTE: Foto Dayse Cardoso, em 03/12/2015.

3.1 OSSAIN COMO POÉTICA: UMA PROPOSTA ARTÍSTICO- PEDAGÓGICA



Figura 11 - Encontro dos solos para formação da árvore da diversidade. Seminário Ossain em Trânsito, na Escola de Dança da FUNCEB.
Fonte: Foto Dayse Cardoso, em 03/12/2015.

Neste capítulo são apresentados os procedimentos metodológicos propostos a partir de *Ossain*. Sua poética se apresenta como propulsora do encontro entre o corpo que se relaciona com determinado elemento da natureza (neste caso as florestas, os espaços arborizados, as plantas medicinais) e os movimentos que emergem quando tomados pelas memórias e imagens.

Dessa convergência aflora um tipo de conhecimento que redescobre na dança afro-brasileira formas amorosas de aprender e ensinar. Pelo respeito e reconhecimento à história da sua construção, escapa dos mecanismos de segregação e acolhe as diferenças. É a dança da ancestralidade para a humanidade.

Os caracteres do orixá *Ossain* são de extremo equilíbrio e cautela. Controlam os sentimentos e emoções e possuem grande capacidade de discernimento. São racionais em suas decisões e se mostram reservadas e envolvidas com causas ecológicas (VERGER, 1997). Buscam o fortalecimento das relações interpessoais, despertando o sentido de alteridade e empatia, principalmente no reconhecimento e respeito à diversidade, no exercício do cuidado para a promoção da harmonia entre

a humanidade e a natureza, junto às questões ecológicas e políticas de sustentabilidade, fundamentais para a sobrevivência das espécies não apenas humanas.

A escolha em trazer o orixá *Ossain*, dentre outros que são contemplados na minha atuação como pesquisadora e docente, tem um forte propósito de levantar discussões, reflexões e ações que nos conscientizem da importância das plantas, essenciais e imprescindíveis à vida humana. Ações para a educação para a sustentabilidade, não apenas a do planeta, mas da sustentabilidade das relações humanas e dos que elas realizam, como danças, por exemplo.

A sociedade contemporânea continua dependente das plantas, pois estas fornecem alimentos, madeira para moradia e mobiliário, fibras para vestimenta, medicamentos, papel, bebidas alcoólicas e não alcoólicas, combustíveis e seus derivados etc. Além disso, as plantas contribuem, afora estética própria, para o oxigênio atmosférico em níveis que permitam a vida animal em nosso planeta. Em contrapartida, a necessidade de consumo é extremamente estimulada pelas mídias e por governos que buscam o crescimento econômico, gerando satisfação a uma parte da população que tem acesso a bens e serviços fornecidos pelo mercado. Percebe-se que esse público demonstra, na sua vida cotidiana, um esvaziamento e distanciamento das relações humanas, preenchidas aparentemente pela satisfação de certas necessidades mercadológicas que acabam colocando em risco o nosso planeta (BOFF; SANTOS, 2013).

A Carta da Terra¹⁷, importante documento elaborado no século XXI, nos chama para a tomada da responsabilidade sobre o destino do planeta, trazendo em um dos seus itens o seguinte trecho:

A humanidade é parte de um vasto universo em evolução. A Terra, nosso lar, está viva com uma comunidade de vida única. As forças da natureza fazem da existência uma aventura exigente e incerta, mas a Terra

¹⁷ É o resultado de uma série de debates interculturais sobre objetivos comuns e valores compartilhados, realizados em todo o mundo por mais de uma década. A redação foi feita através de um processo de consulta aberto e participativo jamais realizado em relação a um documento internacional. O seu lançamento oficial no Palácio da Paz, em Haia, em 29 de junho de 2000 iniciou uma nova fase para estabelecer uma base ética sólida para a sociedade global emergente e ajudar na construção de um mundo sustentável baseado no respeito à natureza, aos direitos humanos universais, à justiça econômica e a uma cultura de paz. Leonardo Boff é o representante da carta da Terra na América latina.

providenciou as condições essenciais para a evolução da vida. A capacidade de recuperação da comunidade da vida e o bem-estar da humanidade dependem da preservação de uma biosfera saudável com todos seus sistemas ecológicos, uma rica variedade de plantas e animais, solos férteis, águas puras e ar limpo. O meio ambiente global com seus recursos finitos é uma preocupação comum de todas as pessoas. A proteção da vitalidade, diversidade e beleza da Terra é um dever sagrado.

O cenário a respeito dos problemas ambientais e suas consequências é dramático. As grandes instituições que acompanham o estado da terra, os relatórios de governos e as advertências de grandes nomes das ciências confirmam o alerta ecológico para uma mudança de pensamento a fim de reverter um possível colapso do planeta. O desaparecimento das espécies, a escassez de água potável, o deserto nas áreas florestais, a poluição do ar, o envenenamento dos solos e a violência nas relações sociais e as guerras, nas suas mais diferentes facetas, são reflexo dessa situação caótica.

Ossain é tido como representante simbólico que exerce domínio sobre os vegetais e habita todo e qualquer espaço onde eles se façam presentes. A sua configuração, na pesquisa, se define pela sua tradução para um contexto que não o do âmbito da religião do candomblé. A partir da leitura de Greiner e Katz (2009) aprendo que todo processo de tradução é um processo de transcrição, porque na medida em que se traduz se recria, se transcreve alguma ideia. Pensar a tradução de gestos, universos simbólicos, lugares, estratégias, nos dá a capacidade de recriar o mundo, afirmam as autoras.

Essa capacidade de recriar o mundo está implicada em um processo de comunicação que ao mesmo tempo opera por meio da tradução, sendo que acontece no corpo, nos possibilitando criar aproximações ou distanciamentos no mundo. Jane Desmond (2013), na sua crítica sobre tradução cultural, assinala que a preocupação em torno dos produtos culturais se restringe aos de ordem visual ou verbal e nunca contemplam as ações cinestésicas, tão evidentes nas construções corporais de determinados grupos sociais.

Assim, não há como, nesse processo interpretativo e de tradução, deixar de considerar que o movimento, como um sistema simbólico, “é fundamentalmente texto social – complexo, polissêmico, sempre cheio de significados, e, no entanto, em contínua mudança” (DESMOND, 2013, p. 98), tem a capacidade de carregar, ou melhor, ser uma infinidade de informações que são impregnadas no corpo indicando

que [...] “o movimento serve como marcador para produção de identidades de gênero, raça, etnia, classe e nacionalidade” (DESMOND, 2013, p. 98).

Argumento que ajo também por tradução quando me autorizo deslocar o orixá do espaço dedicado ao culto da religião do candomblé, apontando uma forma de entendê-lo ao tempo que promovo interpretações/traduições de suas características para a ação artístico-pedagógica. Ao longo do trabalho busco uma visão crítica, enquanto não reprodutiva ou mesmo mecanicista, dos estereótipos de movimentos que reconhecemos como “dança de orixá”. Por esse viés de pesquisa a tentativa de reconhecer, questionar, reconfigurar padrões já estabelecidos e codificados pela dança afro em espaços de ensino de Salvador.

Na dança afro-brasileira proposta esse processo é fortemente influenciado pela percepção, visão de mundo e, principalmente, de *Ossain* e suas relações com a natureza e o humano. A investigação trata do que *Ossain* pode representar na contemporaneidade como conexões que podem ser feitas a partir de acontecimentos históricos, culturais, sociais, políticos que afetam diretamente o sistema ecológico.

Ossain se anuncia como defensor das atitudes insensatas de derrubamento de árvores, desmatamentos, pois ele é a própria Ecologia. Esse termo foi cunhado em 1866 pelo biólogo alemão Ernst Haeckel (1834-1919) e é composto de duas palavras gregas, *oikos*, que significa “casa”, e *logos*, que quer dizer “reflexão” ou “estudo”. Assim, ecologia quer dizer o estudo que se faz acerca das condições e relações que formam o habitat (casa) do conjunto e de cada um dos seres da natureza. Na definição de Haeckel: “Ecologia é o estudo da interdependência e da interação entre os organismos vivos (animais e plantas) e o seu meio ambiente (seres inorgânicos)”. Entretanto *Ossain* também pode ser você, pode ser nós, à medida que entendemos sermos natureza e termos o compromisso de protegê-la e cuidá-la.

Sobre o ser humano e a ecologia, Morin acrescenta:

O estudo da condição humana não depende apenas do ponto de vista das ciências humanas. Não depende apenas da reflexão filosófica e das descrições literárias. Depende também das ciências naturais renovadas e reunidas, que são: A Cosmologia, as Ciências da Terra e a Ecologia.

O que essas ciências fazem é apresentar um tipo de conhecimento que organiza um saber anteriormente disperso e compartimentado. Ressuscitam o mundo, a terra, a natureza – noções que nunca deixaram de provocar o questionamento e a reflexão na história de nossa cultura – e, de uma nova

maneira, despertam questões fundamentais: o que é o mundo, o que é nossa Terra, de onde viemos? Elas nos permitem inserir e situar a condição humana no cosmo, na Terra, na vida (MORIN, 2012, p. 35).

Ecologia é relação, interação, diálogo, troca de todas as coisas coexistentes entre si. Não tem a ver apenas com a natureza, mas com a sociedade e a cultura. Aprendemos que todas as formas de vida, todos os seres vivos têm o mesmo alfabeto biológico de base, isto é, todos somos constituídos com os mesmos 30 aminoácidos e as mesmas quatro bases fosfatadas, isso significa dizer que somos todos irmãs e irmãos e que apenas a combinação dessas sílabas, desse alfabeto, faz a diferença das espécies e da biodiversidade (BOFF, 2008).

Com esse entendimento apresentamos uma interpretação ampliada, uma tradução das características de *Ossain* para promover fazeres, diálogos, reflexões entre a dança e acontecimentos que afetam a sociedade e a natureza, propondo uma interpretação ampliada, uma tradução de suas características. Trato de situá-lo no nosso próprio cotidiano compreendendo as diferenças e semelhanças dos corpos dentro da diversidade, entendendo que viemos de um mesmo lugar, trocando com a natureza, sentindo a natureza, sendo natureza.

Por sermos seres complexos e compormos, representarmos, com nossa presença no mundo, uma pequena parte do todo, abarcamos a presença do todo nessa pequena parte. Na nossa singularidade trazemos toda a humanidade, toda vida, todo cosmo, nos revelando no mundo. Nessa perspectiva, Morin sinaliza:

A relação do homem com a natureza não pode ser concebida de forma reducionista, nem de forma disjuntiva. A humanidade é uma entidade planetária e biosférica. O ser humano, ao mesmo tempo natural e supranatural, deve ser pesquisado na natureza viva e física, mas emerge e distingue-se dela pela cultura, pensamento e consciência (MORIN, 2012, p. 40).

Ainda tratando da relação corpo/ambiente, Greiner é referência e elucida:

O organismo e o ambiente não são realmente determinados de maneira separada. O ambiente não é uma estrutura imposta do exterior aos seres vivos, mas, de fato, uma criação co-evolutiva com eles. O ambiente não é um processo autônomo, mas uma reflexão da biologia das espécies. Assim como não há organismo sem ambiente, dificilmente há ambiente sem nenhum organismo (GREINER, 2005, p. 44).

Na teoria corpomídia proposta por Katz e Greiner o corpo está em constantes trocas de informações com o ambiente. Essas trocas se caracterizam não somente intelectualmente, mas no nível da percepção e dos sentidos, se modificando e modificando o ambiente a partir da coleção de informações que troca permanentemente. O corpo não é um processador em que a informação entra, atravessa e sai. Ela fica e se torna parte de todas as coisas que aconteceram ou estão acontecendo. Nos estudos sobre corpomídia as autoras esclarecem:

As relações entre corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos. Mas o que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador. Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as constrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas no corpo (KATZ; GREINER, 2005, p. 130).

A teoria corpomídia não trabalha com a ideia de um corpo passivo que capta a informação e simplesmente a emite. Essa informação quando chega organiza e desorganiza as outras que já existiam. Elas são selecionadas através do entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas aquilo que se faz no processo coevolutivo, ou seja, simultaneamente em transformação de trocas com o(s) ambiente(s). Assim, corpo não é o lugar onde as informações advindas do mundo se processam e são depois devolvidas. Ao contrário, elas o transformam. Corpomídia opera com o entendimento de que a informação se realiza no corpo, sendo ele próprio processual (KATZ; GREINER, 2005). Portanto, nunca se presume pronto. Katz e Greiner explicam:

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desse cruzamento, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processos de contaminação (KATZ; GREINER, 2005, p. 131).

O corpo se coloca em efetivo estado de mudança escolhendo certos tipos de ambientes com os quais estabelecerá trocas e ressignificará a sua visão de mundo. Essa ação modifica o ambiente, modifica a pessoa. Ambos em estado de codependência. Quando escolhemos determinada coisa a partir das trocas que fazemos frequentemente com os ambientes deixamos de escolher outras e assumimos, de alguma forma, um compromisso e uma responsabilidade que possivelmente intervirão no nosso posicionamento no mundo.

Ao propor esse agir no mundo inventivamente, exponho um modo de repensar uma dança afro-brasileira, traduzindo e dando um significado ao orixá-natureza que viabilize construções artísticas e procedimentos de ensino ao criar uma poética. Isso porque, do ponto de visão desta investigação, se não existe espaço para reinventar esse fazer, o sistema que o representa (no caso a dança afro-brasileira), se estabiliza e estagna, parando de trocar com os diferentes ambientes, deixando também de trocar as informações que circulam.

Ao construir uma poética a partir do orixá *Ossain* propomos uma compreensão artístico-pedagógica para a dança afro-brasileira que promove um lugar de encontros e conexões entre os aspectos de nossa natureza, de nossa ancestralidade, de nossa história, de nossa cultura. As interações realizadas nos ambientes que simbolicamente representam o Orixá partem de experiências corporais compartilhadas, fundamentadas principalmente no acionamento da memória e na descoberta de sensações que envolvem os sentidos, os sentimentos, buscando ampliar a percepção de si e do outro.

Os movimentos criados se dão a partir do entendimento sobre *Ossain*, junto à construção das imagens que se organizam e representam o orixá e suas características. Importante esclarecer a conceituação de imagem pelos estudos das neurociências que entrelaçam corpo e mente, nas quais esta pesquisa se referencia.

As imagens são construídas quando se mobiliza objetos (pessoas, coisas, lugares etc.) de fora do cérebro para dentro e também quando reconstruímos objetos a partir da memória e da imaginação, ou seja, de dentro para fora [...]. Qualquer símbolo que se possa conceber é uma imagem e há pouco resíduo mental que não se componha de imagem. Os sentimentos também constituem imagens, [...] que sinalizam aspectos dos estados do corpo” (DAMÁSIO *apud* GREINER, 2005, p. 72).

Ossain como poética para a dança afro-brasileira busca atuar como um “contradispositivo” ao um pensamento hegemônico. Nessa perspectiva, o lugar de

poder aparece em duas direções: a que nos interessa, que vem da vida, é criativa e se relaciona na horizontalidade, e na outra, que é a que não nos contempla, pois vem de espaços hierarquizados e se relacionam verticalmente.

Em sua teoria sociológica Boaventura Sousa Santos propõe a Crítica da Razão Indolente (2011), na qual problematiza as diferentes epistemologias. Sobre esse assunto, Santos (2010, p. 9) explica que “toda experiência social produz e reproduz conhecimento”

Epistemologia é toda noção ou ideia, refletida ou não, sobre as condições do que conta como conhecimento válido. É por via do conhecimento válido que uma dada experiência social se torna intencional e inteligível. Não há, pois, conhecimento sem práticas e atores sociais. E como umas e outros não existem senão no interior de relações sociais podem dar origem a diferentes epistemologias (SANTOS, 2010, p. 9).

Podemos afirmar que no Brasil, e especificamente na Bahia, a dança afro surge como símbolo de resistência. Sair do lugar da invisibilidade e atestar que não se trata de uma dança marginal em relação à sociedade dominante, mas de um conjunto de saberes que ultrapassam o âmbito do espaço sagrado e que, a cada tempo se atualiza, é um desafio.

Ela segue em busca do seu fortalecimento e valorização fomentando possibilidades e espaços de diálogos com pessoas e instituições para que possa ser repensada no sentido do reconhecimento da sua pulsão e cultura, forte e latente no soar do tambor e de sua dança. Esse argumento aponta a necessidade de romper distanciamentos que inviabilizam aproximações, troca de conhecimentos e experiências, pois é possível haver diferentes formas de articular os saberes. *Ossain* como poética para a dança afro-brasileira busca interações e intervenções que podem ser feitas na arte, na sociedade e na natureza, é uma delas.

Entendemos a importância da reflexão acerca das “epistemologias do Sul”¹⁸, que trata de um conjunto de procedimentos que visam reconhecer e validar o conhecimento produzido por aqueles que vêm sofrendo a dominação, opressão, exclusão e injustiças causados pelo colonialismo, capitalismo e patriarcado a partir da perspectiva daqueles que são oprimidos (SANTOS, 2010).

¹⁸ Este conceito foi formulado inicialmente por Boaventura de Sousa Santos em 1995 e posteriormente reelaborado em várias publicações

Designamos a diversidade epistemológica do mundo por epistemologias do Sul. O Sul é aqui concebido metaforicamente como um campo de desafios epistêmicos, que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo. Esta concepção de Sul sobrepõe-se em parte com o sul geográfico, o conjunto de países e regiões do mundo que foram submetidos ao colonialismo europeu [...] A ideia central é, como já referimos, que o colonialismo, para além de todas as dominações por que é conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e/ou nações colonizados. As epistemologias do Sul são o conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam essa supressão, valorizam os saberes que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos. A esse diálogo entre saberes chamamos ecologias de saberes (SANTOS, 2010, p. 19).

Há ainda a ideia do conhecimento científico como único conhecimento hegemônico, que se mantém absoluto e continua a marginalizar outros conhecimentos. Dessa concepção generaliza-se a ideia de que pessoas comuns que vivem no cotidiano da cidade e do campo não se orientam pelo conhecimento científico no seu dia a dia. De fato, a maioria delas articula o saber colado às suas práticas, às suas vivências. Seus saberes, por esta concepção hegemônica, são considerados opiniões, superstições, saberes subjetivos, sentidos comuns, destituídos do método do rigor e, portanto, não são contemplados dentro das discussões epistemológicas (SANTOS, 2010). Entendida a dança e toda e qualquer manifestação do mundo abarcada por esta reflexão, é possível compreender, infelizmente, muito das hegemonias praticadas entre muitos modos de dança.

Em Santos (2010) o pensamento abissal é uma forma de pensamento que, através de linhas imaginárias divide o mundo e o polariza entre os que estão do “lado de cá da linha” e aqueles que estão “do lado de lá da linha”. “A divisão é tal que o ‘outro lado da linha’ desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente” (SANTOS, 2010, p. 32). As manifestações mais bem estabelecidas do pensamento abissal vêm a ser o direito e o conhecimento modernos. No direito se estabelece uma zona abissal que separa legal e ilegal, sendo estas as únicas formas de existência relevante perante a lei. No conhecimento se verifica também o estabelecimento de uma linha abissal entre o verdadeiro e o falso, sendo, neste caso, a ciência moderna a possuidora do monopólio da distinção universal entre eles. Novamente depreende-se uma reflexão abrangente acerca das relações humanas em múltiplas de suas manifestações,

inclusive a dança. Penso em uma poética que possa por meio de procedimentos pedagógico-artísticos romper com linhas abissais.

Santos (2010) auxilia sobremaneira com um apontar caminhos ao tratar da “ecologia dos saberes”, uma epistemologia pós-abissal da copresença. O sociólogo afirma que práticas e agentes de ambos os lados da linha são contemporâneos em termos igualitários. Compreende o diálogo horizontal entre saberes e quando se propõe, enquanto pensamento plural e propositivo, o cruzamento com outros conhecimentos, reconhecendo a diversidade epistemológica do mundo na promoção do diálogo entre os mais diversos saberes.

Sendo essa proposta um investimento sociopolítico, tem como principal critério a capacidade de se efetivar em determinada realidade local. “Todos os conhecimentos sustentam práticas e constituem sujeitos” (SANTOS, 2010, p. 58).

Na ecologia de saberes, enquanto epistemologia pós-abissal, a busca de credibilidade para os conhecimentos não-científicos não implica o descrédito do conhecimento científico. Implica, simplesmente, a sua utilização contra-hegemônica. Trata-se, por um lado, de explorar a pluralidade interna da ciência, isto é, as práticas científicas alternativas [...] e, por outro lado, de promover a interação e a interdependência entre saberes científicos e outros saberes, não científicos (SANTOS, 2010, p. 57).

No engajamento de uma poética não abissal e profanadora, apresentamos os procedimentos metodológicos que, na figura da planta/árvore, representa o fruto.

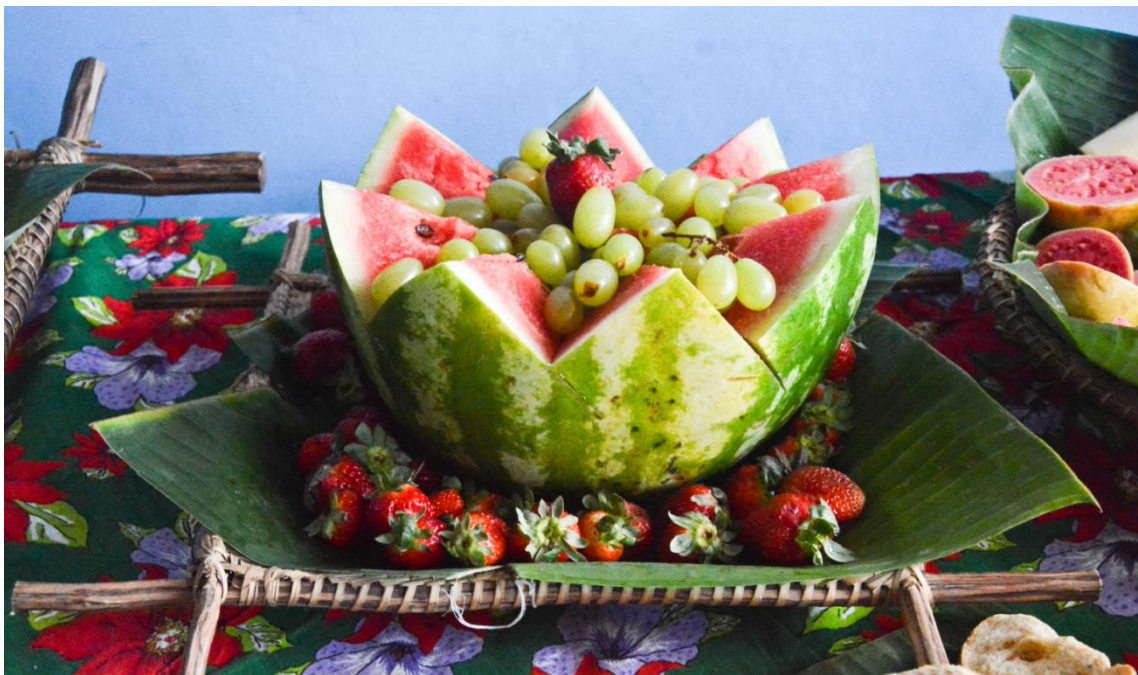


Figura 12 - Mesa com frutas para oferecer aos participantes do seminário artístico Ossain em Trânsito, na Escola de Dança da FUNCEB.

FONTE: Foto Dayse Cardoso, em 03/12/2015.

“ORASSAIN”: oração dirigida a *Ossain* enquanto elemento que constitui a natureza, que constitui a nós. Essa oração foi criada pelos estudantes do curso técnico em dança da FUNCEB no segundo semestre do ano de 2015.

Ó verde que habita as matas e purifica o nosso corpo trazendo o poder da cura. Conecta-me com suas raízes, colhe-me da cidade de concreto para eu melhor respirar. Sinta-me como parte de você, transformando-me naquilo que necessito ser.

Permita-me caminhar com a leveza das folhas, trazendo em mim a constante reflexão da vida. Traz como fruto: saúde, paz, harmonia e liberdade. Raiz, pés meus. Dança! Galhos, veias; seiva, sangue; também seus. Lhe preservo, me preservas!



Figura 13 - Solo de Douglas Rodrigues no seminário artístico, *Ossain em Trânsito*, na Escola de Dança da FUNCEB.

FONTE: Foto Dayse Cardoso, em 03/12/2015.

Importante destacar que essa abordagem não requer aquisição prévia de conhecimento relacionado a técnicas de dança, mas uma atitude, disposição e vontade que serão motivados e mobilizados pela troca constante de saberes e experiências entre docente e discente por meio de um conjunto de ações. A dança afro que *Ossain* como poética se propõe é, como já foi dito, despertar o corpo para perceber a dança num lugar particular, valorizando no/a estudante a história de vida, reconhecendo a sua ancestralidade na espiritualidade e no campo da memória individual e coletiva que remete ao sentimento de pertencimento e afirmação de uma

identificação. Dizemos identificação com referência em Santos (2007), para quem identidade ou identidades trazem concepções muito cristalizadas e, em geral, não se articulam com outras identidades. Ele propõe identificação como “identidades em curso” (SANTOS, 2007, p. 71).

Na relação de alteridade damos importância ao aprendizado da convivência com a diferença e na forma que se percebe e se lida com a natureza e o mundo, num fazer coletivo. Importante também o movimento que traduz um conjunto de percepções pela via do compartilhamento e também nos processos de investigação/improvisação por meio da experiência criativa provocada por *Ossain*, que surge como motivo para refletir e agir na dança, na natureza, no cotidiano, de forma crítica. Como uma palavra de ordem feita em ação: Dança afro é atitude política!

O fruto, na perspectiva da árvore, representa, além dos procedimentos metodológicos, o processo histórico da dança afro-brasileira simbolizado pelo tronco da árvore, construído pelos meus predecessores, resistentes e resilientes. Em devir, a flor, o fruto e a semente. O encontro!

O primeiro contato com os/as estudantes se dá em acentuar a via sensorial. Preparo a sala com folhas cheirosas (aroeira, pitanga, alfazema, alecrim, eucalipto, arruda, manjeriço) espalhadas pelo chão, diminuo a luminosidade da sala para acolhê-los. Os músicos percussionistas também se abrem para a relação e improvisam musicalmente a partir das sensações promovidas pela ambiência e pelo aroma das folhas para receberem os/as alunos/as. Do lado externo solicito que depositem suas bolsas e sapatos em um espaço previamente separado e que entrem em silêncio e se distribuam em algum lugar do espaço. Acolho individualmente com um abraço, passo alfazema nas mãos, em direção ao coração, e os/as convido a entrarem na sala de aula.

Início a atividade recomendando que observem o espaço, percebam o cheiro e quais sensações aparecem. Em seguida proponho que fechem os olhos e continuem atentos/as às sensações. Peço que continuem de olhos fechados, deem tranquilamente no chão embalados/as pelo toque sutil do tambor e do som de pássaros advindos da bateria eletrônica e rolem sobre as folhas, e toquem, peguem, sintam a textura, o tamanho, o formato. Tentem identificá-las pelo cheiro, façam conexões com memórias de lugares, pessoas, situações, imagens. Continuem a

experiência e, ainda de olhos fechados, caminhem e observem a diferença entre tocar as folhas com as mãos e com os pés. Atentem para as sensações.

Estimulo-os/as a continuarem de olhos fechados, caminhando, e toda vez que esbarrarem em alguém, toquem, cumprimentem com um gesto afetuoso e sigam até encontrarem uma pessoa (que depois vão tentar identificar) e toquem as mãos, os braços, o rosto, os cabelos, se despedindo num abraço e encontrando outras pessoas. Após alguns encontros oriento que permaneçam com a última pessoa que se reuniram e caminhem de mãos dadas, depois em quartetos e finalmente se agreguem e se tornem um único grupo, juntos, sentindo o calor do abraço do outro.

Vendo-os/as unidos me aproximo e trago a imagem da árvore. A árvore da diversidade! Estimulo para que se percebam como um único corpo e imaginem os pés como a raiz, fincados na terra, seguros, enraizados. Subo das pernas até o dorso, que será representado como o tronco, a espinha dorsal da árvore que a faz se manter de pé, firme. Os braços serão os galhos que se projetam para os lados, para cima, balançando ao sabor da brisa que aos poucos se torna ventania anunciando a tempestade. Os músicos vão acompanhando a narrativa e respondendo aos estímulos com a sonoridade dos instrumentos.

Complemento que, por conta da ventania, os frutos, que serão escolhidos por cada um/uma cairão da árvore da diversidade. Espalhados/as no chão, pergunto que fruto é esse, qual o tamanho, formato, textura, sabor (doce, azedo, amargo). Pela imagem criada o fruto se expressa no corpo que dança e depois desaparece paulatinamente. Oriento para que se procurem e juntos se organizem em círculo. Nesse ínterim coloco no centro da sala uma bandeja com uma garrafa térmica contendo chá de capim santo e distribuo os copos descartáveis ao redor da bandeja (o uso dos copos descartáveis só acontece quando os participantes da atividade não trazem as xícaras pedidas com antecedência). Solicito que abram os olhos e, juntamente com os músicos, entro na roda e me sento.



Figura 14 - Aula para os estudantes do curso de Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança, Ossain como poética para uma dança afro-brasileira, na Escola de Dança da UFBA.
 FONTE: Foto de Jacson Espírito Santo, em janeiro de 2016.

Explico que estou oferecendo o chá para celebrar o encontro e que será servido da seguinte maneira: uma pessoa vai ao centro, coloca o chá e escolhe alguém e oferece. Assim segue até à última pessoa que entregar o chá sentar para fazermos a partilha da experiência. A própria imagem dos copos plásticos descartáveis distribuídos ao redor da bandeja em meio às folhas é uma chamada à reflexão. Sempre atentar que a “partilha da experiência” e/ou uma reflexão é também experiência.

Reflexão tem o sentido proposto por VARELA, THOMPSON e ROSCH (1993), como sendo experiência e **não** reflexão **sobre** experiência, ou seja, experiência que pensa/reflete experiência, o que precisa ser ressaltado, uma vez que desenha outros caminhos e ferramentas de investigação. E, quanto à **experiência...**, mister saber que não se trata, tão somente, de relações imediatas, físicas ou práticas com o mundo, que se repetem, e aí concluímos que “temos experiência” em um dado assunto. A experiência depende do contexto cultural, psicológico, social, entre outros. Ela (a experiência) está implicada no que sabemos, no que estudamos e aprendemos e onde vivemos, por exemplo (RENGEL, 2007, p. 2).

Lanço as seguintes perguntas: Como você está se sentindo agora? Que lembranças foram acionadas? Que fruto elegeu e por quê? Proponho que o/a estudante se sinta à vontade para responder ou não as perguntas. Nesse momento

faço a escuta a fim de conhecer um pouco de cada um/uma e avaliar o impacto da atividade. No final um abraço coletivo e a sugestão para adquirirem um caderno que servirá como diário de bordo. Esse diário será personalizado a partir do entendimento sobre o que vem a ser *Ossain* por cada um/uma e apresentado para apreciação da turma em momento oportuno.

Depois da vivência proposta no primeiro encontro sigo apresentando o plano de curso e sua flexibilidade no que diz respeito não somente à ocorrência de mudanças no trajeto, bem como abertura à colaboração do/da estudante. O fruto como procedimento metodológico se desenvolve gradualmente trazendo diferentes fazeres para serem experienciados e compartilhados. O lugar do acontecimento desses fazeres agrega, além dos/das discentes, profissionais de outras áreas do conhecimento que fazem conexões com o estudo proposto. São os ramos da árvore que se prolongam e articulam para acolher pessoas, espaços e informações que possam ser divididos com o intuito de ampliar o entendimento dos diferentes contextos em que *Ossain* se insere. Uma rede de relações se estabelece, fomentando ações e prováveis intervenções que podem vir a ser feitas em diferentes espaços. O lugar da aprendizagem se dá na sala de aula e no cotidiano de cada pessoa que se envolve no processo.

Isso indica que um modo de pensar, capaz de unir e solidarizar conhecimentos separados, é capaz de se desdobrar em uma ética da união e da solidariedade entre humanos. Um pensamento capaz de não se fechar no local e no particular, mas de conceber os conjuntos, estaria apto a favorecer o senso da responsabilidade e o da cidadania (MORIN, 2012, p. 97).

O processo de ensino/aprendizagem se inicia com o convite à roda. O círculo, símbolo que traz diferentes interpretações (eternidade, comunicação, movimento, união, ciclo, proteção) é o espaço de várias ações que ocorrem no nível da horizontalidade, da proximidade, da parceria, da troca, do olho no olho e não somente da conversa, partilha, reflexão. Nessa propositura o círculo aparece com constância ao longo do percurso.

Apresento-me e explico sobre o que vem a ser esta proposta pedagógica para uma dança afro-brasileira. Proponho que ao/as alunos/as também se apresentem e digam o que conhecem, entendem a respeito de dança afro, orixá e *Ossain*. Para munir os/as estudantes de conhecimentos sobre a cultura afrodescendente e *Ossain*

disponibilizo textos e vídeos para realização de discussões e produções artísticas sobre o assunto em questão e sua relação de troca com outras formas e espaços de saber que são de extrema relevância para que esse jeito de fazer dança afro-brasileira seja compreendido.

Direciono atividades para a pesquisa de movimentos com ênfase no estudo das ações básicas de esforço propostas por Rudolf Laban (RENGEL, 2015). De acordo com a terminologia de Laban, trabalhamos com ações derivadas das oito que o teórico propõe – flutuar, deslizar, pontuar, sacudir, chicotear, pressionar, socar, torcer – que se correlacionam com o colher (retirar flores, frutos, da árvore), macerar (amassar para extrair o sumo) e pilar (triturar, bater, moer no pilão). Elas podem ser interpretadas a partir de diversas imagens concebidas pela via da imaginação, das lembranças, das ideias, dos sentimentos. A proposta é que permitam que a singularidade do aluno seja valorizada, abrindo possibilidades para a exploração dessas três ações com partes isoladas e combinadas do corpo, diferentes níveis, andamentos, direções, sonoridades, por exemplo.

O ato de colher, macerar e pilar está presente no momento em que compartilho os movimentos a serem apreendidos pelos/pelas alunos/as. Importante ressaltar que *Ossain* como poética não se limita a propor que os/as estudantes experienciem diferentes estratégias de improvisação ou o desabrochar das habilidades criativas, mas as incluam como potencializadoras da descoberta de formas expressivas do movimento. No espaço, no tempo, na forma e na compreensão da estrutura da aula que vai sendo construída junto a outros elementos, para compor o conjunto da dança.



Figura 15 - Árvore da diversidade. Seminário Ossain em Trânsito, na Escola de Dança da FUNCEB.
FONTE: Foto Dayse Cardoso, em 03/12/2016.

As aulas de improvisação e habilidades criativas focadas nas ações de colher, macerar e pilar podem se restringir unicamente ao nível da experimentação, como podem culminar com a coleta dos movimentos de interesse do/da aluno/a na construção de células coreográficas a serem apresentadas individualmente, em subgrupos ou coletivamente. Importante criar espaço para que ao/as colegas possam prestigiar uns/umas aos/as outros/as a fim de exercitar o respeito à produção de cada um sem o juízo de julgamento, favorecendo um ato educativo, no qual se reconhecem as conquistas e apontam caminhos para superar os desafios, as dificuldades.



Figura 16 - Solo de Luana Pinto no seminário artístico *Ossain em Trânsito*, na Escola de Dança da FUNCEB.

FONTE: Foto Dayse Cardoso, em 03/12/2015.

Os/as discentes foram motivados/as a realizar o desdobramento da atividade que resultou na mostra de solos apresentada inicialmente para estudantes da própria escola. Nesse evento o empenho dos/das alunos/as em traduzir *Ossain* a partir das suas percepções foi verificado nas reuniões em sala de aula para discussão sobre o subtema trabalhado, definição de esquema de ensaio com os músicos, pesquisa de figurino e maquiagem. Morin sabiamente nos diz:

A missão desse ensino é transmitir não o mero saber, mas uma cultura que permita compreender nossa condição e nos ajude a viver, e que favoreça, ao mesmo tempo, um modo de pensar aberto e livre. [...] Mas a educação pode ajudar a nos tornarmos melhores, se não mais felizes, nos ensinar a assumir a parte prosaica e viver a parte poética de nossas vidas (MORIN, 2012, p. 11).

Em círculo, reúno os/as alunos/as para fazer a leitura comentada sobre *Ossain* e em seguida sugiro que se organizem em subgrupos e criem pelo menos duas frases de no máximo duas linhas que reflitam a natureza desse Orixá fazendo relações com os seus cotidianos, para serem partilhadas com os/as colegas. Informo que o objetivo da atividade é criar uma oração para ser proferida no início de cada encontro.



Figura 17 - Partilha com os alunos após atividade sensorial inspirada em Ossain como poética para uma dança afro-brasileira, na Escola de Dança da FUNCEB.
 FONTE: Foto Ricardo Costa, em 2015.

Depois que os grupos apresentam suas frases nos juntamos para organizá-las criando a nossa “ORASSAIN”, oração dedicada a *Ossain*, às florestas, às árvores, à humanidade.

Tudo isso deve contribuir para a formação de uma consciência humanística e ética de pertencer à espécie humana, que só pode ser completa com a consciência do caráter matriarcal da Terra para a vida, e da vida para a humanidade.

Tudo isso deve contribuir, igualmente, para o abandono do sonho alucinado de conquista do universo e dominação da natureza – formulado por Bacon, Descartes, Buffon, Marx – que incentivou a aventura conquistadora da técnica ocidental (MORIN, 2012, p. 39).

Elaboro movimentos que surgem pelo processo de investigação/improvisação/criação, através da tradução do universo simbólico do orixá quando estabeleço relações com o elemento sobre o qual ele exerce domínio e seu arquétipo. Promovo o mesmo tipo de procedimento para que seja experimentado pelos/as alunos/as antes que inicie o processo de ensino caracterizado pelo compartilhamento de células de movimentos posteriormente selecionadas na realização da pesquisa a partir das ações de colher, macerar e pilar.

O corpo como lugar simbólico narra, a partir das percepções e sensações experimentadas, situações passadas que se reconfiguram no presente, ganhando

diferentes aspectos no gesto e no movimento. Para tratar dessa construção e organização a ser compartilhada, a criação das sequências surge após processo de seleção dos movimentos improvisados e investigados a partir da tradução de *Ossain*.

A pesquisadora Isabelle Launay, nos seus estudos referentes à elaboração da memória na dança contemporânea e à arte da citação, comenta:

A dificuldade estaria, então, não apenas na seleção e na extração dos trechos escolhidos, mas também nos problemas de significação dessas transferências e desses deslocamentos em outro contexto, ou seja, nas suas modalidades de integração e de transformação (LAUNAY, 2013, p. 93).

Depois do exercício de observação da célula de movimento compartilhada a sugestão é que os/as alunos/as realizem a sua repetição, ao tempo que acompanhem o percurso que o movimento faz até chegar ao seu destino, percebendo as sensações, inferências. Em seguida, o desafio é que observem o seu trajeto por meio do estudo, da análise e não interrompam o seu fluxo. Nessa condição, continuam sendo estimulados a se apropriarem de outras células de movimento que vão se complementando.

O objetivo é que pela repetição eles/as alcancem um nível de intimidade com o movimento que possa se relacionar de forma autônoma, não mais precisando da figura do professor para servir de modelo. Nesse momento eles/as têm a possibilidade de mergulhar nas suas sensações, se apoderando do movimento que agora pertence a eles/as e, em contato com seu corpo e suas referências, adquiriu um outro estatuto significativo. Launay propõe:

A dança é repetida, mas é possível observar os desvios. Além disso, é o esforço de tornar-se o outro, de desprender-se do seu próprio gesto ou do seu próprio destino o que representa a dimensão primordial do trabalho do intérprete (como, talvez, de toda existência). Essa dimensão é revelada igualmente nas transformações individuais que tal esforço permite. A citação repetida tira proveito, também, de sua transferência a outro contexto. Sua extração faz com que a vejamos várias vezes, e essa repetição a carrega de um significado que ela não tinha antes. É como se esse tipo de trabalho permitisse que a citação se tornasse melhor e aumentasse o seu poder de evocação poética. O extrato da cópia pode tornar-se então quase tão interessante quanto o original (LAUNAY, 2013, p. 94).

A citação pode contribuir para que o movimento copiado possa, a depender da circunstância, se sobressair mais que o original. Ainda com referência em Launay e sobre citação e cópia:

Citar e copiar, enquanto atividades que recorrem à imitação, implicam uma relação com a alteridade, uma experimentação do gesto do outro que se pareça conosco, tentamos fazer com que ele chegue a nós, mas, inversamente, agimos também sobre ele, e é possível medir os desvios desse processo (LAUNAY, 2013, p. 95).

Mathilde Monnier, coreógrafa francesa, assegura que a imagem de um gesto copiado emancipa a relação de aprendizagem ampliando a relação afetiva entre professor e aluno, dançarino e coreógrafo (LAUNAY, 2013, p. 97). Tomados pela mesma atividade cada aluno/a se separa do/a outro/a ao tempo que se aproxima, se agrupa, se mostrando ao mesmo tempo unido e fragmentado.

Os efeitos poéticos do trabalho de citação, no entanto, se apoiam também na repetição insistente [...] Além, disso, é o esforço de tornar-se o outro, de desprender-se do seu próprio gesto ou do seu próprio destino o que representa a dimensão primordial do trabalho do intérprete (como, talvez, de toda existência). Essa dimensão é revelada igualmente nas transformações individuais que tal esforço permite.

A citação repetida tira proveito, também, de sua transferência a outro contexto. Sua extração faz com que a vejamos várias vezes, e essa repetição a carrega de um significado que ela não tinha antes. É como se esse tipo de trabalho permitisse que a citação se tornasse melhor e aumentasse o seu poder de evocação poética (LAUNAY, 2013, p. 94).

Esse procedimento acontece gradualmente e não se encerra em um dia de aula. Pelo contrário, é dissolvido e exercitado durante o semestre. Vale destacar que escolher a citação e cópia como uma das ferramentas para favorecer o aprendizado é uma estratégia que dá ao/a estudante a autonomia de se apropriar dela, tornando-a tão interessante a ponto de revelar sentidos ainda não instaurados. *Ossain* como poética abre espaço para que o/a aluno/a possa investigar, improvisar, criar, copiar, tocar, questionar, refletir, criticar, inspirado no orixá-natureza que o coloca em contato com a sua ancestralidade, história, ambiente, memória, pela via da dança afro-brasileira.

Os tambores sempre estiveram presentes nos rituais afro-brasileiros e chegaram ao Brasil através dos escravos africanos que também os utilizavam para evocar os orixás. Eles são responsáveis por estabelecer uma comunicação direta com a ancestralidade pelas danças através de ritmos específicos que as identificam.

Os alabês¹⁹, na religião do candomblé, são os responsáveis pela execução dos toques e cantos, promovendo a integração do elemento humano na temporalidade mítica (LUZ, 2000, p. 453).

A música dos orixás, entoadas nos candomblés queto e jeje da Bahia, em especial de Salvador, foi preservada e se transmitiu oralmente, de geração a geração, desde que os primeiros escravos nagôs foram trazidos para o Brasil até os nossos dias, sobretudo pelas sacerdotisas dessas tradições (BIANCARDI, 2006, p. 307).

Essas músicas podem ser executadas com as mãos ou com pequenas varetas, denominadas aguidavis²⁰. Nos candomblés queto e jeje o som dos atabaques é percutido com essas varetas, já no congo-angola e caboclo, com as mãos.

Os principais instrumentos percussivos usados na cerimônia do candomblé são os atabaques, o agogô ou gã, o agabê ou águe e o adjá. Para determinados orixás são usados ainda chocalhos de metal. A música instrumental isolada ou unida ao canto é fundamental para que o culto aos orixás se concretize, “sendo que o atabaque reúne boa parcela do que há de sagrado em todas as cerimônias desses rituais” (BIANCARDI, 2016, p. 310).

Dessa forma, o atabaque está decisivamente no sistema sociorreligioso do candomblé, não apenas como instrumento musical ou objeto ritual, mas como detentor de significados fundamentais à existência do próprio culto, mantendo sua unidade litúrgica (CARNEIRO *apud* BIANCARDI, 2006, p. 310).

Segundo Biancardi (2006), a sonoridade musical emitida pelos atabaques se alicerça num elaborado e complexo conhecimento de polirritmos, conhecido como “toques”, que servem para identificar os tipos de “nações” dos candomblés. Os atabaques são confeccionados em madeira e couro e pintados, geralmente, com as cores dos orixás a que foram dedicados. Nos rituais dos orixás são utilizados três atabaques e cada um tem um nome, tamanho e som diferente. O maior chama-se “rum”, o intermediário “rumpi” e o menor “lé” ou “runlé”.

Biancardi (2006) explica que existem dois tipos de atabaques a partir da forma como são confeccionados. O tradicional atabaque-de-cunha, instrumento que

¹⁹ São os ogãs responsáveis pelos toques rituais, alimentação, conservação e preservação dos instrumentos musicais sagrados do candomblé.

²⁰ É uma baqueta utilizada para tocar os tambores nas cerimônias sagradas.

possui uma corda presa em um aro de ferro onde estão pequenas placas de madeira que, para serem afinadas, é preciso que se bata com um martelo ou pedra para que as cordas se estiquem. O outro tipo é mais moderno e possui tarraxa de metal. Assim como as congas, sua afinação é feita apertando com uma chave específica as roscas que estão presas nas tarraxas, estando estas ligadas ao aro, onde está preso o couro à boca do instrumento. Apertando-se as roscas essas repuxam o aro, que por sua vez estica o couro, atingindo, assim, a afinação. Esse atabaque mais moderno é o que foi introduzido nas aulas de dança afro.

Atualmente outros instrumentos percussivos foram incorporados às aulas a partir da pesquisa de cada professor e sua relação dialógica com o músico. Mesmo o ritmo dos orixás fazendo parte da tradição da dança afro-brasileira, muitos profissionais se autorizaram a incluir outras sonoridades mescladas aos afro-religiosos, aqueles próprios dos orixás e aos ritmos das danças populares de matriz africana, tão executados nos espaços de ensino.

Na poética proposta o tambor se faz presente. Música e ritmos percussivos são trazidos para dialogar com o corpo que dança conferindo interação. O princípio básico para a elaboração da música é a tradução de dois ritmos base próprios da religião do candomblé que dialogam com *Ossain*: o ritmo arô e bravum. Outros predominantes do Sul da África também se conectam e fundem, tornando-se um outro, tornando-se vários.

O percussionista é responsável por fazer essa tradução usando da sua capacidade de improvisar. Por isso, a importância de trabalhar com um percussionista que não se limite a apenas reproduzir músicas prontas, mas que seja apto a criar novas formas de apresentá-la demonstrando a sua capacidade inventiva. Aquele que tem ideias imediatas, facilidade para compor e colocar sua identidade na música. Que sinta, perceba o instrumento musical como parte do seu corpo, seja sensível e não se coloque no lugar daquele que só executa, mas que propõe, se atualiza e também ensina, educa.

Na Escola de Dança da FUNCEB faz dez anos que desenvolvo uma forte parceria profissional com o músico-percussionista-alabê Ricardo Costa. Nessa pesquisa ele é de fundamental importância, pois compreende o lugar da música na poética e participa do processo artístico-pedagógico de maneira propositiva. Contamos ainda com a participação de Léo Jesus, também músico percussionista, que durante a pesquisa se fez presente compartilhando os seus conhecimentos. Os

músicos, ao tempo que participam do processo pesquisando, improvisando, criando, ministrando oficina, se utilizam dos instrumentos percussivos tradicionais (atabaques, dunduns, djambê) e os de alta tecnologia (bateria eletrônica), incluindo os aparelhos eletrônicos (computador/controlador, programa de áudio) para propor um entendimento de música que não se sustente única e exclusivamente nas tradicionais do candomblé, mas que a partir dessa compreensão vislumbre outras possibilidades rítmicas, musicais que traduzam *Ossain*.



Figura 18 - Ricardo Costa, músico percussionista e alabê.
FONTE: Foto cedida do seu arquivo particular.

No fruto, a oficina de introdução à percussão é oferecida para que os/as estudantes desenvolvam habilidades musicais conhecendo a história dos instrumentos que são utilizados na aula pelos percussionistas, os ritmos propostos e aprendam a tocá-los para entender como se processa o tempo do movimento nas frases musicais, a fim de que potencializem o aprendizado. A cabaça, que na mitologia iorubá representa a matriz cósmica onde *Ossain* guarda suas folhas e seu poder, será profanada e se traduzirá no instrumento percussivo que cada aluno/a

aprenderá a tocar, bem como o par de agdavis (galhos do araçazeiro ou da goiabeira) que trarão nas mãos.



Figura 19 - Oficina de percussão ministrada por Ricardo Costa para os alunos do Curso Técnico em Dança, da Escola de Dança da FUNCEB.
FONTE: Marilza Oliveira, em 2014.

A oficina tem duração de um mês, com 1 hora e 40 minutos de aula duas vezes por semana. Os músicos, não diferentemente dos/as estudantes, constroem a música a partir do que vivenciam no processo.

O fruto favoreceu aos/às discentes a criação artística dos solos e em outro momento a apropriação da poética para proposição de uma criação coletiva em dança inspirada em *Ossain*. No processo, discussões e reflexões são trazidas para a organização do seminário artístico intitulado “*Ossain* em trânsito”. É ideia do seminário levantar questões que reflitam o lugar de *Ossain* na natureza. Indico que a turma se divida em dois grupos, formando duas rodas, e escolham duas lendas dentre as que foram distribuídas para leitura. Essas lendas foram incluídas pois trazem ensinamentos referentes a valores morais, sociais, éticos e espirituais necessários às relações humanas e que guiarão a ação.

O objetivo é que eles/as traduzam a lenda escolhida por meio de uma produção artística e, a partir de seus entendimentos de mundo e realidades, façam relações com os seus cotidianos.

Oriento-os para a organização e realização do plano de ação e definição do espaço onde o evento será realizado, propondo que sob a minha coordenação promovam aula de dança e/ou produzam coreografia ou outra atividade a ser apresentada ou executada para/por alunos/as de escolas públicas, ongs, associações comunitárias e afins, no sentido de contemplar a Lei nº 11.645/2008, que torna obrigatório o ensino da cultura indígena e africana em espaços formais de ensino, favorecendo, pela arte, o contato de crianças, jovens e adultos a assuntos relacionados à afrodescendência.

Após a avaliação da ação informo que o seminário artístico “*Ossain* em trânsito” ganhará outras dimensões. Traremos para a Escola de Dança da FUNCEB especialistas em áreas distintas para discutirmos temas que trazem *Ossain* como eixo. Nesse projeto toda a turma estaria envolvida em função de um único propósito; fomentar discussões, reflexões, criticidades a partir do olhar desses profissionais pela ótica de *Ossain* e sua poética.

Como primeiro passo, a identificação de áreas do saber que pudessem dialogar com temas referentes ao orixá. Depois de identificarmos quais especialidades seriam relevantes para nossas discussões decidiríamos, na roda, quais profissionais (geógrafo, químico, arquiteto, antropólogo, nutricionista) seriam articulados para fazer parte do evento, discorrendo sobre *Ossain* nas suas respectivas áreas. Organizaríamos um encontro com os especialistas para compartilharmos o nosso entendimento e compreensão sobre *Ossain* e sua poética, com intuito de instrumentalizá-los para a construção da fala. Dividiríamos a turma para delegar a cada grupo uma determinada função de acordo com as afinidades, desejos e partiríamos para a efetivação do projeto.

Os estudantes foram os protagonistas da ação que reuniu na Escola de Dança da FUNCEB, na sala 1, especialistas de diferentes áreas do conhecimento, alunos do ensino médio da escola pública estadual Azevedo Fernandes, além dos funcionários da própria instituição.

A ambientação do espaço se organizou com folhas cheirosas espalhadas pelo chão. Distribuídas no círculo, as poltronas de madeira com o nome dos palestrantes (forradas com tecidos estampados com motivos florais) e as esteiras no chão para

acomodar os convidados, arranjos de flores nas bancas e, na área externa da sala, uma mesa repleta de frutas variadas, sucos, chás, biscoitos e pães integrais para serem saboreados ao final do acontecimento.

Enquanto um grupo de estudantes aguardava para recepcionar os participantes no andar inferior, outro grupo se arrumava para apresentar uma síntese do processo inspirado em *Ossain* como poética.

Todos se acomodaram na sala para receber as boas-vindas dos alunos mediadores. Em seguida, as devidas apresentações (da escola, do curso técnico, da turma, da professora, do músico e do componente curricular estudos de dança afro-brasileira) e os agradecimentos (aos palestrantes, alunos da escola Azevedo Fernandes e funcionários da escola).

Ao som do canto dos pássaros emitidos pelos apitos confeccionados pelos índios Pataxós e outros capturados pelo computador, os estudantes se colocam no centro do círculo, em roda, de mãos dadas e em silêncio para fazer a “Orassain”, oração para *Ossain*, por eles criada. Em seguida, ao som do ritmo proposto pelo percussionista, se distribuem pelo espaço para apresentar o fragmento de uma célula de movimentos a partir da ação de colher, macerar e pilar, explorando diferentes direções. Depois se dirigem ao círculo, próximos dos convidados, e sentam, enquanto um deles apresenta um solo inspirado em *Ossain*.

A cada término de mostra do solo, enquanto um colega sai e senta na roda, outro entra e apresenta o seu, até chegar ao último, que se mantém no centro enquanto os outros retornam e se unem aos que estavam dançando. Juntos, pés fincados no chão (a raiz da árvore), pernas e tronco firmes (o tronco da árvore), braços elevados para os lados, para o alto, balançando de um lado a outro (os ramos da árvore), os dançarinos permanecem por um tempo juntos e paulatinamente se dispersam voltando a sentar na roda para ouvir a palestra proferida pelos especialistas. Salve a árvore da diversidade! Salve *Ossain-natureza!*

A ordem das falas, a pedido dos especialistas, foi reorganizada, ficando o antropólogo como o primeiro a se apresentar. Segue, abaixo, ordem e temas apresentados, conectados com *Ossain*.

Zeca Chaves (antropólogo) – O corpo como lugar da experiência no mundo e suas relações com a cultura e a natureza.

Sandro Correia (geógrafo) – O desmatamento e o choro de *Ossain*.

Alfredo Nascimento (arquiteto) - A descoberta de *Ossain* – natureza como parte vital da arquitetura.

Juliel Cerqueira (químico) – Os agrotóxicos, os transgênicos, os conservantes, o lucro. E *Ossain*?

Carol Reis – *Ossain* como representante da alimentação saudável.

Outra ação de extrema relevância é a relação entre o corpo e o ambiente que *Ossain* inspira o deslocamento. Identificamos áreas onde o verde se faz presente e partimos para experienciar a aula nesse espaço. O contato com as árvores, as folhas, o ar puro provocou um tipo de sensação diferente do que se percebeu em sala de aula. Essas possibilidades distintas de interagir com esses espaços carregam suas particularidades. Atentar para os tipos de negociação que o corpo realiza em um lugar (sala de aula) e outro (espaço externo arborizado) e os tipos de interferência na forma com que sentem e realizam o movimento. A experiência aconteceu em dois diferentes espaços. O primeiro, numa área restrita no jardim zoológico, e o segundo na área externa da Escola de Dança da UFBA.

CONSIDERAÇÕES – A SEMENTE: O/A ALUNO/A

A participação efetiva dos alunos do Curso Técnico em Dança da Escola de Dança da FUNCEB foi fundamental para que o componente curricular estudos de dança afro-brasileira se tornasse motivo recíproco de mobilização e motivação na realização da pesquisa. Sobre o termo mobilização, Charlot esclarece:

O conceito de mobilização implica a ideia de movimento. Mobilizar é pôr em movimento; mobilizar-se é pôr-se em movimento. Para insistir nessa dinâmica interna é que utilizamos o termo “mobilização”, de preferência à “motivação”. A mobilização implica mobilizar-se (de dentro), enquanto que a motivação enfatiza o fato de que se é motivado por alguém ou por algo (de fora). É verdade que, no fim da análise, esses conceitos convergem: poder-se-ia dizer que eu me mobilizo para alcançar um objetivo que me motiva e que sou motivado por algo que pode mobilizar-me. Mas o termo mobilização tem a vantagem de insistir sobre a dinâmica do movimento (CHARLOT, 2000, p. 55).

No processo de reciprocidade no ato de ensinar e aprender foi fundamental criar estratégias para o compartilhamento dos conteúdos que estimulassem o/a aluno/o em direção a sua autonomia, respeitando o tempo de construção de conhecimento. “Não somos nós que estabelecemos o tempo de fazer o caminho, mas é o próprio caminho que define o tempo que levaremos para percorrê-lo” (HOFFMANN, 2001, p. 54). Estar a caminho é estar a aprender.

Compreender os processos individuais e não exigir que o/a aluno/a respondesse às atividades propostas de forma igualitária se revelou como um exercício diário de observação. Lançar um olhar solidário e respeitoso sobre as dificuldades do outro reconhecendo nossa própria dificuldade, nossos próprios limites se revelou como um profundo sentimento de alteridade. O tempo de aprendizagem de cada pessoa é único, intransferível e não se processa ao mesmo tempo, do mesmo jeito. Por isso, o cuidado em permitir que cada um encontrasse o *Ossain* dentro de si a partir de suas histórias de vida e entendimento de mundo, acolhendo a sua dança e compartilhando a nossa, para que dessa troca pudéssemos fazer conexões com a natureza baseados na solidariedade e cuidado.

A situação de aprendizado não é apenas marcada pelo local, pelas pessoas, mas também por uns momentos. Aprender, sob qualquer figura que seja, é sempre aprender em um momento de minha história, mas, também, em um momento de outras histórias: as da humanidade, da sociedade na qual eu vivo, do espaço no qual eu aprendo, das pessoas que estão encarregadas de ensinar-me [...] Aprende-se porque se tem

oportunidades de aprender, em um momento, em que se está, mais ou menos disponível para aproveitar essas oportunidades (CHARLOT, 2000, p. 68).

O acolhimento dos saberes que os/as estudantes trazem das suas experiências de vida é discutido e adequado ao ensino dos conteúdos. Pensando e agindo em prol da prática da ética e da cidadania, inseri-los no aprofundamento de reflexões sobre a educação ambiental que defende a natureza contra as agressões causadas pelos seres humanos com ações que violentam e ameaçam as matas, os rios, os animais, de forma irresponsável e cruel também é tarefa a ser cumprida. Nós somos natureza!

Nesse processo, quando o/a aluno/a se conscientiza da dimensão ecológica do corpo como algo fundamental – pois é pelo corpo que negociamos nossa identidade social, nossa individualidade e “que se não amarmos ou respeitarmos esse ambiente mais intrínseco a nós, será muito difícil amar e respeitar o ambiente que nos cerca e do qual também somos parte integrante” (SÁNCHEZ, 2011, p. 13) – ele entende que tanto afeta como é afetado por esse meio e que esse corpo agrega em si marcas da ancestralidade, da nossa cultura, firmando uma relação ecológica a partir da sua constituição.

Percebemos que o outro, a dimensão da **alteridade**, é fundamental na elaboração da nossa identidade corporal, assim como é preciso reconhecer o papel do “outro” na construção de si mesmo, na dimensão ecológica, relacional da vida. Se dependermos dos seres vivos para a nossa manutenção e sustentabilidade, necessitamos ainda mais uns dos outros para que nos mantenhamos vivos, pois, entre humanos, essa lógica é ainda mais complexa em função das redes de conversações. Assim podemos dizer que possuímos, na verdade, não um corpo individual descontextualizado, isolado de seu entorno, mas sim uma corporeidade compartilhada, que se estabelece na relação ecológica que está no encontro com o outro, na alteridade (SÁNCHEZ, 2011, p. 72).

A proposta pedagógica Ossain como poética para uma dança afro-brasileira também delega aos/às estudantes a incumbência de espalhar a noção de nossa responsabilidade ambiental “em uma dança incessante em busca de homeóstase” (SÁNCHEZ, 2011, p. 77). Aprender e ensinar representa, nessa dinâmica, o compromisso com a vida.

A relação com o saber é relação com o tempo. A apropriação do mundo, a construção de si mesmo, a inscrição em uma rede de relações com os outros – “o aprender” – requerem tempo e jamais acabam. Esse tempo é o

de uma história: da espécie humana, que transmite um patrimônio a cada geração; da linhagem que engendrou o sujeito e que ele engendrará. Esse tempo não é homogêneo, é ritmado por “momentos” significativos, por ocasiões, por rupturas; é o tempo da aventura humana, a da espécie, a do indivíduo. Esse tempo, por fim, se desenvolve em três dimensões, que se interpenetram e se supõem uma a outra: o presente, o passado, o futuro (CHARLOT, 2000, p. 78 e79).

As sementes estão brotando, cada uma no seu tempo e com suas experiências singulares. Germinam ocupando diferentes espaços. Aprendem, ensinam, dançam ao sabor do vento a beleza da diversidade do que são; pessoas, artistas, cidadãos!



Figura 20 - Atividade sensorial inspirada em Ossain como poética para uma dança afro-brasileira para os alunos do curso de Especialização em Dança da UFBA.

FONTE: Jacson Espírito Santo, em janeiro de 2016.

Esta pesquisa se evidenciou como espaço de aprendizado. Reconhecer a importância da academia depois de anos de dedicação ao ensino da dança, aprendendo e construindo empiricamente os conhecimentos adquiridos, me fez perceber a relevância epistemológica para a construção da dança afro-brasileira por mim proposta.

O mestrado se apresentou como uma oportunidade para aquisição de novos conhecimentos e envolvimento com diferentes pensamentos, que me fizeram refletir

sobre o lugar da dança negra e suas importantes contribuições dentro do espaço acadêmico. Essa experiência me fez perceber que é necessário que nós, comprometidos com essa arte, possamos nos interessar em também cobrar e ocupar a universidade, a fim de validar o valor e a riqueza que a cultura negra agrega.

Principalmente quando falamos de Salvador, um dos polos de resistência afirmado com os movimentos realizados pelos afrodescendentes que lutaram pelo resgate da cultura de matriz africana e seus valores, que ao longo da história foram violentados, negados, oprimidos. A dança afro-brasileira, nesse sentido, surge como contradispositivo do racismo, da exclusão, da invisibilidade, negadores da identidade negra. Ela é atitude política!

Uma das minhas preocupações no mestrado se relacionou com os teóricos que traria para propor discussões e reflexões acerca da proposta artístico-pedagógica baseada no orixá. Sabemos dos distintos entendimentos acerca do uso de elementos religiosos do candomblé na dança e o cuidado que devemos ter ao abordar esse tema tão delicado. Os estudos de Giorgio Agamben sobre profanações me deram subsídio para assumir e utilizar a nomenclatura “orixá” na minha pesquisa. Também o conceito das ecologias dos saberes, proposto por Boaventura Sousa Santos, foi fundamental para afirmar que a dança afro é conhecimento e não pode ser tratada como inferior nem menos importante que outros saberes. Ficou evidente nesse processo que os conhecimentos assimilados me deram embasamento teórico que muito contribuirão para a minha práxis.

Fundamental destacar que a dança afro-brasileira proposta, além dos aspectos políticos e científicos, incorpora estudos de percepção corporal, estudo do movimento, improvisação, criação, justificando a sua potência com relação a qualquer outra técnica, devendo ser incluída no campo geral da dança.

O termômetro para a eficácia dessa proposta são os alunos. A partir da presença, do compromisso, disponibilidade, motivação, atitude, curiosidade, envolvimento que eles demonstram, depõem, concluo que a proposta os impacta positivamente.

A dança afro-brasileira desde o seu surgimento se fundamentou na reprodução das danças dos orixás e se mantém até hoje, em diversos espaços de ensino, mantendo a tradição.

O formato com que as aulas são propostas muito se assemelha aos modelos antigos, em que os códigos da gestualidade religiosa saem do espaço sagrado diretamente para o palco e salas de aula. Percebo que os padrões de movimento continuam a ser replicados sem nenhum compromisso histórico, social, cultural e político que projete a dança afro-brasileira para além dos espaços que a consagram como exótica e sensual.

A proposta artístico-pedagógica inspirada em *Ossain* como poética apontou um caminho, dentre tantos que existem, para que o ensino da dança afro-brasileira ganhe nova configuração. Essa proposta foge dos padrões e códigos de movimentos historicamente estabelecidos, investigando um tipo de dança que emerge a partir das experiências particulares e entendimento do que vem a ser orixá, quando ele é profanado.

Reconhecer a importância dos profissionais que se dedicaram a sua disseminação pelo caminho da luta e resistência em combate a uma sociedade racista e opressora é dever de todos. Oportunizar que outros, comprometidos com esse fazer, possam reinventar a tradição inserindo no contexto da contemporaneidade outras formas de pensar a ancestralidade traduzindo-a para a vida, para a dança é missão.

Espero, com essa proposta, poder contribuir para que a dança afro, como ação política, possa sair da linha da invisibilidade se inserindo em espaços onde a hierarquia e poder operam de forma desigual convocando aqueles que ficam do outro lado do muro a virem experimentar a beleza de dançar a natureza.



Figura 21 - Solo de Fernanda Fonseca no seminário Ossain em Trânsito, na Escola de Dança da FUNCEB.

FONTE: Foto Dayse Cardoso, em 02/12/2015.



Figura 22 - Intervenção Urbana Ossain em Trânsito, com alunos/as do Curso Técnico em Dança da FUNCEB.

FONTE: Foto de Duda Woyda, em 2012.



Figura 23 - Intervenção Urbana Ossain em Trânsito, com alunos/as do Curso Técnico em Dança da FUNCEB.

FONTE: Foto de Duda Woyda, em 2012.



Figura 24 - Intervenção Urbana Ossain em Trânsito, com alunos/as do Curso Técnico em Dança da FUNCEB.

FONTE: Foto de Duda Woyda, em 2012.



Figura 25 - Intervenção Urbana de Diogo Teixeira, do Curso Técnico em Dança da FUNCEB.

FONTE: Foto de Duda Woyda, em 2012.



Figura 26 - Intervenção Urbana de Ruth Mascarenhas, do Curso Técnico em Dança da FUNCEB.
FONTE: Foto de Duda Woyda, em 2012.



Figura 27 - Intervenção Urbana de Ruth Mascarenhas, do Curso Técnico em Dança da FUNCEB.
FONTE: Foto de Duda Woyda, em 2012.



Figura 28 - Intervenção Urbana de Laís Rocha, do Curso Técnico em Dança da FUNCEB.
FONTE: Foto de Duda Woyda, em 2012.



Figura 29 - Intervenção Urbana dos alunos do Curso Técnico em Dança da FUNCEB.
FONTE: Foto de Duda Woyda, em 2012.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. Tradução de: Selvino José Assmann. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BARCELLOS, Mario Cesar. **Os orixás e o segredo da vida: lógica, mitologia e ecologia**. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução de: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BENISTE, José. **Mitos Yorubás: o outro lado do conhecimento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BOFF, Leonardo. **Ecologia, mundialização, espiritualidade**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito: entrevista a Bill Moyers**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da USP, 2011.

CHARLOT, Bernard. **Da relação com o saber às práticas educativas**. São Paulo: Cortez, 2013.

_____. **Da relação com o saber, elementos para uma teoria**. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

CLYDE, W. Ford. **O herói com o rosto africano: mitos da África**. Tradução de Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Summus, 1999.

CONRADO, Amélia. **Capoeira angola e dança afro: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia**. Salvador: UFBA, 2006. Tese. Universidade Federal da Bahia.

DESMOND, Jane. Tradução. Salvador: **Revista Dança**, 2013. Disponível em: <http://www.portalseer.br/index.php/revista_danca/article/download/7674/6040>. Acesso em: 03 mar. 2015.

FALCÃO, Inaicyra. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança arte-educação**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

FELICITAS. **Danças do Brasil**. Indígenas e folclóricas. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s/d.

FERRAZ, Fernando. **O saber fazer das danças afro**: investigando matrizes negras em movimento. São Paulo, UNESP, 2012. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

_____. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LODY, Raul. **O povo do santo**: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá**: dinâmica da civilização africano-brasileira. Salvador: EDUFBA, 2000.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. *In*: GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005, p.125-133.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Tradução: Mara Sophia Zanotto. Tradução: Mara Sophia Zanotto. São Paulo: Educ, 2002.

LAUNAY, Isabelle. A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação. Salvador: **Revista Dança**, 2013. Disponível em: <http://www.portalseer.br/index.php/revista_danca/article/download/7674/6040>. Acesso em: 03 mar. 2015.

LODY, Raul; SABINO, Jorge. **Danças de matriz africana**: antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

MARTINS, Suzana. **A dança de Yemanjá Ogunté**: sob a perspectiva estética do corpo. Salvador: EGBA, 2008.

MELGAÇO, Paulo. **Mercedes Baptista - a criação da identidade negra na dança**. Fundação Cultural Palmares. 2007.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem feita**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

_____. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez, 2002.

MUNANGA, Kabenguele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil – identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

NÓBREGA, Nadir. **Agô alajifu, odara! A presença de Clyde Wesley Morgan na escola de dança da UFBA, 1971-1978**. Salvador: UFBA, 2006. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia.

PLAZA, Julio; TAVARES, Mônica. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RENGEL, Lenira Peral. **Corponectividade. Comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação. 2007**. 169 p. São Paulo: PUC, 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5263>. Acesso em: 03 mar. 2015

SÁNCHEZ, Celso. **Ecologia do corpo**. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2011.

SANTOS, Hélio. **A busca de um caminho para o Brasil: a trilha do círculo vicioso**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Mortiz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a educação: diversidade, descolonização e redes**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

VERGER, Pierre. **Orixás**. Salvador: Corrupio, 1997.

VIVEIROS DE CASTRO. Eduardo. **Metafísicas canibais**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.



Figura 30 - Solo de Valdete Ribeiro Ossain em Trânsito, no evento, "Quem te viu, quem quer te vê", no Teatro Espaço Xisto.

FONTE: Foto de André Frutuoso, em 2015.